

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES EN EL QUITO DE INICIOS DEL SIGLO XX

**INVESTIGACIÓN GANADORA DEL PROGRAMA DE
BECAS 2012**



AUTORAS:

**Mireya Salgado
Carmen Corbalán de Celis**

INTRODUCCIÓN

La refundación de la Escuela de Bellas Artes, en 1904 en pleno periodo liberal, se enmarca en un proyecto político y una idea de nación cuyos ejes fundamentales giran en torno a la educación y la producción. Al mismo tiempo, estas primeras décadas del siglo XX marcan el tránsito de la ciudad señorial¹ a lo que algunos autores llaman una “modernidad periférica” (Kingman, 2006): “*Se trata de un “momento inaugural” en el que se intentó asumir una modernidad y una “cultura nacional”, sin renunciar, por eso, a los privilegios coloniales*” (Kingman, 2006:17). En este trabajo presentamos una aproximación a la Escuela de Bellas Artes como una institución protagonista de ese momento inaugural de la modernidad, así como de los esfuerzos de construcción de una cultura nacional que diera soporte a la idea de nación y de patria. Detrás de nuestra argumentación está la idea central de que el arte no es una categoría inocente, o una práctica espontánea, sino que constituye un campo de fuerzas y un escenario central en la construcción de la hegemonía (Pérez, 2010).

Nuestra investigación se sitúa entre la refundación de la Escuela en 1904 y los inicios de la década de 1920. Consideramos que es en este periodo cuando se impulsa tanto en términos discursivos como prácticos unos conceptos de arte en relación con la ciudad y la sociedad en su conjunto que son reveladores del proyecto de nación y de modernidad propuestos en un periodo clave en la historia tanto de Quito, como del Ecuador. En el periodo señalado se asiste además a un cambio de orientación. En términos historiográficos, se considera que la revolución liberal y sus principales reformas se sitúan entre 1895 y 1912. Desde 1912 el Ecuador vive el auge de la exportación cacaotera y también un instrumentalización de la revolución liberal en función de los intereses de la oligarquía plutocrática que duraría hasta 1925 (Ayala Mora, 1998, 1996; Espinosa, 2010). El apoyo al crecimiento de la Escuela fue sostenido hasta 1920. De hecho, en ese año se proyectó construir un nuevo edificio

¹ Esta categoría hace alusión a ciudades en donde dominan prácticas e imaginarios corporativos, estamentales y jerárquicos (Kingman, 2006). La ciudadanía era una condición privilegiada asociada a la pertenencia a un estamento.

para la EBA en el parque de La Alameda. Aunque los planos fueron hechos y se inició la construcción en 1922, el proyecto fue abandonado. Durante este periodo además, el Ecuador, y Quito, como centro de la nación, se vuelcan en la celebración del centenario del Primer Grito de Independencia en 1909 y del de la Batalla de Pichincha en 1922. La Escuela de Bellas Artes², su desarrollo, sus maestros y alumnos, estarían estrechamente relacionados con estas celebraciones. Abordamos pues, un periodo de auge en el que la EBA tuvo una trascendencia social y política.

Este trabajo está dividido en cuatro partes. En el primer capítulo, ofrecemos una contextualización a la par que una aproximación teórico metodológica al tema. Esbozamos brevemente un contexto histórico general pero dando mayor énfasis a los conceptos a partir de los cuales abordamos el periodo. En una segunda parte del capítulo ofrecemos una mirada del contexto artístico internacional y local en el que se inscribe la fundación y el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes.

El segundo capítulo es una aproximación descriptiva y cronológica al funcionamiento de la Escuela: su fundación, filosofía, profesores, estudiantes, etc. La estructura del capítulo se basa en el contraste entre la época en la que el catalán Víctor Puig dirige la EBA, y la etapa iniciada por José Gabriel Navarro. Fundamentalmente nos interesa enfatizar el impulso a la construcción de una cultura y un arte nacional que Navarro busca a través de la Escuela.

En el tercer capítulo ofrecemos un análisis de la información en el sentido de develar los mecanismos a través de los cuales la EBA hace parte de un proyecto nacional modernizador, y al mismo tiempo ayuda a construir distinciones que perpetúan relaciones hegemónicas, de dominación y de subordinación al interior de la sociedad. Además profundizamos en la idea de la configuración de un concepto de arte moderno apropiado a las especificidades de la modernidad quiteña. El espacio en el que se inscribe este análisis es el de la ciudad de Quito como centro político del proyecto de estado nación liberal. El último capítulo corresponde a las conclusiones y

² Usaremos las siglas EBA de aquí en adelante para referirnos a la Escuela de Bellas Artes.

sugerencias de política pública en relación con los términos de esta investigación y los archivos revisados.

CAPÍTULO I

Nación, Modernidad y Arte en la Revolución Liberal

Breves apuntes sobre el periodo

Si algo definiría el carácter de la revolución alfarista, contexto político y cultural central de este estudio, es su orientación a otorgar al Estado un papel central en el proyecto de nación. Esto supone, en una sociedad como la ecuatoriana de principios del siglo XX, apuntar a la transformación de la relación entre la Iglesia y el Estado en la dirección clara de una secularización. Es este espíritu, que combina el énfasis en la educación y en un cambio económico con la secularización, el que guiaría las principales reformas del periodo³.

La modernidad liberal impulsa así la construcción de una nación laica⁴, con presencia del Estado en todo el territorio, y con la educación y la producción como ejes articuladores de las políticas nacionales. Es precisamente el escenario educativo, en donde más dramáticamente toma protagonismo el Estado (Ayala Mora, 1996,1998). A través de la provisión y regulación de la educación, éste se constituyó en un agente activo de construcción de un proyecto de nación moderno. Al desplazar el papel que la Iglesia tenía en la educación se produjo también un desplazamiento de símbolos y valores: el imaginario religioso empezó a ser reemplazado por la difusión de valores cívicos y símbolos patrios, acrecentando el prestigio de un Estado en construcción, cada vez más presente en distintas esferas de la vida cotidiana de los ciudadanos⁵.

³ Como señala Carlos Espinosa (2010) esta relación era el centro del debate político en el Ecuador desde la Independencia.

⁴ Frente a la nación católica del garcíanismo.

⁵ Para comprender el enorme cambio a nivel de la vida cotidiana, cabe señalar el hecho de que el control del ciclo vital –registro de nacimientos y defunciones- de los ciudadanos pasó de la Iglesia a manos del Estado. A ello hay que sumar además la asistencia social, y la difusión de la educación con el crecimiento sin referentes de las escuelas laicas fiscales rurales. En cuanto a la transformación de

Alejándose de la tradición escolástica, la educación en la etapa liberal puso su mirada en Europa y en las corrientes de pensamiento dominantes, fundamentalmente el positivismo (Espinosa, 2010). Sin embargo, con la influencia del pensamiento científico conviven los rezagos de un romanticismo decimonónico, que a través sobretodo de la literatura y el arte, ponía el acento en la belleza de un paisaje y las peculiaridades de unas costumbres para afirmar la pertenencia a la nación en construcción. Este nacionalismo, plasmado en el paisajismo, el realismo y el costumbrismo, combinado con la influencia europea, referente cultural de la civilización moderna, estaría presente desde fines del siglo XIX y en estas primeras décadas del XX, en distintas esferas de la vida en la ciudad.

La ciudad como escenario de la nación

Las ciudades latinoamericanas vivieron dramáticos procesos de transformación, tanto demográfica como sociocultural, a fines del siglo XIX e inicios del XX. Sobre todo en términos socio culturales, Quito no fue una excepción. Sin embargo, poco se ha hecho por profundizar en la complejidad y especificidad de esos procesos de cambio. Como señala Capello (2009) la literatura se ha concentrado en apuntar al proceso de modernización (de aldea a metrópoli, multiplicación de la población, comercio), desde dos perspectivas. Por un lado, se enfatiza la transformación económica de las urbes impulsada por la expansión de sector agroexportador, redes de transporte, etc. (Buenos Aires, Lima, Guayaquil). Otra línea, se concentra en la relación entre el cambio espacial y sociocultural, para develar conflictos culturales de clase. De allí surgen análisis de tipo cultural sobre la relación de las elites con lo europeo, y las formas culturales que éstas adoptan para mantener su estatus y posición social (Capello, 2009: 125). Para este autor es además fundamental tomar en cuenta el papel del mantenimiento de lo tradicional como un elemento transformativo en sí mismo, teniendo en cuenta la relación entre la producción cultural y la social. Su trabajo se centra en el papel que cumple un pasado inventado para Quito a comienzos del siglo XX. Esto en relación con una consideración más amplia sobre el rol de lo

referentes simbólicos, recordemos que el proyecto nacional de Gabriel García Moreno (1859-1875) es el de una comunidad de católicos. De hecho consagró al Ecuador al Corazón de Jesús.

tradicional dentro de la imaginación urbana y su “impacto activo” en la organización del mundo socio cultural de la ciudad (Capello, 2009:126)⁶. Dentro de esta investigación y centrándonos en el papel que jugó la Escuela de Bellas Artes a comienzos del siglo XX en Quito, consideramos tener en cuenta estas configuraciones discursivas por la manera en la que marcaron la forma física y social de la ciudad, así como su imaginario cultural y el despliegue de éste hacia distintos sectores. De hecho el marco cultural y civilizatorio en el que se inscribe la Escuela de Bellas Artes de Quito es parte generadora de un proceso que transforma tanto la faz, como la organización interna y el tejido social urbano, y es parte además de la producción de un espacio quiteño ideal, cuyo imaginario gravita hasta hoy. Como señala Kingman (2006: 38) las ideas de progreso y modernidad urbana, asociadas a un modelo civilizatorio, a criterios de distinción y de diferenciación social y étnica se gestan en estos años, y la Escuela de Bellas Artes de Quito, condensa esas formas y códigos culturales y estéticos en los que se reconocería una nación contradictoria, que nacía sobre renovados mecanismos de distinción y separación.

Es en esos años, como señala el mismo Capello (2009) cuando surge la metáfora de *Quito Mitad del Mundo*, acompañada de prácticas científicas, geográficas pero también de la generación de actividad económica y turística. Ya en 1903 se elaboró un mapa de la ciudad en el que destaca una iconografía que presenta la ciudad como promesa de modernidad y como destino turístico en el que se incluyen monumentos coloniales y un gráfico del ferrocarril recientemente inaugurado. Durante las siguientes décadas se consolida una alianza entre el Municipio de Quito, como ente planificador, el Ejército, como cartógrafo y los sectores dedicados al turismo, para

⁶ Capello trabaja a partir del concepto bakhtiniano de *cronotopo*, que se preocupa por el nexo entre la producción social y la cultural. Los cronotopos son configuraciones de tiempo espacio que codificarían un sistema retórico usado por varios grupos de actores. Su identidad como colectividad vendría determinada por su relación con una visión particular del espacio-tiempo de Quito. Se trata de visiones públicas que intentan describir el proceso de transformación de la ciudad en relación a una visión nativa del pasado relacionada a un grupo concreto. El discurso cronotópico se podría mantener dentro de cualquier grupo colectivo cuya identidad actualizada se desarrolla a partir de mitología compartidas en las que se identifica una configuración espacio temporal (126- 28). Estas configuraciones, como señala Capello, “fueron impulsadas por potencialidades económicas y políticas, rangos que aún afectan la cultura y desarrollo de la ciudad actual” (126).

construir un mapa y modelo de la ciudad que se difundiría tanto a nivel educativo, como turístico. Otro cronotopo poderoso que surgiría al amparo de las elites quiteñas, es el del Quito hispánico que impulsó el imaginario de ciudad en el centro histórico. Estas visiones distintas se apoyan unas a otras, creando un Quito oficial ideal aunque a la vez fragmentado (Capello, 2009:134).

Pero también existen otras construcciones discursivas y relaciones sociales que desafían el poder de estas visiones. La imagen de Quito fantasmagórico (Capello, 2009), fue creada por el discurso liberal y apropiada en los 20 y 30 por los socialistas. Frente a la imagen de un Quito colonial y a la vez moderno, aristocrático, y donde se incubaba el progreso científico, la visión del Quito fantasmagórico denuncia realidades sociales oscurecidas. Esta visión hace parte de un discurso liberal regionalista que refuerza la imagen de la costa asociada al progreso, locomotora del cambio, y una región andina, asociada al conservadurismo, la religión y el estancamiento (Capello, 2009; Clark, 1998). El inicio del cambio en los Andes vendría con una transformación de Quito, capital de la nación y además la ciudad en la que se asentaban las elites consideradas regresivas, reprimidas y corruptas⁷. Ya desde los primeros días de la llegada de Alfaro a Quito en 1895, el presidente inició un programa de reformas destinado a modernizar la ciudad y transformarla en el referente del cambio anunciado. El discurso reformista, presente a nivel político, pero también literario y en las representaciones simbólicas, fue asumido como parte de la necesidad de transformar física y socialmente la capital.

Kingman sostiene que entre fines del siglo XIX e inicios del XX: *“parte del proceso disciplinario que se inició con la modernidad fue la formación de una cultura*

⁷ Esta imagen se construye en distintos niveles discursivos. Por ejemplo en la novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez Quito representa el atraso y el oscurantismo, el espacio de ejercicio de una moral católica represiva, hipócrita y corrupta, y donde se coartan las libertades individuales, y se impide, en nombre de una supuesta nobleza local, la movilidad social. Esta imagen hace parte de esa idea del Quito fantasmagórico, estancado. El camino hacia la costa es la metáfora del camino hacia una modernidad liberal, garantía de cambios sociales y libertades individuales. Luis A. Martínez, además de escritor, fue un político liberal que ocupó diversos cargos, entre ellos el ministerio de Instrucción Pública cuando se funda la Escuela de Bellas Artes. Además fue paisajista, periodista, andinista, entre otros.

urbana, basada en criterios de distinción, separación, incluso civilizatorios” (Kingman, 2009: 28). Con la presencia cada vez más amplia del mercado en las relaciones de la ciudad, la secularización ya mencionada, los cambios en el transporte sobre todo la llegada del ferrocarril-, en la educación y el crecimiento y densificación urbana, la vida cotidiana de los habitantes de Quito pasó por grandes cambios en las décadas objeto de este estudio. Pero al mismo tiempo siguieron operando criterios clasificatorios heredados del tiempo de la colonia y reformulados en la República, así como relaciones sociales que podrían calificarse como premodernas. Las fronteras étnicas no lograban disolverse en el proceso de incorporación de los distintos sectores sociales a la ciudadanía⁸, la ciudad era escenario de distintas formas culturales y económicas⁹, y las bases patriarcales de la sociedad no lograban revertirse. Con la llegada de la modernización se impusieron nuevas formas de control y gestión de la urbe, que transformaron las relaciones de clase a nivel urbano (Kingman, 2006, 2009); sin embargo, la mayoría de la población de Quito -analfabeta y poco secularizada- no había incorporado los discursos, representaciones e imaginarios de la nación propuesta.

Es importante pues señalar, como parte del contexto de esta investigación, que la ciudad de Quito en esos primeros años del siglo XX era escenario de la adopción de prácticas culturales y sociales modernas –un “espíritu moderno”-, sobre bases que no se correspondían con ese espíritu. En ese sentido, lejos de democratizar las relaciones sociales, lo moderno, y como parte de lo moderno ese arte que se insistía en fomentar, se convirtió en el fundamento de nuevos mecanismos de distinción y separación (Kingman, 2006:41; Bourdieu, 2002). Como sostiene Bourdieu (2002) el capital cultural jerarquiza las diferencias y fracciones de clase: *“De todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más enclasantes (sic)*

⁸ Recordemos que en 1857 se abolió el tributo indígena en un esfuerzo por incorporar a este sector de población al estado nación como ciudadanos en pleno derecho. Sin embargo, la debilidad del Estado, la fuerza de los poderes locales y privados, sobre todo de la hacienda, llevó a un proceso de administración de poblaciones.

⁹ Si bien gran parte de la población estaba incorporada al mercado, existían formas de economía popular y de intercambios simbólicos que escapaban al proyecto liberal de modernización y de incorporación de la población a la ciudadanía, al mercado y a la producción.

que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito” (Bourdieu, 2002:13). Y sigue: “Pero es también una expresión distintiva de una posición privilegiada del espacio social...Como toda especie de gusto, une y separa...une a todos los que producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás...” (Bourdieu, 2002: 53).

En relación con lo propuesto aquí, trabajamos a partir de la hipótesis de que el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes y la difusión de los códigos estéticos y los imaginarios de nación asociados a ella fue uno de los medios de reproducción de aquellos mecanismos de distinción que se activaron con el nuevo siglo y que sustentaron procesos de exclusión y segregación que caracterizarían las relaciones sociales urbanas en la primera mitad del siglo XX. La Escuela de Bellas Artes sería parte del esfuerzo por construir unas formas culturales que diferenciaban a lo urbano como centro civilizatorio, de la barbarie y el atraso rural, y dentro de lo urbano, marcarían distinciones con los grupos populares, las prácticas artesanales, los oficios, y en general con una activa y rica cultura popular que queda desplazada del proyecto de nación.

La ciudad de Quito, centro representativo de la nación imaginada y deseada, condensó pues, en este contexto, una serie de esfuerzos reformistas que se pusieron en práctica desde dos ámbitos fundamentales. Por un lado, desde las políticas de ornato, y por otro lado, desde el higienismo. Ambos, estrechamente interrelacionados, son dos caras de políticas de control y disciplinamiento que sustentaron procesos de exclusión social y cultural. Tanto en las múltiples obras públicas que se iniciaron con el garcianismo y toman fuerza durante el liberalismo, como en la fundación de instituciones culturales y educativas, se intentan irradiar los valores asociados al ornato y la higiene, resaltando las miserables condiciones en las que se desenvolvía la cotidianidad de los sectores populares (Kingman, 2006). En este estudio, más que centrarnos en el impacto de este proyecto civilizatorio y de separación sobre los sectores populares y en la manera en la que éstos supieron esquivar las formas de

exclusión y generar una economía y una cultura popular de enorme riqueza¹⁰, nos acercamos a las consideradas “artes cultas” para comprender la complejidad del concepto de ciudad y del proyecto de nación liberal en construcción. De hecho es desde una incorporación de las Bellas Artes a la ciudad, desde donde ésta vive un proceso de transformación física sin precedentes. La Escuela de Bellas Artes renace como instrumento de formación de elites culturales imprescindibles para llevar a cabo el cambio físico y cultural que la capital de la nación requería. Pero junto a este cambio físico, el capital cultural creado a través de la EBA constituye un mecanismo de distinción y de perpetuación de relaciones de dominación.

Arte y Nación. La transición hacia un “sistema moderno de las artes”

Con el cambio de siglo y la revolución liberal, instituciones culturales fundadas en el garcianismo y que habían entrado en una temprana decadencia, fueron refundadas bajo nuevas orientaciones ideológicas y bajo el naciente nacionalismo cultural. El entusiasta apoyo dado, desde la presidencia de Eloy Alfaro y luego de Leónidas Plaza, a instituciones como el Conservatorio Nacional de Música o la misma Escuela de Bellas Artes, tiene su fundamento en la convicción de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad y una de las piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación. Una nación moderna, progresista y civilizada, no podía concebirse sin un arte y una música nacionales, unos artistas que pudieran representar simbólicamente esa nación, y unas obras en la que los ciudadanos pudieran reconocerse como parte de una comunidad. Así, junto a los maestros y modelos europeos surge la necesidad de buscar referentes nacionales, de participar de una “cultura universal” desde un lugar propio, una identidad por descubrir. Esa tensión, la búsqueda de la nación en el arte, la búsqueda de una identidad nacional que se escabullía, estará presente en la formación y marcha de la Escuela de Bellas Artes de Quito en las primeras décadas de siglo.

¹⁰ Este ha sido el espacio trabajado magistralmente por Kingman en *La ciudad y los Otros. Quito 1860-1940* (2006) y en varios artículos entre los que destaca su trabajo sobre el gremio de los albañiles (2009).

Es precisamente esta inscripción de la EBA en un proyecto particular de nación el otro argumento trabajado en esta investigación. A partir de los documentos analizados, discutimos la idea de que la EBA se inscribe en un movimiento general, que parte de las naciones europeas y se contagia a las periferias, de creación de un sistema moderno del arte, basado en la diferenciación entre las bellas artes y la artesanía, las artes mecánicas y las industriales¹¹. Como veremos, desde un principio, la Escuela de Bellas Artes incorporó como parte de sus materias y centro importante de su prestigio a la litografía, y más adelante al fotograbado y la Pintura decorativa. Es decir, si bien hay una discusión teórica sobre los conceptos de arte, y sobre la necesidad de la originalidad, la belleza y la del enriquecimiento del espíritu, el concepto de arte moderno que se promueve está íntimamente asociado la necesidad de instalar un imaginario productivo en una nación de industrialización apenas incipiente.

En el periodo que se ha definido como marco de esta investigación, se consolidaría con mayor claridad un proceso que viene gestándose en el caso del Ecuador, desde la segunda mitad del siglo XIX, esto es la formación de un sistema moderno del arte, en el que las llamadas *bellas artes* adquieren autonomía frente a las artes manuales, mecánicas e industriales (Kennedy, 1992; Pérez, 2010). Sin embargo, en esta investigación, se busca contextualizar las particularidades de este proceso, en el caso específico del Ecuador, y a través de la observación de las políticas concretas aplicadas en la Escuela de Bellas Artes de Quito, tal vez la principal forma de institucionalización del arte a principios de siglo en el país. Como veremos en este trabajo, la diferenciación de las bellas artes y las artes mecánicas, manuales e industriales tendría formas particulares en el proyecto de estado nación liberal de inicios del siglo XX en el Ecuador.

Si bien este proceso de diferenciación venía desarrollándose en Europa desde fines del siglo XVIII y en el marco de transformaciones institucionales, económicas y conceptuales asociadas a la modernidad ilustrada, la Revolución Industrial, la economía de mercado y la urbanización, en el caso de los países latinoamericanos, el contexto en el que este cambio se produce tiene algunas particularidades relacionadas

¹¹ Estos conceptos serán trabajados con mayor profundidad en la segunda parte de este capítulo.

con una realidad social en la que perviven relaciones sociales coloniales y precarias. Se trata de un contexto de modernización parcial, en el cual las *bellas artes* y la cultura en general, se convierten en un instrumento de distinción de elites que buscan proyectar una imagen de modernidad y civilización.

¿En qué se basa la distinción entre las Bellas Artes y lo que en términos locales entraría en la categoría de Artes y Oficios? Hay que partir de que estos ámbitos se diferencian desde su epistemología misma, hasta las funciones sociales que cumplen y los valores que promueven (Pérez, 2010:32-34). Desde fines del siglo XVIII y sobre todo a mediados del siglo XIX, consecuencia de la Revolución Industrial en Europa, es cuando aparece una verdadera oposición entre el producto artístico y el industrial. Se produce el desarrollo de la estética como práctica intelectual. Las disciplinas centradas en la estética y la imaginación como son la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía entran dentro de la categoría de las Bellas Artes, y a ellas se les exige originalidad, belleza e idealismo (Pérez, 2010: 43). Quienes las cultivan se forman como artistas, y su obra se ubica en el espacio del refinamiento, la contemplación y el disfrute espiritual. Como reza en el decreto de creación de la Dirección General de Bellas Artes a principios de siglo en Ecuador: el objeto de ésta era “*poner en práctica medios prácticos y seguros para obtener la moralización de las costumbres y la educación de los sentimientos del corazón humano*”¹². Como señala Bourdieu (2002: 46): “*En oposición a un arte separado de la vida social, el arte digno de este nombre debe subordinarse a la ciencia, a la moral y a la justicia; debe proponerse como fin excitar la sensibilidad moral, suscitar sentimientos de dignidad y delicadeza, idealizar la realidad, sustituyendo a la cosa el ideal de la cosa, pintando lo verdadero y no lo real*”. Los artesanos, por su parte, estarían abocados a una producción funcional, trabajarían en un entorno práctico y material. Sus productos están destinados a la utilidad.

El contexto inmediato que acompaña a este proceso de diferenciación es la creación de un aparato institucional y conceptual en torno a la creación artística. Surgen escuelas, academias, museos, colecciones y galerías, crece el mercado del arte,

¹² Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Enero de 1913:743-744, AHM

se complejizan las teorías y conceptos sobre el arte, se dio un notable incremento de las colecciones privadas y se vincula el arte al espacio de la deliberación y la opinión pública. Dentro de una economía de mercado, el arte se convierte en capital simbólico, y es considerado como una muestra del grado de civilización y el nivel de cultura de las naciones. Todo esto contribuye a que el arte pase a configurarse como una práctica civilizatoria erigida como tal desde los principales centros de poder, como uno de los instrumentos que sostienen relaciones coloniales, pero esgrimida también por las elites de naciones poscoloniales para sustentar procesos hegemónicos y de distinción sobre poblaciones subalternas.

En este marco, el arte pasó a tener también una función central en relación a la consolidación nacional, tanto de los centros hegemónicos, como de las frágiles naciones hispanoamericanas. Cualquier nación que buscara insertarse en el mundo que se erigía como moderno, civilizado y progresista debía tener el arte –diferenciado de las prácticas artesanales- como parte del repertorio de la comunidad imaginada (Anderson, 1991) y de las tradiciones inventadas (Hobsbawm y Ranger, 1992). Sin embargo consideramos que este proceso toma distintas formas, y que la observación contextualizada de éstas nos ayuda a comprender las especificidades en los procesos de formación y sustentación ideológica y cultural de las naciones. En el caso del Ecuador veremos cómo las Bellas Artes no se separan de las artes industriales y mecánicas como son la litografía y el fotograbado, y que los ideales de originalidad e idealismo son adaptados a la forma en que el estado liberal construye la práctica y el concepto de las bellas artes a través, por ejemplo de la Escuela de Bellas Artes de Quito, que fue durante los 20 primeros años del siglo XX el “eje rector y dinamizador de la actividad artística”(Pérez, 2010:55) en la ciudad.

El Modernismo

Los cambios acontecidos en las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX en Europa y América Latina, marcadas por el período de la Ilustración

Europea, la Revolución Francesa y el surgimiento del Romanticismo en Alemania, tuvieron como consecuencia, entre otras muchas, el nacimiento de un nuevo arte al servicio de la sociedad, cuyos principales clientes hasta el momento habían sido la Iglesia y la nobleza. Por esta razón, los temas elegidos eran en su mayoría los de carácter religioso, y en menor medida el retrato y el bodegón.

La sociedad decimonónica necesitaba soluciones concretas a los problemas que planteaban una vida moderna e industrializada, de ahí que estallara una especie de revolución cultural del siglo XX, impulsada por el rápido progreso tecnológico y por la agitación política que llevó consigo la búsqueda del cambio por el cambio (Harrison, 1997:7). Socialmente podía considerarse que ésta revolución era *“una forma de respuesta al simple hecho de que los criterios que marcaban el rumbo del arte ya no residían en los cortesanos potentados sino en el gusto del público de las ciudades y en las condiciones de mercado”* (Araño, 1989:15). Destacó una crisis social y material, que amenazaba con la extinción de las formas tradicionales de la cultura del siglo XIX; esta crisis era resultado de los procesos tecnológicos, económicos y de los acontecimientos históricos consecuentes de la Revolución Industrial, que suponía la producción industrial en cadena y la fabricación masiva de objetos en serie. Los artistas ante esto, debían *“buscar materias primas, ya que la cultura de masas había extraído progresivamente del arte tradicional sus cualidades comercializables. El artista auténtico podía proteger su obra de la reproducción y racionalización, de esta resistencia derivó la necesidad modernista de interioridad, autorreflexión y fidelidad de los medios”* (Crow, 2002:17).

Tradicionalmente se ha considerado que el Modernismo, como movimiento, surgió en Hispanoamérica con la obra de José Martí y con la publicación en 1888 de la obra del poeta nicaragüense Rubén Darío, *Azul*. Darío, quien fue creador de la estética modernista y de la renovación de la literatura castellana, se convirtió en un punto de referencia para los poetas españoles de su tiempo. Se empleó entonces por primera vez el término "Modernismo" para calificar el nuevo espíritu que movía a un grupo de escritores deseosos de renovación y de terminar con el materialismo de la

civilización burguesa e industrial de la época¹³. En lo respectivo a la estética de la literatura Modernista, influyeron decisivamente dos movimientos literarios franceses imperantes de finales del siglo XIX: el Parnasianismo y el Simbolismo¹⁴.

En lo referido al arte, el Modernismo fue antiacadémico en sus orígenes, no porque los artistas renunciaran a seguir el estilo clásico, sino que el modo de vida dentro del cual se desarrollaron las críticas modernistas, era incompatible con los valores impartidos por las Academias: *“bajo tales circunstancias, las reglas académicas estaban destinadas a parecer inadecuadas y decadentes. El aspirante a artista moderno debía buscar fuera de la tradición clásica modelos que imitar”* (Harrison, 1997:18).

En Pintura se inició una reacción a las normativas dictadas por las Academias¹⁵, hacia nuevos horizontes estéticos influenciados por el impresionismo, el naturalismo o el simbolismo que llegaban de Europa traídos por los propios artistas americanos que estudiaban becados en centros de París y Roma. Según Rodrigo Gutiérrez, una vez que surgieron las Vanguardias y las distintas manifestaciones del Modernismo; *“aparecieron cambios fundamentales en el arte de los países del Continente: al paisajismo y al costumbrismo les cupo la dura tarea de superar la rigidez de los cánones académicos vigentes y casi inamovibles desde el siglo XIX, sirviendo como medio para despertar una conciencia nacional y americana, potenciando el interés por un debate; el de la identidad nacional y americana de notable vigencia a lo largo del siglo XX”* (Gutiérrez ,2000:228). Es este el contexto que nos interesa profundizar en relación a la Escuela de Bellas de Quito.

¹³ Durante un tiempo la denominación de Modernismo fue empleada de una manera peyorativa, para referirse a la nueva generación de escritores llamándolos decadentes. El modernismo no recibió el reconocimiento merecido hasta que Darío lo acreditó como movimiento estético con valores propios y con fuerzas renovadoras positivas.

¹⁴ El Parnasianismo se caracteriza por la búsqueda de una poesía de temas clásicos, mientras que el Simbolismo es reacción contra la frialdad del parnasianismo, es una poesía completamente libre.

¹⁵ Las Academias de Bellas Artes más destacadas fueron ;la Académie des Beaux-Arts de París, fundada para educar a los estudiantes con más talento en dibujo, pintura, escultura, grabado, arquitectura y otros medios, y la Royal Academy de Londres fundada en 1768, que era una escuela más libre donde celebraban exposiciones de arte contemporáneo en la que se incluían también a los arquitectos.

En cuanto al Ecuador, al hablar de Modernismo es necesario hacer referencia a los legados de la Revolución Liberal y la Revolución Juliana: *“En la revolución de 1895 confluyeron dos proyectos políticos: el de la burguesía que ya con el control de la economía pugnaba por la dirección del Estado, y el de los campesinos que luchaban por la tierra y la supresión de las instituciones serviles”* (Ayala, 1990:119). El Modernismo literario llegó a Ecuador a principios del siglo XX, de la mano del grupo literario denominado “Generación decapitada”, seguidores del Modernismo de Rubén Darío y de la poesía Simbolista de Charles Baudelaire¹⁶.

En lo referente a las Bellas Artes, en el Gobierno de Gabriel García Moreno, y dentro de su proyecto modernizador, se realizan importantes reformas educativas, tales como la creación de la Escuela Politécnica Nacional, el Conservatorio de Música en 1870, y específicamente sobre las Artes Plásticas se funda en 1872 la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Luis Cadena que duró muy poco tiempo y se reabrió en 1904. De esta Escuela saldrían los principales artistas Ecuatorianos, los cuales pasaron por sus aulas primero como alumnos y más tarde como profesores. Sobre el contexto artístico, la fundación y funcionamiento de la EBA profundizamos en el capítulo siguiente.

Precisiones metodológicas

Para desarrollar estos argumentos hemos realizado una exhaustiva recopilación, digitalización y revisión de fuentes relacionadas con la Escuela de Bellas Artes. Partimos de la consideración metodológica de que es necesario dotar a los archivos de la memoria social de las fuentes en las que poder profundizar de manera concreta y contextualizada en la historia específica de los procesos sociales y culturales locales y de la nación. En la historiografía que aborda cuestiones relativas a la cultura y al arte se ha tendido a privilegiar una lectura normativa que nos llega desde fuera y a tener como referencia narrativas hegemónicas y evolucionistas relacionadas

¹⁶ Charles Baudelaire, poeta y crítico de arte que renovó la poesía francesa a través del Simbolismo. Su obra “Las flores del mal” está considerada como una de las más destacadas dentro de la poesía moderna.

con los procesos culturales. Nos alejamos de esa tendencia para profundizar en los matices específicos y los pliegues de historias discrepantes que escapan a dichas narrativas dominantes. Es ahí donde se vuelve posible identificar los desafíos que condiciones y agencias locales presentan a proyectos homogenizantes.

Para lograr nuestro objetivo, lejos de detenernos en un anecdotario historicista sobre la escuela, hemos establecido un diálogo entre los conceptos y los datos empíricos que consideramos resultó fructífero para dar luces sobre los objetos centrales de nuestra investigación.

Los archivos revisados fueron:

La Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit: En ella nos centramos en la revisión del Fondo José Gabriel Navarro -Director de la Escuela de Bellas Artes entre 1908 y 1930-, destacando la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* del N° 1 al 8, el *Diario El Comercio* de 1904 hasta 1940, Reglamentos de la EBA y de la Exposición Nacional de Bellas Artes, correspondencia que mantenía Navarro con Europa durante su etapa de Director, así como el archivo de fotografías antiguas de dicha Biblioteca.

Facultad de Artes, UCE: En este archivo encontramos todo tipo de documentación correspondiente a la administración de la EBA: desde contratación de profesores, Reglamentos de becas, Libros de actas de 1904 -1908, y todo lo referido a las clases impartidas en la Escuela, tales como personal, número de alumnos matriculados por año, profesores y sueldos, horarios, etc.

Archivo Histórico Municipal: La información referente a la EBA y a las transformaciones ocurridas en ciudad de Quito de finales del siglo XIX al primer cuarto del XX, que encontramos en este archivo fue abundante, destacando los *Informes del Ministerio de Instrucción Pública* (1903, 1906, 1911-1915), el Periódico *Registro Oficial* desde 1885 hasta 1918 y, la publicación periódica *El Municipio* de 1890 a 1925.

Archivo PUCE: En la hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, revisamos varias revistas ecuatorianas de principios del siglo XX como son: *El Boletín*

Eclesiástico de 1906 a 1909, la *Revista de la Sociedad Jurídico – Literaria* de 1902 a 1906 y la *Revista de la Ilustración Ecuatoriana* de 1909 y 1910.

Capítulo 2

La Escuela de Bellas Artes de Quito

Antecedentes de la Escuela de Bellas Artes.

En 1845 se produce en la entonces joven República un cambio político fundamental. A partir de este año Ecuador, separado de la Gran Colombia, iniciará su andadura con sus propios medios, atravesando etapas de intensa inestabilidad política, y una permanente tensión entre un proyecto laico de nación y la propuesta de un estado católico. En medio de esa tensión que se tradujo en luchas concretas, y en un constante estado de violencia, distintas ideas de modernidad se fueron imponiendo sobre un paisaje social en el que dominaban los signos de la precariedad colonial. En este tiempo aciago y convulsivo, fueron apareciendo poco a poco órganos de prensa y de opinión, y la inquietud de los jóvenes que no podían apelar a las armas se encaminó a la formación de sociedades intelectuales, científicas y deliberativas en las que se discutían los ideales de la Revolución Francesa y se imaginaban proyectos de comunidad.

Pero además de estas sociedades, había sido tradición en la misma ciudad de Quito desde tiempos de la Real Audiencia, la existencia de Escuelas de Artes y Oficios. Dentro de un concepto corporativo de sociedad, y en el esfuerzo de incorporar a las poblaciones indígenas a las tareas manuales que requería la construcción y adorno de la villa y luego ciudad, y a la vida en policía¹⁷ desde el mismo siglo XVI se abrieron escuelas de artes y oficios. La primera fue abierta por Fray Jodoco Ricke, quien al mismo tiempo que establecía la orden franciscana en Quito, abría una escuela

¹⁷ La vida en policía, hacía referencia a la vida en comunidad y orden, a la vida en la polis, centro difusor de la civilización y la moral cristianas. En los documentos coloniales, las autoridades civiles y religiosas de la ciudad y la Audiencia, insisten en difundir las formas de la vida en policía.,

para instruir a indígenas, mestizos y españoles pobres en oficios y artesanías. De esta manera se evitaba que la gente estuviera ociosa, se aseguraba la oferta de esos oficios y servicios en la ciudad, y se incorporaba culturalmente a los indígenas al nuevo orden espiritual y material. Jesuitas, agustinos y dominicos siguieron un camino similar, fundando talleres y escuelas asociadas con las cofradías religiosas (Cofradía de la Virgen del Rosario). Ya en la República temprana, en 1822, Bolívar fundó una Escuela de Artes y Oficios bajo la dirección de Gaspar Zangurima en Cuenca.

La llegada de viajeros y científicos extranjeros a documentar la naturaleza y las costumbres locales, supuso una renovación del acercamiento al arte en los ambientes intelectuales de la ciudad¹⁸. Uno de estos viajeros fue el francés Ernest Charton, conocido por las acuarelas de personajes indígenas y mestizos de Quito y Cuenca, y por su detallada observación de las costumbres locales¹⁹. En 1849, Charton fundó en Quito, el Liceo de Pintura Miguel de Santiago. En el breve periodo que el Liceo funcionó, Charton intentó sembrar en los alumnos el interés por la propia tierra, sus costumbres y su gente, y además los familiarizó con los cambios importantes que se estaban produciendo en el arte europeo. Para ello, trajo de Europa copias de la serie de grabados *Los Caprichos* de Francisco de Goya, y algunas reproducciones de sus cuadros (Biblioteca Luis Ángel Arango). Además, buscaba una enseñanza que rompiera el academicismo clásico que dominaba en las escuelas de arte, y que se basaba en la imitación de modelos italianos. En este Liceo iniciaron su formación figuras claves del arte ecuatoriano republicano como Manosalvas, Luis Cadena, Joaquín Pinto, Juan Pablo Sanz y Rafael y Ramón Salas (Michelena, 2007), quienes más adelante serían profesores de la Escuela de Bellas Artes. Ratificando el ambiente

¹⁸ De hecho, la transformación que iría produciéndose en el arte fue también de la mano de la Ciencia. El interés que despertaron las expediciones científicas del siglo XIX sobre diversos temas como la botánica, la geología, etc. tuvo una de sus principales formas de expresión a través de un arte que documentaba el paisaje, la flora y la fauna, lo cual a su vez transformó la mirada de los artistas sobre el entorno, y el gusto de los principales mecenas. La carrera de pintores como Rafael Troya no hubiera sido la misma sin la visita que entre 1871 y 1873 hicieron los científicos alemanes Stübel y Reiss. Ello vinieron a hacer investigaciones sobre las montañas de los Andes ecuatorianos. Los resultados de sus observaciones, además de escritos, fueron representados pictóricamente por Rafael Troya.

¹⁹ Los dibujos y acuarelas de Charton ilustraron las revistas *Le Magazin Pittoresque* y *Le Tour du Monde*, dirigidas por su hermano Édouard Charton, y dedicadas a mostrar a Europa culturas distantes que eran agrupadas en torno a la idea de lo exótico y pintoresco. En base a las cartas que escribía a su familia durante su primer viaje a América del Sur, en 1851 se publicó la crónica “Aventures d’un Peintre Français dans l’Amérique Meridionale”, en la revista *L’Illustration: Journal Universel*.

favorable a las artes en el Quito de mediados del siglo XIX, un año más tarde, en 1850, en la casa que luego sería Conservatorio Nacional de Música, se funda la Escuela de Escultura.

Pero además crecía entre ciertos círculos intelectuales de la ciudad, la conciencia de la relación cada vez más estrecha entre arte y libre pensamiento. Así, en 1852, y con el antecedente del Liceo de Pintura, se inauguraba en la ciudad de Quito la denominada Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyo nombre representaba la idea de la democracia como principio generador de las sociedades modernas. Con el lema tomado de la Revolución Francesa: “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, y comprometidos con la oposición al gobierno de Juan José Flores, la Escuela fue creada como fundamento de la República Cristiana, con el fin de cultivar el Arte del dibujo y de que volviese el antiguo esplendor de las Bellas Artes a la ciudad de Quito²⁰. En la ceremonia de inauguración se mezclaban políticos, autoridades, pintores, escultores, arquitectos, literatos y poetas. Entre el público estaban también miembros de la Sociedad Ilustración y de la Sociedad Filarmónica, jóvenes que se formaban en profesiones científicas, amantes y cultivadores de la música culta. En el discurso de inauguración se decía que el objetivo de la Escuela era el de *“cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público”* (ABAEP). Ya entonces se propone un arte que salga de los temas sombríos de la religión y se acerque al paisaje, explore desde la imaginación y se aleje de la imitación, para crear con originalidad un arte nacional. Con esta Escuela se iniciaba en Quito la idea de lo moderno, teniendo entre sus fines la pretensión de *“proclamar la alianza del genio antiguo con el genio moderno; instituir una especie de herencia tradicional en favor de una generación nueva, estudiosa y apasionada, para que la transmita a las generaciones venideras, enriqueciéndola con las dotes del progreso, y mejorándola con las perfecciones del estudio y la experiencia”*, tal como exponía el Sr. Dr. Pedro Moncayo, protector de la Sociedad Filarmónica, en el discurso de inauguración. La vida de esta primera escuela fue corta, pues tan solo se mantuvo abierta durante dos años.

²⁰ Acta de la pública y solemne instalación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, celebrada el 31 de enero de 1852. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

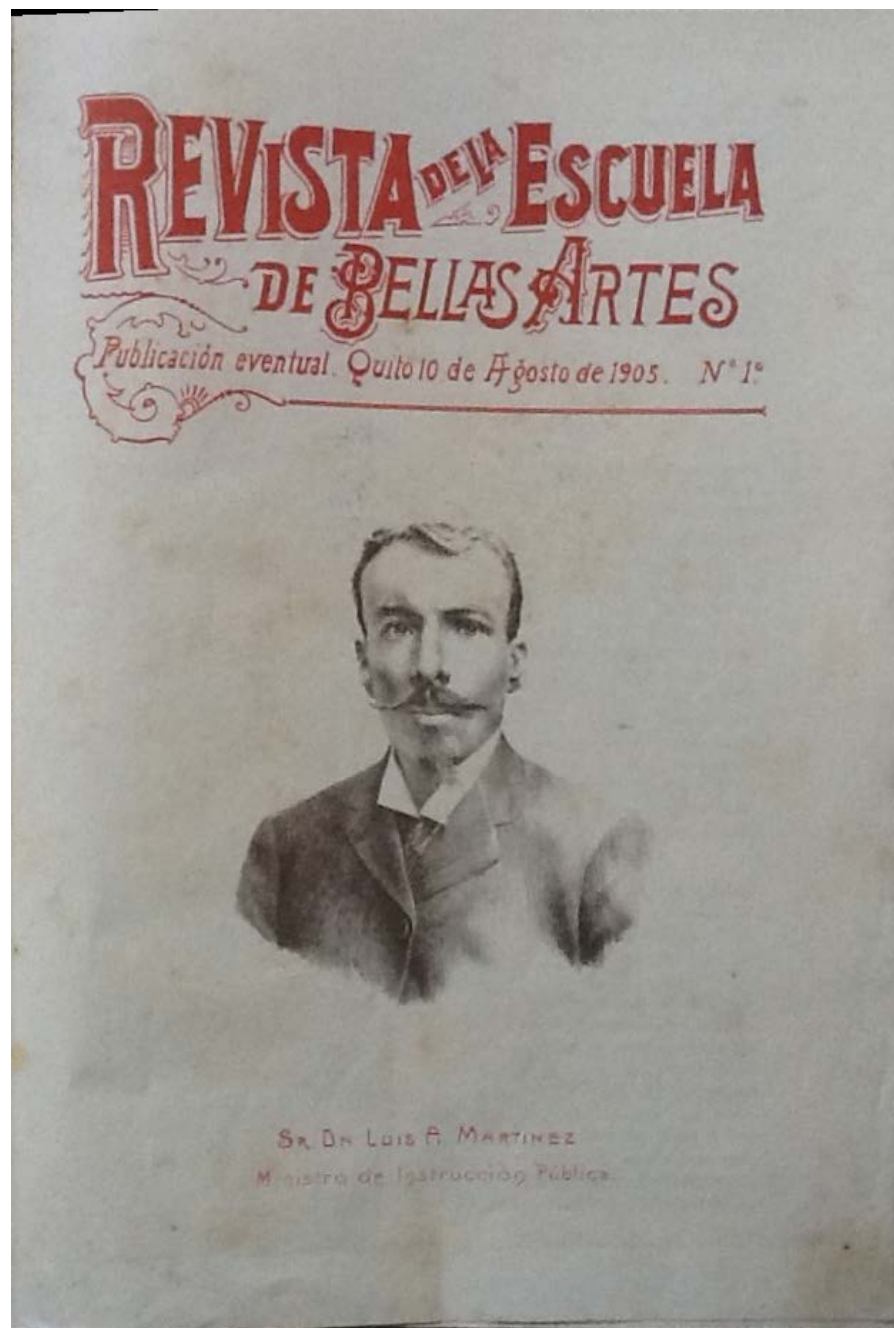
El mismo esfuerzo se estaba produciendo en la música con la fundación de la Sociedad Filarmónica y su propósito de transmitir pasiones y sentimientos de la patria. En 1857 se hizo una exposición en donde se vieron los frutos de las Escuelas de Charton y de la Academia de escultura de Camilo Unda. En 1859, dentro de un periodo de intensa turbulencia política la Escuela fue cerrada, pero ya entonces el Congreso había aprobado que Rafael Salas y Luis Cadena fueran enviados a Europa a perfeccionarse en las técnicas y la enseñanza del arte. Entre los artistas que vinieron a Quito, y participaron en la creación y funcionamiento de escuelas de arte, y aquellos artistas ecuatorianos que viajaron a Europa y volvieron como profesores de las mismas escuelas se produjo un intenso intercambio, que tuvo a países como Italia, España y Francia, como principal referente en cuanto a estilos y técnicas se refiere (Michelena, 2007: 65).

Con la llegada al poder de Gabriel García Moreno y su proyecto modernizador, llegó también un abierto apoyo al desarrollo de las Bellas Artes. Desde 1860, Luis Cadena dirigió una Escuela de Pintura. El dibujante Juan Pablo Sanz por su parte abre una escuela de dibujo, arquitectura y perspectiva. Finalmente, durante la segunda Presidencia de García Moreno, tras la apertura de la Universidad Central se fundaban, entre otras instituciones, la Politécnica y la Escuela de Bellas Artes. Para impartir docencia en esta última se había pensado en los artistas ecuatorianos Luis Cadena, Rafael Salas y Juan Manosalvas, a los que, como habíamos señalado, se había becado en Italia con el fin de que se perfeccionasen en el estudio y practica de las artes. De Roma, trajeron al escultor español José González Jiménez, para hacerse cargo de las cátedras de escultura, modelación y estatuaria (Salazar, 2005)²¹. La escuela se cerró tras el asesinato de García Moreno²². Aunque hubo algunos intentos de reapertura de la Escuela de Bellas Artes, se tendrá que esperar hasta al segundo gobierno liberal del General Alfaro para que el Congreso, de una manera solemne y oficial establezca en Quito la Escuela de Bellas Artes. El subsecretario de instrucción Pública, que luego es

²¹ Luis Cadena era profesor de pintura y José González Jiménez fue director hasta el regreso de Juan Manosalvas que estaba en Roma. Este se hace cargo entre 1873 y 1876.

²² En 1883 el presidente Caamaño reabre la Escuela pero fundiéndola con la de Artes y Oficios. Al poco tiempo fue nuevamente clausurada.

nombrado Ministro, Luis A. Martínez fue quien se dedicó a sacar adelante el proyecto. Político, paisajista, escritor, periodista y andinista, Luis A. Martínez era un liberal convencido, pero además un profundo observador de la sociedad y el entorno natural. Como habíamos señalado más arriba, Martínez fue uno de los intelectuales que más impulsaba la transformación ideológica de la nación.



En sus orígenes, la Escuela de Bellas Artes –anexa al Conservatorio Nacional de Música- se dedicaba únicamente a la copia de los modelos clásicos, siguiendo la tendencia academicista que se imponía, a finales del XVIII y principios del siglo XIX, en toda Europa y sobre todo en Italia, donde algunos de los profesores de la Escuela se habían formado²³. El término academicista era denominado así, por seguir las normas consideradas clásicas que se impartían en las Academias de Arte, tales como la Académie des Beaux-Arts de París, cuyos orígenes se remontan al año 1648 cuando fue fundada por el Cardenal Mazarino para educar a los estudiantes con más talento en dibujo, pintura, escultura, grabado, arquitectura y otros medios. El plan de estudios se dividía en "Academia de pintura y escultura" y "Academia de Arquitectura", pero ambos programas se centraban en las artes clásicas y la arquitectura de la Antigua Grecia y Roma.

En España los primeros intentos de fundar una “Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura” a ejemplo de las que funcionaban en Roma, París, Florencia y Flandes, se inician en 1726, pero no sería hasta 1752 cuando se instauraba de manera oficial. Tras casi un siglo de funcionamiento, en 1844, se producía la separación entre Academia y Escuela, teniendo la primera como finalidad una actividad fundamentalmente teórica y crítica, dejando para la segunda el desarrollo de las enseñanzas artísticas²⁴.

Pese a que en algunos países como Francia, desde la segunda mitad del siglo XIX, comenzaban a aparecer los primeros tintes modernos del impresionismo, en la ciudad de Quito a principios del siglo XX todavía se continuaba con el aprendizaje académico, estudios de desnudo idealizados, la inspiración en la Antigüedad y el Renacimiento, y el paisaje recreado en el taller. En los primeros años de la Escuela, se continuará con este tipo de estudio, tanto por la formación de los profesores, como por el origen de algunos de ellos. Esto, como veremos, cambiará cuando el proyecto de la Escuela estuvo más consolidado, y se produjo un cambio de rumbo desde la dirección.

²³ Recordemos que en Francia ya dominaba un arte moderno y experimental que se había abierto camino desde la década de 1870 a partir del Impresionismo.

²⁴ La Casa de la Cultura ecuatoriana, con ideales similares a los de la Academia, se creaba en 1944 teniendo como misión el apoyar y fomentar las investigaciones y estudios científicos en general (Vargas, 1985).

Nuevas búsquedas se proponen, y además de entrar en las corrientes contemporáneas del arte a través de la contratación de profesores, se impulsa con mayor fuerza la necesidad de sentar las bases de un arte nacional.

Establecimiento de la Escuela y primeros años:

Con Eloy Alfaro como Presidente, el 18 de octubre del año 1900, el Congreso de la República del Ecuador, decreta el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes:

“1° Se establece en la capital de la República una Escuela de Bellas Artes que constará de cuatro divisiones: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Declamación.

2° El actual Conservatorio de Música queda dependiente de la Escuela de Bellas Artes, cuya organización definitiva y reglamentación serán de la incumbencia del Poder Ejecutivo.

3° Se eroga la cantidad de \$10.000 para los gastos de instalación del Establecimiento, subvencionado ya por el Congreso último.

4° El Poder Ejecutivo enviará a Europa cuatro jóvenes para que aprendan los ramos que en la Escuela se enseñen.

5° Cada uno de los jóvenes permanecerá cuatro años en Europa y tendrá 3.00 francos anuales

6° Transcurridos lo cuatro años, los jóvenes dictarán en la Escuela de Bellas Artes las respectivas asignaturas, también durante cuatro años y ganando renta.

7° Si alguno de los jóvenes no cumpliera la obligación de enseñar, devolverá con intereses legales el dinero que hubiere recibido para efectuar su viaje y estudios.

8° El Poder Ejecutivo contratará los profesores nacionales o extranjeros que creyere convenientes para el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes”.

(Registro Oficial, octubre 1900: 9341-42)

Sin embargo, para 1903, esta iniciativa no se había concretado. En los informes ministeriales de ese año, se expresa la importancia de la creación de una Escuela de Artes: *“Al igual que con la música, el mismo cuidado exigen las demás Artes y se hace indispensable si se atiende a la falta de aprendizaje técnico, que pensemos establecer como Anexa al Conservatorio una Sección siquiera esbozo, de Bellas Artes, que comprenda la Pintura, la Escultura y aún la Arquitectura”*.

El 18 de enero de 1904, se crea el Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio Nacional de Música²⁵, en el que se incluyen las secciones en las que se dividirán las materias tales como Arquitectura, Dibujo natural, Dibujo objetivo (naturalezas muertas), Acuarela, Pintura de figura humana, Pintura de paisajes, Dibujo de aplicación (todas las ramas del dibujo, litografía, grabado...) y Escultura²⁶. Esta Escuela impartiría los nuevos conocimientos y *“fomentaría el ingenio quiteño, para dirigirlo y explotarlo en beneficio de la Patria. Para su inauguración, el 24 de mayo de 1904, se congregó lo más granado de la sociedad de Quito en los salones del Teatro Sucre y entre discursos, música, poesías y la mar de cosas que constituyen una velada de las buenas, vino al mundo la consolidada Escuela”*²⁷.

Además, se fijaba el personal directivo de la Sección de Bellas Artes, anexa al Conservatorio Nacional de Música, con Pedro Traversari como director de éste, estableciéndose también *“una sección destinada a las Artes del Dibujo, con el siguiente personal: Un profesor de Arquitectura y dibujo lineal, un maestro de Dibujo natural y acuarela (Joaquín Pinto), un maestro de pintura al óleo para figura humana, un maestro de pintura para paisaje (Rafael Salas), un secretario y profesor de litografía y un ayudante de las clases”*. Hasta la llegada de Juan Manosalvas que estaba visitando distintas academias en Europa, Pedro Traversari, que llegó al Ecuador como maestro de música, ejerció como Director.

²⁵ Registro Oficial, n°791, p.8450-53

²⁶ Véase anexo n° 1

²⁷ *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, n°3: 33.



(Fotografía: Inauguración EBA, 1904)

Esta Escuela se ubicó al principio en el pequeño pabellón de madera situado en la Alameda, lugar donde se realizó la Exposición Nacional de Artes Plásticas, que tuvo la ciudad en 1892 durante el periodo del presidente Antonio Flores. Comenzó con no más de veinte alumnos entre hombres y mujeres, de las cuales se dijo que *“acudieron presurosas a recibir las primeras lecciones de pintura, arte que parece que aman por naturaleza las chiquillas inteligentes y bonitas”*²⁸.

Para el mes de octubre ya se pudo trasladar a una casita contigua al Teatro Sucre, en la carrera Bolivia, más amplia y decente, ya que el número de alumnos en aquellos momentos superaba los cien. Pese al cambio, dicha casa no reunía las condiciones aptas para la Escuela, además carecía de muebles, pinceles, caballetes, papeles, etc. En octubre de 1906, la Escuela contaba por fin con un edificio propio²⁹, adquirido por el Supremo Gobierno a la Señora Ursulina Estrada de Morán, por la cantidad de 32000 sucres. Este edificio reunía las condiciones de amplitud, comodidad y luz, propias para una Escuela, pero tenía algunos problemas en relación con la

²⁸ *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, n° 3: 56

²⁹ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Febrero 1910, oficio n° 233

higiene, una de las preocupaciones fundamentales de la época³⁰.



(Fotografía: EBA, 1906. *Revista Ilustración Ecuatoriana*)

Como complemento al aprendizaje adquirido en la Escuela, el Gobierno del Ecuador estableció en Europa y Estados Unidos, veinte becas para concederlas a los jóvenes que “*por sus aptitudes sean dignos de apoyo para perfeccionar los conocimientos de ciencias o en las artes*”³¹. Para el estudio de las Bellas Artes se concedieron cinco, y la duración de éstas era de cuatro años. Se requería que los alumnos tuviesen manifiestas disposiciones artísticas, que serían apreciadas por tres peritos nombrados por el Ministerio de Instrucción Pública. A su regreso, debían servir dos años a la Nación en el puesto que el Gobierno les designase, en este caso como profesores de la Escuela de Bellas Artes de Quito³².

Además de la importancia de formar a los futuros profesores de la Escuela en el extranjero, el Presidente de la República acuerda autorizar al Ministro de Instrucción pública Luis A. Martínez para que organice en la ciudad de Quito una Exposición Nacional de Pintura y Escultura, en conmemoración del 95 aniversario del 10 agosto

³⁰ Seguía siendo necesaria la instalación de agua para los lavabos y excusados, por lo que se ordenó pasar al médico de higiene a petición del director de la Escuela, para que informase sobre si el agua solicitada era para emplearla en la instalación de excusados de dicho plantel. El Médico creyó que el punto más conveniente para conducirse las aguas para la Escuela era la Carrera Bolívar intersección Flores, con una instalación de tubería de media pulgada de diámetro. El Municipio, 1906:329

³¹ Registro Oficial n° 707, pg. 6873-6874

³² La política de becas no sólo se dio en el ámbito de las artes. Se trató de una política sistemática dedicada a formar cuadros profesionales que cubrieran las necesidades del país en su camino hacia la modernización.

de 1809. Con aplicación al art.100 del Presupuesto General de sueldos y gastos³³, se destinaron 4000 sures para invertirlos en la adquisición de premios y compra de las obras notables que se presenten al referido concurso para enriquecer con ellas la Galería artística de la Escuela Nacional de Bellas Artes³⁴.

En la Convocatoria para la Exposición, que pensaba celebrarse en marzo de 1904, se expresan los términos de dicho concurso: “*Se convoca a los artistas nacionales y extranjeros residentes en el país, a tomar parte en el Concurso que se inaugurará en los Salones del Teatro Sucre, el 10 de agosto próximo venidero, y se clausurará el 25 del mismo mes con una solemne distribución de premios*”³⁵. Para la técnica de pintura al óleo, el tema habría de ceñirse a un episodio de la guerra de la Independencia, a un estudio de género desnudo y costumbres nacionales o a un paisaje. Era requisito indispensable para ser admitidos a concurso, que los cuadros históricos y de género fueran originales, y los paisajes copiados del natural o sobre apuntes de lo mismo. Las pinturas realizadas en acuarela, lápiz o litografía podían ser de asunto libremente elegido. En cuanto a la Escultura, debía ser realizada en madera, yeso, barro o mármol, y de tema también libre.

En el año 1906 le adjudican el cargo de Director de la Escuela, al español Víctor Puig, que había ejercido hasta entonces como profesor de litografía. El programa pedagógico que propuso tenía como meta incorporar el arte ecuatoriano al modelo europeo, con la contratación de profesores que venían de Europa, el envío de estudiantes becados y la adquisición de material didáctico traído también de Europa (Tobar Donoso, 1940). 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 (...)*” (Pérez, 2010). Por ello se consideraba la litografía como una de las secciones más importantes de la Escuela, ya que podía llegar a ser su sustento y asegurar así su porvenir. A través de la litografía la EBA empieza a construir la relación entre el arte y el mundo productivo, una característica de los tiempos modernos.

³³ Registro Oficial n° 742, pg. 8056

³⁴ Como veremos en el siguiente capítulo esto se inscribe en el esfuerzo por dotar a la frágil nación de un repertorio cultural que la represente.

³⁵ Registro Oficial n° 742, pg. 8056- 8057



Juntas las manos, su misión cumplida
De ilusiones de gloria el alma henchida,
Se aprestan al martirio y la pelea;
El Trabajo, que es savia de la vida,
Y el Arte que es la vida de la idea.

Luis F. Veloz.

Como parte de la actividad de la Escuela y de la manera en la que ésta buscaba insertarse y darse a conocer en la sociedad, se empieza a publicar una revista como su principal órgano de difusión³⁶. La Revista de la Escuela de Bellas Artes tuvo su primera publicación el 10 de agosto de 1905. En ella se reproducían los mejores trabajos tanto de alumnos como de profesores, se divulgaban por escrito conocimientos del arte y de artistas además de desarrollar un ambiente propio para los artistas que saldrían de las aulas de la Escuela. Esta Revista “*se puso en circulación bajo la dirección de Víctor Puig, con dibujos de: José G. Navarro, King, Almeida y Redín. La página cromolitografiada sorprende por su trabajo, destacan además poesías de Juan León Mera y de Luis F. Veloz*”³⁷.

Con la temprana muerte de los artistas ecuatorianos Manosalvas, Salas y Pinto, los profesores de mayor prestigio de la Escuela³⁸, el Gobierno dispuso que el alumno ecuatoriano Wenceslao Cevallos, que se encontraba estudiando en Italia, volviese al Ecuador para dirigir la clase de Dibujo y Pintura. Se nombró profesor de Pintura al óleo al artista nacional César Augusto Villacrés y se contrataron profesores traídos de Europa, tales como los italianos León Camarero, que impartiría primeramente las clases de Dibujo antiguo y el siguiente año la de Colorido y Modelo vivo³⁹, Jacobo Radiconcini para la clase de Arquitectura⁴⁰ y Carlos Libero Valenti para la de Escultura. Además se estaba a la espera de la llegada del español Miguel Castells, que se ocuparía de la clase de Litografía, y del portugués Raúl M^a Pereira que lo haría con la de Pintura.

Desde la incorporación de Castells, impresor litógrafo contratado en Barcelona para la enseñanza del ramo, la llegada del material solicitado a la casa Klimsh de

³⁶ Véase anexo nº 2 (Revista EBA Nº1 al 8)

³⁷ Diario el Comercio, 12/1/1907.

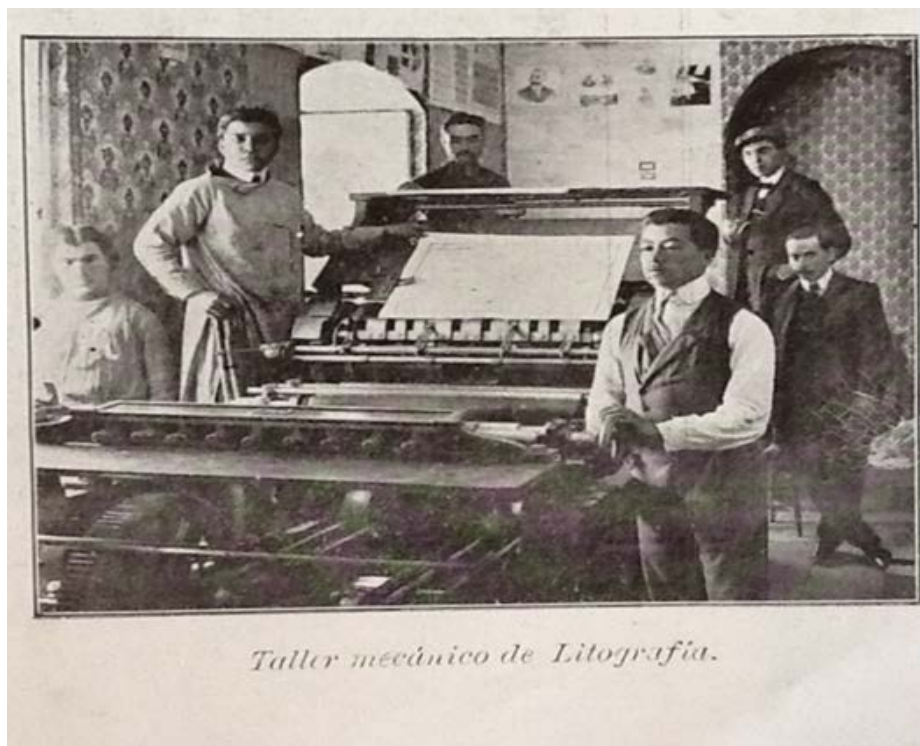
³⁸ El 13 de febrero muere Manosalvas, el 17 de mayo muere Rafael Salas y el 14 de junio Joaquín Pinto, todos ellos en 1906.

³⁹ Además de profesor de Pintura, Camarero fue nombrado subdirector ad honorem de la Escuela de Bellas Artes, el 9 de julio 1908. Con él mejoró notablemente la situación del establecimiento en cuanto a la parte didáctica de la enseñanza.

⁴⁰ Contrato del Supremo Gobierno con el Sr. Radiconici para que funde el Curso Superior de Arquitectura Moderna en la Escuela de Bellas Artes, Diario El Comercio, 10/8/1907. Radiconici era conocedor de las obras de los arquitectos; Vignola, Bramante y Miguel Ángel, de ahí su estilo de carácter italianizante, que le daba mayor importancia a la fachada y a la búsqueda de volúmenes geométricos limpios y claramente definidos. En 1908 será nombrado Ingeniero Auxiliar de la Dirección de Obras Públicas, para prestar sus servicios en la Exposición Nacional de 1909.

Alemania, y con el presupuesto asignado para la suscripción de revistas artísticas extranjeras - a fin de conocer los adelantos de la pedagogía artística y el desarrollo de las artes gráficas - se le dio mayor importancia, como vimos, a la materia de litografía. Con el fin de desarrollar esta área con fines comerciales se creó una instalación en el departamento bajo del local de la Escuela, que por las dificultades de la maquinaria, tardó en establecerse un tiempo más de lo esperado.

Víctor Puig, en los Informes Ministeriales de 1907 describía la sección de Litografía como *“el alma de la Escuela y cuyo desarrollo garantiza su independencia, de ella se espera tantos bienes... de los trabajos que se han recogido de esta sección se han realizado reformas en el local, compra de material, cuadros y objetos de arte. La Dirección de la Escuela espera muy fundadamente, que la Litografía coloque a este Establecimiento un no lejano día, en primera línea entre los de su clase de toda la América, y en el primer lugar de los de toda la República”*. Este énfasis en la litografía, nos da los primeros signos de un cambio de rumbo en el concepto del arte. De ser un alimento del espíritu, una actividad noble para la contemplación, vemos que se empieza a asociar con una funcionalidad, con la posibilidad de la reproductibilidad, y con la valoración moderna de lo productivo. A través de la litografía, las Bellas Artes se abrían al mercado, el consumo, la publicidad y además ofrecían la posibilidad de que la Escuela genere sus propios fondos.



(Fotografía: Revista EBA, N°8:152)

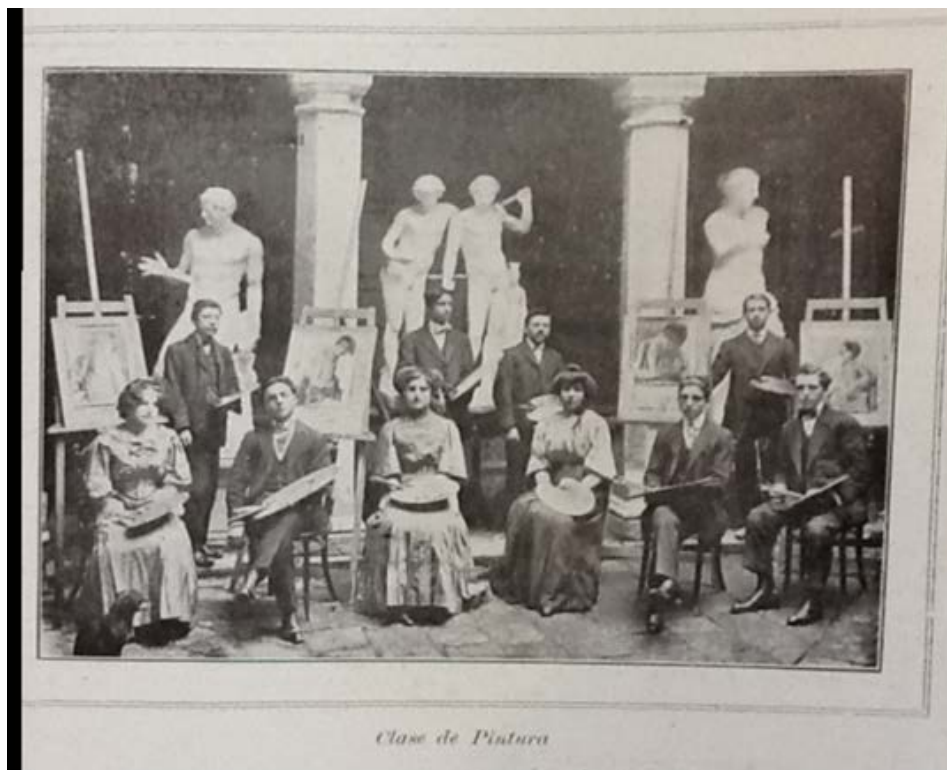
Con el nuevo plantel de profesores ya formado, se crea en mayo de 1906 el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes, independiente ya del Conservatorio de Música, cuyo punto más destacado era que por primera vez se dividieron las clases según el rango de enseñanza:

- *“Sección elemental: incluyendo dibujo ornamental, lineal, geométrico, ejercicios preliminares de la figura humana, primeros ejercicios de paisaje, naturalezas muertas, perspectiva, modelado en barro, etc.*

- *Sección media: figura humana ya con copia, dibujo copiado del yeso, copia de estampas y del natural, clase de grabado litográfico, Dibujo figura humana copia, dibujo arquitectónico y mecánico, pintura a la acuarela y pastel, anatomía artística.*

- *Sección superior: Pintura al óleo, escultura con modelo vivo, dibujo topográfico y arquitectónico y estudio de los órdenes y estilos en arquitectura. Las clases estaban siempre separadas entre hombres y mujeres, exceptuando las señoritas que pertenecían a la clase superior y quisieran asistir a los cursos de dibujo con modelo vivo, éstas podían concurrir este género junto a los hombres”⁴¹.*

⁴¹ Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1906, Registro oficial n° 105: 830- 834



(Fotografía: Revista EBA, N°8:152)

Ya instalada en la casa recientemente adquirida y con la llegada de estos nuevos profesores, la Escuela se encontraba en un momento de esplendor pero, a pesar de ello, todavía no se contaba con el material necesario para una buena enseñanza, tal y como aparece reflejado en los Informes Ministeriales de 1907: *“Destaca la falta de materiales de yeso absolutamente indispensables para la enseñanza y práctica del dibujo, aunque la dirección ha conseguido algunos bustos y estatuas de yeso y se han pedido modelos a la casa de Viñas de Barcelona, pedido que llegará antes de la apertura del nuevo curso (1907). También se ha pedido al Cónsul General del Ecuador en París, que envíe útiles de pintura y dibujo”*.

En el mismo Informe, Puig reclamaba al Supremo Gobierno, que se creasen una Biblioteca y un Museo, tal y como se exponía en el Reglamento de 1904: *“Existiendo como existe una colección de obras nacionales en el Museo Arqueológico de la Universidad y otros muchos desparramados en edificios públicos y colecciones*

*particulares con obras que pertenecen a la Nación, debería reunir todas estas obras y crear una Galería de Bellas Artes”*⁴².

Puig insistía en la idea de crear el Museo y las Galerías, pidiendo el apoyo del Sr. Ministro para adquirir el edificio que en su día ocupaba la comunidad de los Sagrados Corazones, en la plaza de Santo Domingo, en el cual podría desarrollarse sin grandes gastos el programa que la Escuela de Bellas Artes tenía para la fundación del Museo Artístico, Arqueológico, Galería de Bellas Artes, Galería de Hombres ilustres ecuatorianos y un pequeño museo de reproducciones. Se pensaba también que la futura Exposición Nacional, que iba a mostrar y recoger una variedad de obras de arte, sirviese para elegir las más destacadas de ellas a fin de que sirviesen de base para el futuro Museo, contando también con las obras propias del Estado que se encontraban indebidamente en poder de algunos particulares⁴³.

Además de la Litografía, se introdujo como novedad la clase de Arquitectura Moderna, teniendo que adaptar para ello el salón donde se pensaba impartir su enseñanza, que necesitaba abrir tres ventanas para la obtención de más luz, además de dotarla del mobiliario apropiado. La Revista de la Escuela comentaba así el inicio de la nueva sección: *“La Escuela empieza a impartir la sección de Arquitectura llamada Moderna, no por excluir al antiguo sino porque deben responder en todo al espíritu moderno. El arquitecto moderno está a la cabeza de un pequeño ejército de especialistas a los que ordena y dirige febrilmente, el secreto de este estilo moderno son estos tiempos de carrera al millón, en permitirles ciertas libertades sin causar previamente largos estudios y hacer larga práctica”*⁴⁴. La creación de esta cátedra se corresponde con las necesidades que imponía la transformación urbana de Quito -tanto en términos de ornato como de higienismo-, una urbe que el centro desde el que se buscaba proyectar la modernización del estado nación.

⁴² Reglamento de la sección de Bellas Artes, anexa al Conservatorio de Música, 1904, Título IV, art. 11. Se sabía que García Moreno había dado nueva vida a un Museo de Arte, fundado años antes, que se cierra con su muerte. En la REBA no 5, publicada en 1907 (p.75), se denuncia que la colección base de ese Museo, salvo tres cuadros de Manosalvas, se repartieron en manos particulares a raíz de la muerte de García Moreno, y que era necesario recuperarla.

⁴³ Para la época era sorprendente que el país no contara con un Museo Nacional. Esta era, como veremos en el siguiente capítulo, una institución fundamental para el proyecto de estado nación moderno.

⁴⁴ Revista de la Escuela de Bellas Artes, n°7

En la misma Revista, la falta de experiencia de los alumnos en dicha materia, era comentada por el profesor de Arquitectura, Jacobo Radiconcini, alegando que “*en la clase de perspectiva y teoría de la sombra, dada la falta de preparación de los alumnos en las matemáticas, he tenido que imaginar un tratado práctico original de cuya oportunidad tuve la certidumbre por el buen éxito del examen de las once señoritas, dos de las cuales: Egas y Barriga, en seis horas solamente dibujaron en perspectiva perfectamente un monumento fúnebre con escaleras, pilastras, cruces, etc.*”

Con el profesor Castells se empezó a enseñar Cromolitografía o “gran litografía a vapor de la Escuela de Bellas Artes”, trabajo a seis tintas complicado y engorroso⁴⁵.

⁴⁵ Revista de la Escuela de Bellas Artes, nº 5, pg. 81



Revista de la Escuela de Bellas Artes, No.5, p.79

También se instaura la clase Superior de Colorido y modelo vivo, como finalidad de los estudios de pintura, para la que se requiere un núcleo de alumnos bien preparados en el ejercicio del Dibujo, área en la que todavía no se lograba un nivel muy alto. Esta materia sería impartida por León Camarero. José Gabriel Navarro quien había sido alumno de la Escuela incursionaba como profesor de Anatomía Artística⁴⁶, y además se introdujo las clases de Estética e Historia del Arte y Dibujo impartidas por Mario de la Torre. La llegada del fotógrafo José Domingo Laso, después de haber sido enviado a Europa para perfeccionarse en la materia, permitió el inicio de las clases de fotograbado, una verdadera novedad en el medio⁴⁷.

En lo referente a los materiales didácticos que se utilizaban para la enseñanza, gracias al apoyo del Supremo Gobierno, la Escuela contaba con reproducciones de las grandes obras del arte Griego y Romano para las materias de Escultura, tales como: la Venus de Milo, el Laoconte, el Apolo de Belvedere, obras de Donatello, así como mascarones, bustos, extremidades, flores y frutos moldeados del natural, motivos del renacimiento, la tumba de los Médicis de Miguel Ángel, la Venus de Médicis, etc.⁴⁸. También se compró una colección de copias en yeso de grandes obras de la escultura europea, que debieron ser restauradas al llegar al Ecuador por el Sr. Juan Nardi, ya que se rompieron en el viaje⁴⁹. En cuanto a Pintura, en el año 1908 el Cónsul del Ecuador en Madrid; Don Gabriel Sánchez, regaló a la Escuela de Bellas Artes de Quito una colección de 300 calcografías españolas realizadas en tinta aguafuerte que eran una representación de los cuadros más notables que se exponían en el Museo del Prado, en Madrid⁵⁰.

Con la ayuda de estos modelos, los alumnos de la Escuela podían conocer las obras más importantes de la cultura clásica europea, de ahí que continuaran con una enseñanza clásica y académica. Pero un ambiente de cambio se comenzaba a sentir y

⁴⁶ El 12 de marzo de 1908 fue nombrado subdirector de la Escuela de Bellas Artes, pasando a dar sus clases de Anatomía artística el Sr. Gabriel Román

⁴⁷ José Domingo Laso fue uno de los fotógrafos más activos de la época. Además de dar clase, publicó varios libros de fotografía, y participó de las principales revistas de la época, entre ellas la Revista La Ilustración. Entre otro, es conocido por su libro de fotografías *Recuerdos de Quito*, donde aparecen imágenes de los principales monumentos y plazas de la ciudad. En estas imágenes los indígenas han sido borrados.

⁴⁸ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo de 1908, oficio n° 24

⁴⁹ Revista de la Escuela de Bellas Artes, n° 6, pg. 111

⁵⁰ La colección de calcografías no llegó a la Escuela de Quito hasta noviembre de 1911, Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Noviembre de 1911, oficio n° 24

demandar en las aulas de la Escuela, y los propios alumnos solicitaron a la Dirección modelos al natural, “*ya que si no, no es tan fiel la copia del natural, y esperan no tener que basarse sólo en naturalezas muertas sino también algún modelo vivo*”⁵¹. Pidieron también, que se estableciesen las clases de Paisaje en el campo y fueran dictadas por el profesor Sr. Alejandro Cevallos. La respuesta de la Dirección de la Escuela fue que:

*“Antes de salir a pintar fuera de las aulas, los alumnos primero debían proceder a la clase de Colorido, a donde llegan con la preparación debida y donde adquieren el necesario tecnicismo y la capacidad para escoger el ramo adecuado a su genio artístico, y como hace pocos meses que se implantó la clase de Colorido debían mejorarlo. Igualmente si se estableciesen estas clases en el campo, sería el Sr. Cevallos el profesor indicado para hacerse cargo de la clase, además queda en la Colecturía de la Escuela una buena cantidad de material y se ha hecho un pedido a la casa Janer e hijo de Guayaquil, de colores que faltan y otros de mayor consumo que ya escasean”*⁵².

En cuanto a la Litografía, se solicitó a la Casa *Dillon Bouton* de París un motor para la sección de litografía; sin embargo, se recibió una máquina de cepillar madera en lugar del precitado motor, por lo que se vieron obligados a trabajar a mano con notable demora en la ejecución de los trabajos pendientes.

Aunque independiente de la Escuela, la celebración del Centenario del Primer Grito de Independencia de América, dado en Quito el 10 de agosto de 1809, tuvo una estrecha relación con esta Institución. El centro de esta conmemoración fue la celebración de una Exposición Nacional, cuyo promotor era el propio presidente Alfaro, quien se había inspirado en las grandes exposiciones universales que se venían realizando en Europa desde mediados del Siglo XIX (Vázquez, 1989), asociadas a la celebración cívicas relacionadas con el origen de la nación (Pérez, 2010:23)⁵³.

⁵¹ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo 1909 , oficio n° 186

⁵² Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo 1909 , oficio n° 186

⁵³ La Exposición se inauguró el 10 de agosto de 1909 y estuvo abierta durante 2 meses.

Antes Ecuador había participado en 1892 en la Exposición Histórica Americana por los 400 años del descubrimiento de América, en 1893 en la Exposición Universal Colombina de Chicago, y en 1899 en la Exposición Universal de París.

El reglamento de la Exposición exponía las diferentes secciones que acogía la muestra⁵⁴:

- I. Instrucción Pública y Bellas Artes
- II. Bellas Letras y Literatura científica e industrial
- III. Agricultura
- IV. Industrias
- V. Minería y Pesquería
- VI. Flora, Fauna, Minerología, Arqueología y Objetos Históricos

Se trata de una exposición en la que el estado liberal buscaba mostrar aquellas áreas sobre las que descansaba el proyecto nacional en marcha. Como vemos, uno de los fines de esta exposición sería también el promover la industria nacional y la producción agrícola. Este énfasis tenía que ver con el interés del gobierno liberal de que el país creciera en lo productivo. Como habíamos señalado, el eje educativo y el eje productivo guiarían muchas de las obras y acciones de los gobiernos liberales, y serían el alma del proyecto de progreso y modernidad que se impulsaba. Pero además hay la voluntad de construir un repertorio de lo que caracteriza natural y culturalmente a la nación, y en esa voluntad la presencia del arte era imprescindible, ocupando un lugar central en la exposición. Es en el área de las Bellas Artes en la cual la EBA se convierte en el socio natural de la exposición, en tanto de sus alumnos y profesores salieron quienes participaron con la entrega de sus trabajos, y sobre todo permitieron construir un catálogo de obras que representaron al país. En el Pabellón de Bellas Artes estaba expuesta la obra de Luis A. Martínez, Wenceslao Cevallos, Rafael Troya, Raúl María Pereira, entre otros. Los alumnos de la EBA participaron como concursantes en la Exposición. Junto a la política productiva y la educación, la otra gran faceta que la revolución alfarista promovía estaba en el terreno de las representaciones visuales, un terreno que otorgaba capital simbólico a la nación.

Una vez clausurada, el Gobierno remitiría a la Exposición Internacional de Bruselas que se celebraría en 1910, los artículos de producción o manufactura nacional cuyos expositores deseen que así se haga, además de las obras de autores nacionales

⁵⁴ Registro Oficial, año 1908, N° 831, pg. 4537- 4340

que hayan merecido distinción. Además los expositores podían vender sus trabajos expuestos al Comité Central.

Otro terreno en el que la EBA tuvo relación con el proyecto fue en el proceso de construcción de la infraestructura necesaria para el mismo, en el que participaron profesores y también alumnos. El lugar elegido para la instalación de la Exposición Nacional, era la antigua casa de las Señoras de la Caridad, que prestarían al Gobierno el edificio, tal y como vemos en el contrato firmado el 12 de julio de 1908 entre José Félix Valdivieso, Presidente del Comité de la Exposición y Dolores Jijón. En el mismo contrato se estipulaba: *"el Gobierno se compromete a terminar a su costa y dejando a favor de esa casa de beneficencia y en provecho suyo exclusivo, la construcción del dicho edificio con arreglo a los planos ya adoptados, bajo la dirección del arquitecto del gobierno y del que, por cuenta suya designe la Asociación o su superiora"*.

Las obras que debían realizarse para llevar a cabo el proyecto eran numerosas: el palacio, el pabellón del propio Ecuador que habría de acoger en su interior a la representación de Perú y Francia, un teatro pequeño para conciertos y conferencias, una galería y tres tramos para plantas y flores, un kiosco, un pequeño lago, dos grandes establos, red de desagües interiores, y exteriores, reconstrucción de la Plaza de Recoletas, construcción y reparación del camino de la parroquia Alfaro y la Magdalena etc.⁵⁵. Además de encargarse de las obras públicas, tales como agua potable alumbrado, instalación sanitaria etc., el gobierno contratará al portugués Raúl M^a Pereira, profesor de la EBA para la conclusión de los trabajos⁵⁶, entre ellos la construcción del pabellón del Ecuador, un edificio ecléctico con códigos neoclásicos. Muchos de los materiales que se necesitaron para la realización de estas obras serían importados, llegando a Quito desde Guayaquil por la recién inaugurada vía férrea. Entre los pabellones, según la Revista *La Ilustración*, destacaría el curioso pabellón japonés "la única nota simpática de la Exposición", e "indudablemente el más original que hay entre los diferentes y elegantes edificios"⁵⁷.

⁵⁵ " Un análisis histórico del proceso urbano del Distrito", Plan del Distrito Metropolitano de Quito, pg.69

⁵⁶ El Ministro de obras públicas imparte las órdenes para que no falte el agua de la pila de la Recoleta y puedan así continuar sin dificultad los importantes trabajos de la Exposición Nacional. El Municipio N° 626, septiembre 1908

⁵⁷ La Ilustración Ecuatoriana, Año 1, n° 12. Quito, 1 septiembre de 1909.

Finalmente otras figuras vinculadas con la EBA fueron parte del Jurado de 25 ciudadanos “honorables e idóneos”, que debían escoger los premios de la Exposición. Entre ellos se encontraban: Vicente Urrutia, Ludovico Soderstrom, José María Sarasti, Francisco Durini, Víctor Puig, León Camarero, Alfonso Aguirre, Luis N, Dillon, Domingo Brescia, etc. Se preveía nombrar como jurado a dos o más señoras para que calificasen las obras de costura, bordados, etc., así como algunos artesanos para la justa apreciación y calificación de las obras y objetos especiales de arte. Los premios y recompensas, en concurso, serían de dos clases: uno entre de los autores de obras nacionales y productos y manufacturas del país, y otro entre las obras de extranjeros y productos del exterior, que será determinado por el jurado⁵⁸.

La EBA hacia la contemporaneidad

Tras la época de movimiento y celebración de la Exposición de 1909, la EBA entró en una etapa de importantes cambios. Podemos identificar un cambio de rumbo en la Escuela con el cambio de Director. En 1911 y después de un largo periodo de diferencias con el anterior director, Víctor Puig, José Gabriel Navarro fue nombrado nuevo Director de la EBA. Lo que empezó como diferencias de opinión sobre cuestiones pedagógicas en la EBA, entre el Director y el subdirector, terminó en una agria disputa que involucró a otros profesores y que se saldó con la renuncia de Puig:

“Para mayor descaro contra las calumnias que me ha lanzado el Señor José G. Navarro, desearía que el Ministerio nombrara una Comisión compuesta de dos o más miembros a fin de que inspeccionara de nuevo el libro borrador mío y el que llevaron J.G Navarro y Juan León Mera, ya que el libro original lo hicieron desaparecer en los días que fue restituido Navarro. Como no figura partida alguna de gastos, y para llevar al convencimiento pleno de mi honradez, la comisión podría revisar todas las facturas y comprobantes que figuran en la contabilidad. Me permito solicitar al Sr. Ministro una copia legalizada del informe que según el Sr. Navarro se elevó a ese Ministerio el mes de marzo del año en curso, este documento formará una más en la acusación criminal que eleve contra dicho señor. Habiendo presentado mi renuncia con carácter irrevocable con fecha del 23 del mes, de seguir yo en la

⁵⁸ Registro Oficial N° 1103:2142

Dirección de la Escuela tendría que proponer forzosamente la remoción de los empleados que hicieron causa común con Navarro”⁵⁹.

Nacido en 1881, Navarro fue un joven prodigio que estudió con Rafael Salas y el costumbrista Joaquín Pinto, los más destacados pintores quiteños de fines del siglo XIX (Capello, 2004). Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes desde su fundación y se convirtió en una de las grandes figuras de la intelectualidad ecuatoriana, En la Revista de la escuela describen así uno de sus grabados⁶⁰: “*José G. Navarro, otro alumno digno de todo encomio por el fervor con que aspira a ser artista, nos muestra en naturalísima actitud a otro muchacho, al pilluelo quiteño, tan listo y simpático como el célebre gamín francés, tantas veces inmortalizado por Charton.*”



(Grabado de José Gabriel Navarro, Revista de la Escuela de Bellas Artes, Año I, N°1)

Uno de los motivos de la polémica entre Puig y Navarro, tenía relación con una visión distinta sobre la necesidad de construir un arte nacional. Para Navarro había demasiados profesores extranjeros que impartían clases ancladas en un clasicismo

⁵⁹ Víctor Puig: Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Octubre de 1908 , oficio n° 141

⁶⁰ Revista n°1, año 1905, pg 9

uropeizante y en la copia de modelos y referentes ajenos. Poco a poco Navarro fue sustituyendo a los profesores contratados por Puig, buscando establecer un perfil más moderno en el profesorado:

“Fiel al programa del actual Gobierno que busca en la economía fiscal la base más sólida para el bienestar nacional, suplico encarecidamente a Ud. que se cancele por innecesario el contrato celebrante con Juan Castells, que venció en diciembre de 1910 y ha venido prorrogándose hasta ahora, y que se dé por terminado el contrato celebrado con el Sr. Puig pues habiendo como hay un profesor nacional como es el Sr. Juan F. Montalvo que acaba de venir de Nueva York, después de cinco años de formación y teniendo un contrato con esta Escuela, el del Sr. Puig debe terminarse.”⁶¹.

Navarro había incursionado también en la crítica e historia del arte, y desde allí construyó una postura en relación a lo que debía ser un arte nacional, separado del legado que dejó la colonia:

“El arte indígena hubiera podido prosperar, y aún mejorar y cobrar nueva vida unido al español y no perecer y hundirse para siempre, (...) las artes locales y nacionales se vieron obligadas bruscamente a rendir homenaje al arte español, lo que no pudo dar otro resultado que el nacimiento en las colonias de una arquitectura y escultura religiosas, cuyos elementos eran netamente españoles. Aún más: el arte hispano quedó de arte aristocrático, refugiado en las casas de los ricos y en los claustros de los monasterios, en donde principalmente encontraron cierto ambiente favorable para sostenerlo. De España, pues, vinieron a Quito pintores, escultores, arquitectos, ebanistas, herreros, vidrieros, plateros, etc., que prestaron sus servicios a los ricos colonos españoles, domiciliados ya en el suelo americano. Y lo que no se alcanzó a hacer con ellos aquí, se lo importó; pues para eso estaban ya formadas y prósperas las fortunas de los primeros colonos: para satisfacer los gustos de sus dueños” (Navarro: 2006).

Para Navarro el mejor medio para combatir esto fue divulgando la importancia del Arte Ecuatoriano, primero en el Ecuador y después en el resto de países. En España por ejemplo, fue nombrado cónsul general del Ecuador y en una sesión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le concedido el premio de *La Raza* por su obra

⁶¹ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Agosto de 1911, oficio nº 1

acerca de la escultura en el Ecuador durante los siglos XVII y XVIII⁶²: “*El director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, saludó al académico correspondiente con grandes alabanzas y a ellas contestó el señor Navarro con un discurso acerca del arte español en América*”⁶³.

En la ciudad de Quito, el 16 de agosto de 1911, Navarro fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes, sobre la que sostenía:

“La fundación y existencia de la Escuela de Bellas Artes de Quito, hicieron posible este arte contemporáneo del momento que vivimos. El decreto de fundación y su reglamento, sobre todo, lo mismo que las personas que lo dirigieron en su principio, indican a las claras que esa Escuela fue una tardía y mala reproducción de las academias europeas del siglo XVIII que tanto daño causaron al arte; pero, así y todo, ahí se incubó un arte en Quito, que para darle algún nombre, lo llamamos moderno”. (Navarro, 1991).

En su cargo, Navarro modificó varios aspectos relativos a la enseñanza, los presupuestos, las materias, etc: “*Se han introducido reformas para la higiene y comodidad de los alumnos, para alejar toda sombra que viniese en mengua de la honorabilidad del personal directivo, se han abierto nuevos libros de contabilidad para llevar las cuentas de colecturía con religioso cuidado y presentarlas al Tribunal respectivo*”⁶⁴.

Navarro quería transformar la Escuela, crear un nuevo programa de enseñanza más práctica, trabajado con los profesores más entendidos:

*“La enseñanza estaba estacionaria, por lo que propuse estudiar la causa y era la deficiencia del profesorado y la falta de uniformidad de la enseñanza. Después de 9 años que tiene la Escuela, nos encontramos que desde hace 3 o 4 la enseñanza se había estacionado hasta hacer decaer el ánimo de los alumnos, ya no había el mismo entusiasmo y en lugar de aumentar el número de alumnos, éstos terminaban por abandonar sin haber finalizado los estudios*⁶⁵, las causas que encontré fueron: los profesores que por mucho conocimiento que tengan pueden no saber enseñar y es necesaria la

⁶² Premio que la Real Academia de la Historia otorgaba anualmente por su acuerdo de 10 de octubre de 1919, consistía en una medalla de oro y el título correspondiente para el autor, español o hispanoamericano, con el mejor trabajo sobre un tema artístico. Diario *La Nación*, Octubre 1951: 27

⁶³ Diario *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1928:24

⁶⁴ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo 1912, oficio n° 251

⁶⁵ Según los informes Ministeriales, en el curso de 1906-1907 formaban parte de la Escuela 128 alumnos, mientras que el primer año de Navarro como director- 1911- 1912- este número asciende hasta los 174 alumnos. Informes al Ministerio de Instrucción Pública, Mayo 1912:74-75.

*uniformidad en la enseñanza y en la doctrina de los elementos comunes o fundamentales que deben inculcarse a los educandos pero esto no podía pasar porque no había un programa de enseñanza común”*⁶⁶.

Es decir, Navarro propone modernizar la Escuela tanto en su administración, como en términos pedagógicos. En este aspecto busca crear políticas, formalizar la enseñanza y construir un pensum a partir del cual se rija todo el profesorado, sin que la enseñanza dependa, como sostiene venía sucediendo, de la experiencia y voluntad de cada docente. Con el apoyo del Sr. Director General de Bellas Artes se quiso aplicar remedio gracias a la ayuda de nuevos profesores más experimentados, “*como el Sr. Raúl M^a Pereira*⁶⁷, *que impartiría la clase de Dibujo en todos los cursos del plantel, con lo que conseguiría uniformar la enseñanza de manera que todos sigan un cauce único en sus principio, además de promover el talento de los alumnos que se encontraba en un completo estacionamiento*”⁶⁸. Con Pereira se llegaría a la existencia de cinco grandes divisiones con seis profesores: la una común y fundamental para todos, a cargo de un solo profesor, las otras (pintura, escultura, arquitectura y grabado) con un profesor cada una a excepción de pintura que tendrá dos. Para llegar a este resultado, se contrataron profesores especializados de Europa, como fue el caso del italiano Quattrocciochi para Escultura,

En cuanto al Dibujo arquitectónico, clase que ocupa un lugar preferente en la enseñanza artística, su enseñanza se unió a los conocimientos que se impartían en la Universidad Central: “*Y así veremos más tarde poblarse nuestras ciudades de bellos edificios en lugar de los pesados y monótonos que se levantan aún y que llegan a ser ridículos y horribles, si no por sus planos, por su decoración y color*”⁶⁹.

Para la materia de Pintura, se solicitó al Sr. Ministro el nombramiento del profesor de Pintura y Dibujo decorativo Paul Alfred Bar, artista francés que pese a no tener título profesional, podía contribuir al adelanto del establecimiento, por lo que Navarro solicitaba que se le hiciese un contrato alegando que “*si no hay títulos en artes liberales, ¿cómo los va a exigir a los señores profesores?*”. Es precisamente a

⁶⁶ Informes al Ministerio de Instrucción Pública, Mayo 1913: 20

⁶⁷ Gran retratista, pintor academicista, arquitecto, escultor y Cónsul de Portugal, “Pueblo libre, historia, y tradición, UAP, Lima (2008):86

⁶⁸ Informes al Ministerio de Instrucción Pública, Mayo 1913:207

⁶⁹ Informes al Ministerio de Instrucción Pública, Mayo 1913:208

partir de la llegada de Bar que la literatura posterior ha reconocido un verdadero punto de quiebre en el arte ecuatoriano, el cual se abriría hacia temas y técnicas asociados con las vanguardias (Michelena, 2007; Rodríguez Castelo, 1988).

En la Escuela de Bellas Artes, se venían utilizando hasta el momento unos métodos de enseñanza académica y clasicista, pero Paul Bar establece unos programas de estudio en los que propone a los artistas la incorporación de una serie de nuevas técnicas y prácticas en la pintura; el uso de modelos contemporáneos y el interés por las formas vivas.

Lo que traía Bar con sus nuevas enseñanzas era el impresionismo⁷⁰, un tipo de pintura en la que se reproduce la luz natural reflejada sobre los objetos, cuyas formas han sido difuminadas y cuyos colores varían en función de la luz. Esta novedad: *“Para la Escuela quiteña significó un abrir las puertas para que entrase aire y sol, mejor, abrió las puertas del sombrío edificio para que los alumnos saliesen a plantar el caballete al aire libre -al "plein air" que amaban los impresionistas”* (Quintana, 2010:32).

“El Magisterio de Paul Alfred Bar, “joven pintor decorador”, transformó radicalmente el manejo del color y el concepto del paisaje entre los pintores ecuatorianos. Su cátedra de pintura decorativa le permitió la introducción del impresionismo como un estilo capaz de liberar a los paisajistas ecuatorianos del servilismo del paisaje a la manera de las cromolitografías. Los discípulos de Bar comprendieron que el color no es algo dado sino que es un lenguaje en sí mismo y que implica el dominio de la luz. Con el pintor francés salieron a pintar al aire libre, a tomar como modelo el paisaje real de su entorno...el cambio fue notable” (Michelena, 2007:66)

Por primera vez, Bar consiguió que sus alumnos abandonasen las aulas de la Escuela para salir a pintar fuera –algo que ya el alumnado había demandado sin ser escuchado-, donde aplicaban las diferentes gamas cromáticas que la luz natural les ofrecía. Además, para mayor provecho de las clases, se solicitó que el Inspector de la Alameda proporcionase al establecimiento, cuando éste lo requiriese, hojas de árboles, flores, plantas, etc., para que los alumnos lo copiasen del natural. Se adaptó el patio de

⁷⁰ En 1874 habían expuesto en París, por primera vez, los así llamados "impresionistas", término en un principio peyorativo y que no fue reconocido pictóricamente hasta 1900. Creado por grupo de artistas que fundan la “Sociedad anónima cooperativa de artistas pintores, escultores, grabadores, etc” cuyas obras habían sido rechazadas de ser expuestas en los Salones de París.

la Escuela para las clases, cubriéndolo con una techumbre de vidrio a fin de convertirlo en un salón para el estudio de colorido. El contraste entre el antes y el después en la EBA está dramáticamente señalado por Rodríguez Castelo (1988):

“...el Ecuador, afrancesado en tantas modas decadentes...no miraba en arte a Francia (...) Hasta que llegó Paul Bar...Lo que traía Bar era, lo hemos visto, cosa de casi medio siglo y distaba de ser riguroso...pero para la Escuela quiteña significó un abrir las puertas para que entrase aire y sol (...) Hay que recordar que los educadores de entonces enseñaban en la escuela de Bellas Artes un arte inexpresivo, aprisionado en tiránicos moldes convencionales (...) Tenemos pues que admitir –diría Díez- que de la aparición de Paul Bar arranca, entre nosotros, la pintura moderna. (...) Este es el momento en que se inicia la transición de decimonónico a lo contemporáneo” (Rodríguez Castelo, 1988: 8-9)

La nueva asignatura impartida por Bar, pronto tuvo su reconocimiento en la Escuela, de ella se decía en los Informes Ministeriales de 1911 que *“esta cátedra cuyo método esencialmente práctico, ha conseguido enseñarles el sentimiento moderno en la decoración, la aplicación del arte a la industria, la concepción y ejecución artísticas bajo el punto de vista de la utilidad”*, y continuaba el informe exponiendo que:

“esta clase tiene doble objeto: el de desarrollar la imaginación creadora del artista, mediante la indicación del sentimiento estético de lo que va a ser motivo de decoración a fin de dar originalidad a sus producciones y el de difundir el reinado de la belleza, con el propósito de que en ese ambiente artístico se empapen los pueblos de la República, toda vez que la composición decorativa moderna tiene un fin de bella utilidad práctica, cual es la de presentar los mismos objetos de uso cotidiano con el timbre artístico que deleita la vista y hace más agradable la vida”.

Estos alumnos de Pintura Decorativa, al representar las imágenes que observaban en su región, lo que conseguirían era *“llenar de obras originales el arte patrio y llenar nuestras casas y palacios de artísticas bellezas tomados de nuestra flora, de nuestra fauna, de nuestra naturaleza propia, dejándose de las copias serviles de antiguos y modernos trabajos extranjeros, nunca sentidos por nuestros infelices*

ejecutantes”⁷¹. Con esto se alcanzaba el fin que tanto deseaba Navarro, que no era otro sino el de instaurar una educación artística enfocada hacia la construcción futura de un arte nacional.

Se implantó también en la Escuela la clase de Fotograbado, que tratándose de un ramo útil y un factor industrial de primer orden para las publicaciones modernas, debía de darse presupuesto para el material de instalación⁷². Desde hacía ya algún tiempo, la Escuela dependía económicamente de la sección de Litografía y Grabado, pero por las circunstancias desventajosas de material y profesores, propusieron que el Establecimiento fuera independiente del Tesoro Público, ya que tanto el Gobierno como particulares mandaban mucho dinero al exterior en concepto de trabajos litográficos y estos podían ser muy bien ejecutados en la Escuela de Bellas Artes.

Al efecto se hizo traer de la casa Klimsh de Alemania, un gran pedido de material de Litografía suficiente para tres o cuatro años de un constante trabajo, al mismo tiempo que por medio del Cónsul del Ecuador en Hamburgo se gestionó el contrato de un Impresor litógrafo que se haría cargo de la parte mecánica de esa sección, con su llegada se abrirán los talleres al público, y se creará una buena renta a la escuela aliviando así en algo al Erario del presupuesto actual.

Finalmente, este objetivo no dio sus frutos ya que al atender las obras litográficas solicitadas por el Gobierno en cumplimiento de contrato, no hizo otra cosa que perder dinero. Las obras solicitadas fueron: Un mapa para la campaña de Guayaquil, un mapa de Ecuador, un mapa demostrativo de los ferrocarriles construidos, un mapa de la sección de Riobamba, las láminas de un tratado de Corte de Vestidos para señores, etc.

Es interesante anotar en este punto que el proceso de separación entre las artes mecánicas e industriales y las Bellas Artes siguió un proceso particular en el Ecuador. No hubo necesariamente una distinción entre las Bellas Artes dedicadas al cultivo del espíritu y la contemplación, y artes utilitarias. Si bien si hay una separación social en relación con las artes y oficios tradicionales⁷³, no existe dicha separación con los fines

⁷¹ Ibid

⁷² Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Mayo de 1911:110

⁷³ Ver siguiente capítulo

prácticos asociados a la litografía, las artes decorativas y el fotograbado. Parecería que en el esfuerzo liberal ecuatoriano de construir un estado nación moderno, civilizado y productivo, el repertorio de lo que se considera arte viene acompañado de una utilidad práctica, de allí también la valoración de la materia dictada por Bar. Pese a que en las Academias de Arte Europeas, únicamente se impartían las materias consideradas como las artes clásicas, tales como Arquitectura, Pintura y Escultura, en la EBA de Quito - donde se seguían estos modelos europeos- debido a motivos económicos, incluyen la materia de Litografía (considerada como trabajo mecánico más que como materia artística) ya que era la principal fuente de ingresos de la Escuela, la que financiaba sus gastos.

Otros aspectos en los cuales Navarro contradecía los métodos empleados anteriormente por Puig eran, por una parte en el control del acceso de los alumnos a la Escuela- ya que Navarro incluyó un examen de prueba para comprobar la capacidad de los alumnos que querían pertenecer a ésta- y en lo referente a la becas; ya que hasta el momento, se enviaban a los artistas desde jóvenes a estudiar en el extranjero, en lugar de que se formasen en el Ecuador y después perfeccionar los conocimientos aquí adquiridos, enviándolos después a perfeccionarse al extranjero. En el ensayo que escriben José Gabriel Navarro, Pedro Traversari y Sixto Durán en 1915, “Las bellas artes en la instrucción pública en América” en la *Revista Jurídico- Literaria n° XV*, aclaran que 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 (con Víctor Puig como director), pues ellos regresaban como artistas europeos y no como ecuatorianos.

Una de las obligaciones más destacadas de los becados, era la de enviar anualmente certificados trimestrales, además de uno o dos trabajos artísticos⁷⁴. El objetivo de esto era controlar de manera eficaz la aplicación y aprovechamiento de los becados y “*resarcir un tanto los dineros de la Nación empleados en ellos, a la vez que dar principio a la formación de la Galería de Arte, cuya falta se hace sentir tanto en este Establecimiento*”. Estos trabajos enviados, pasarían a formar parte de la Exposición anual, a fin de que el público comprobase la eficacia que los alumnos

⁷⁴ En los Informes del Ministerio de Instrucción Pública año 1915: Se presentan los trabajos realizados por los alumnos becados en el exterior. Véase anexo N° 3

adquirían en los centros europeos a los que eran enviados; *“Además influiría grandemente en el ánimo de los becados, quienes estimulados de esta manera trabajarían con asiduidad y constancia por el deseo mismo de demostrar sus conocimientos adquiridos, antes que por enviar al Ministerio certificados de dudosa procedencia”*⁷⁵.

Además Navarro solicitó al Ministerio que se ampliase el tiempo de la estancia de los becados en el extranjero, ya que sólo podían permanecer allí hasta los 30 años, edad que Navarro consideraba insuficiente:

*“Los alumnos trabajan con energía por espacio de dos lustros consecutivos, rechazando con valor las ganancias fáciles y éxitos efímeros, sin otro móvil que el de adquirir hasta el último día de los 30 años, más que la ciencia sólida, la práctica consumada de su arte. Se ha fijado la edad de 30 años, por ser la edad media de la madurez para la experiencia y el ingenio, puede que a los 25 se posea los procedimientos de la pintura y que se haya analizado los recursos de la paleta, pero el dibujo que es el alma de aquella y el carácter ideal que se sale de imprimir la naturaleza, aun copiándola, el estilo rara vez se posee a los 25. La escultura por ejemplo, ciencia de las formas y de la abstracción, demanda más tiempo todavía porque es preciso luchar contra dificultades manuales, aprender cómo se doman las materias más rebeldes. La Arquitectura exige conocimientos más numerosos, estudios más variados y educación tan completa que se puede afirmar que no hay arquitectura antes de los 30. Ellos regresarán más elegantes, más cultos, llenos de recuerdos, serán en resumen artistas”*⁷⁶.

Para el control de los alumnos becados, y para conseguir nuevos profesores extranjeros que vinieran a ocupar el cargo a Quito, Navarro daba cuenta de sus contactos internacionales⁷⁷. En el Diario el Comercio del 27/1/1914 leemos: *“Al Sr. Manuel Coll, ex encargado de negocios de España en el Ecuador, le comisionó el Ministerio de Instrucción Pública para que se entendiera con el gran maestro español Sorolla”*⁷⁸, para que designara a la persona que haya de contratarse como profesor de

⁷⁵ Ibid

⁷⁶ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo de 1912:24

⁷⁷ Contactos de los cuales tenemos referencia gracias a las cartas que se conservan en el Archivo del Fondo Gabriel Navarro, de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

⁷⁸ Joaquín Sorolla, pintor impresionista e iluminista, cuyos cuadros se centraban en temáticas marinas y de paisajes. Su obra de mayor consideración fueron los trabajos que realizó para la Hispanic Society of America, en 1921, en los que representó las costumbres de España en un total de 14 paneles de gran

dibujo en la EBA de Quito". Y en una de las cartas dirigidas a Navarro, escrita por Manuel M^a Rueda el 26/4/1914: *"El Sr Coll, junto con Sorolla, designó al artista Bermejo. Además contrató como profesor de dibujo a Rafael M^a de Labra, que ha tratado siempre de unir a los pueblos del continente americano con la Madre patria, por medio de los vínculos de la intelectualidad y el arte"*.

El ecuatoriano Luis Veloz, pensionado en Roma, fue quien consiguió el contrato con el Sr. Enrique Quatrocciochi, distinguido escultor italiano, así como el Comendador Ferrari, Director de Bellas Artes en Roma, comisionado para el efecto por el Ministerio, quien consiguió el contrato con *"un profesor de Escultura apto para ocupar el cargo en la Escuela de Bellas Artes, este no era otro que Luigi Casadío"* (Carta de Luis Veloz escrita a José Gabriel Navarro desde Roma en 1914)⁷⁹, escultor italiano que pasó a formar parte del plantel de profesores de la Escuela desde 1914. Navarro tenía esta amplia red de contactos en el mundo del arte en Europa. Claramente se movía bien en el ambiente, y construyó para la escuela una serie de conexiones que la deben ubicar en el mapa del arte.

Navarro puso también especial dedicación en adquirir obras útiles para la enseñanza en la Escuela, como un ejemplar del libro *"Elementos de dibujo artístico"* editado en la ciudad de Cádiz por el Sr. Don Manuel Montes, Catedrático de la Escuela de Artes y Oficios, Industrias y Bellas Artes de Cádiz. Dicho ejemplar fue enviado como donativo de su autor, a la EBA, junto con una colección de copias de los cuadros más notables de artistas extranjeros, que el Rey de España regalaba al Ecuador para la Escuela de Bellas Artes con obras de Velázquez, Goya, Zurbarán, Veronés, etc.⁸⁰.

Unos años más tarde, en 1921, Navarro adquirió para la Escuela 83 grabados de la Calcografía de los museos del Louvre, obsequiados por el Sr. Edouard Clavery, Ministro de Francia en el Ecuador⁸¹. Estos grabados eran una copia de algunas

tamaño. Sorolla era uno de los pintores de mayor prestigio nacional e internacional de la época, y tenerlo como contacto, nos muestra la amplia y selecta red de vínculos que mantenía Navarro en el mundo del arte.

⁷⁹ Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Fondo Gabriel Navarro. Véase Anexo nº 4

⁸⁰ Véase anexo nº5

⁸¹ Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Fondo Gabriel Navarro

pinturas de artistas destacados en Europa desde el siglo XV como: Rembrandt, Gericault, Corot, etc.⁸².



(Calcografía N° 73, “Fin de la jornada”, de Millet. Reserva Museo del Banco Central)

Toda esta transformación en la dirección y políticas de la Escuela se inscribe además en una actitud política hacia las Bellas Artes que también atravesaba por importantes cambios en la dirección de su fomento y regulación. Así, el Presidente Leonidas Plaza, considerando la necesidad de uniformar la enseñanza de las Artes en los Institutos Nacionales de educación creó en 1913, gracias al empeño de Don Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, la Dirección General de Bellas Artes, cuyo objetivo era fundar Academias para el perfeccionamiento superior de las Bellas Artes, velar por la enseñanza de las Bellas Artes en todas las escuelas y colegios del Estado, tener a su cargo la dirección de Museos y Galerías, dirigir y reglamentar las exposiciones artísticas, fomentar la enseñanza académica con ejercicios y concursos públicos, etc.⁸³. Más allá de estos fines prácticos y concretos se buscaba “*poner en práctica medios prácticos y seguros para obtener la moralización de las costumbres y la educación de los sentimientos del corazón humano*”⁸⁴. La Dirección venía a

⁸² Véase anexo n° 6

⁸³ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Enero de 1913:743-744, AHM

⁸⁴ *Ibid*, 744.

reemplazar y a llenar el vacío de la carencia de una Facultad y así sus funciones en la enseñanza eran: la autoridad superior del ramo, autoridad a la cual deberán estar sometidos todos los establecimientos del género y la instrucción de Bellas Artes que se impartan en la demás escuelas. *"El señor Pedro Pablo Traversari, fue el encargado de la Dirección, y llevó a cabo la reconstrucción del teatro Sucre (reparación interna, ornamentación, estado sanitario, etc.) e inauguró la Galería Nacional de Arte, destinada a exposiciones y concursos anuales de los artistas del país y extranjeros, y comenzó a coleccionar las obras notables de los grandes artistas nacionales, como Miguel de Santiago, Goríbar, Legarda, Caspicara, Salas, Vélez, Salguero y Pinto"* (Vargas, 1965).

Una vez visto el proyecto presentado por el Señor Director General de Bellas Artes, se consideró necesario fomentar el cultivo de las artes y estimular a quienes procuran su progreso en el país, por lo que se estableció una Exposición de Bellas Artes, a cargo de Pedro Pablo Traversari, la cual se celebró anualmente y sirvió de estímulo importante a los artistas y a los jóvenes estudiantes (Pérez, 2010). En la II Exposición Anual de 1914 obtuvieron premios: Antonio Salguero y Paul Bar.

Como la enseñanza artística del país carecía en general de una organización uniforme y completa, dados los progresos modernos alcanzados por las artes en todas sus manifestaciones, era indispensable que Poder Legislativo expidiese una Ley respectiva a las Bellas Artes, con la que se cimentaría la enseñanza con sujeción a planes directivos uniformes que permitieran una mejor organización, desarrollo y proyección futura.

Para el efecto, la actual Dirección General preparaba los proyectos de leyes y Reglamentos, cuya Ley General de Bellas Artes se dividiría en las partes siguientes:

- Ordenanza y Reglamento General de Bellas Artes
- Exposición, Galerías y Museos
- Ornato público, Monumentos, etc.
- Exportación de objetos arqueológicos y de artes nacionales
- Teatros y espectáculos públicos
- Teatro Dramático Nacional y Bellas Letras⁸⁵

⁸⁵ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Junio de 1913: 745-746

Con las nuevas leyes, Manuel M^a Sánchez, Ministro de Instrucción Pública en 1914, daba cuenta del cambio que había ido adquiriendo la Escuela de Bellas Artes (ahora Escuela Nacional de Bellas Artes), desde que comenzó con su enseñanza, encerrada en el marco de un academicismo riguroso, bajo la dirección de Víctor Puig, hasta alcanzar el estado de *Modernidad* en el que se hallaba. Todo esto gracias, según Sánchez, al actual personal docente, que se aumentaría en el curso escolar de 1914 a 1915 con nuevos profesores que vendrían del exterior: “*El de Dibujo se pidió a España* (como leíamos en las cartas del Sr. Rueda, estaban considerando la venida del Sr. Bermejo), *el de Escultura pedido a Italia* (Sr. Ferrari o el Sr. Ynghilleri), y *el de Arquitectura a Francia. La clase de Pintura Decorativa Moderna, a cargo del Sr. Bar, continuaba dando provechosos resultados y había despertado el mayor entusiasmo en los alumnos que se hallaban convencidos de la utilidad práctica de la asignatura establecida desde 1911*”⁸⁶.

La clase de Litografía había adquirido un grado de prosperidad y especialización. Así, el profesor alemán Sr. Dobé enseñaba Dibujo litográfico, el profesor nacional Sr. Redín, grabado, y el español Sr. Cabeza, la mecánica de la prensa: “*Con el producto de los trabajos de sus talleres se han comprado algunas máquinas y, tendremos una instalación completa y perfecta que permitirá ejecutar todas las obras por las cuales paga actualmente el Gobierno considerables sumas a casa extranjeras. Se instalarán también talleres de fotograbado y fototipia que vendrán a llenar la necesidad de la información gráfica, cuya falta se deja sentir grandemente en los periódicos y revistas nacionales*”⁸⁷. El sr. Cabeza, se comprometió a servir el cargo de Mecánico- Litógrafo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con duración de tres meses, siguiendo el Reglamento para los Talleres Litográficos de la Escuela Nacional de Bellas Artes⁸⁸ creado en 1918 y que servía para todas las obras que se trabajasen en los Talleres Litográficos de la Escuela⁸⁹. En relación con esto,

⁸⁶ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, 1914:56-57

⁸⁷ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, 1914:56-57

⁸⁸ Registro Oficial nº 485, Abril 1918:.4566-4567

⁸⁹ Véase anexo nº 6

cabe señalar el estrecho vínculo que la EBA estableció con la prensa escrita, una de los medios modernos centrales en la construcción de esfera pública y comunidad política.

Pese a que los contratos para las materias más novedosas o específicas- como la de Arquitectura o Pintura decorativa- se realizaban con profesores extranjeros, en 1915 la Escuela contaba con cinco profesores nacionales y dos extranjeros, cumpliendo así el propósito de Navarro de que ésta fuera administrada por profesores ecuatorianos⁹⁰. La Escuela se encontraba entonces en un momento de gran apogeo, por lo que teniendo en cuenta la estrechez de la casa que ocupaba, el señor Presidente de la República, ordenó que se les adjudicase el Kiosco de la Alameda. Ya estaban comenzando con las reparaciones que éste necesitaba, ya que el edificio se encontraba en ruina y pronto quedaría acondicionado para los cursos superiores de Escultura, Pintura decorativa y para salón de exposiciones anuales y la Galería permanente de obras de arte, que con las que el Gobierno poseía, era indispensable formar, hasta que hubiesen recursos suficientes para la creación de un Museo Nacional.

La Escuela daba muestras de su adelanto progresivo en Exposiciones anuales⁹¹, para septiembre de 1914, se reunieron en la Escuela Nacional de Bellas Artes los miembros del jurado de la II Exposición Nacional, celebrada el 10 agosto, bajo presidencia del Director General de Bellas Artes D. Pedro Traversari, y resolvieron: *“Que se adjudique un primer premio, dos segundos y una mención honrosa para cada una de las secciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes y una medalla de oro, dos de plata y dos de cobre y una mención honrosa para cada una de las secciones de la Exposición, aclarando que la sección de Pintura queda subdividida en: Dibujo, Pintura figura humana, Paisaje, Naturaleza muerta y Pintura de género”*⁹².

Por primera vez, se pusieron de acuerdo en declarar fuera de concurso a los artistas que ya tuvieran tres medallas de oro en tres años diferentes, quedando autorizado el Jurado para determinar el número de premios que se adjudicarán a los expositores en cada Exposición. Después de examinar detenidamente todos los trabajos de las diversas secciones, se procedió a la asignación de los premios en la forma siguiente: *“El Jurado de Pintura y Artes Gráficas, compuesto de los señores*

⁹⁰ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, 1915:137

⁹¹ Libro del sesquicentenario, Ecuador 1830-1980, Corporación Ed. Nacional (1983) :429

⁹² Reg. Oficial N°600: 2007-8

Pedro Traversari, José G. Navarro, Antonio Salguero, César A. Villacrés y Julio E. Moreno, resolvió conceder el diploma de honor fuera de concurso al Sr. Antonio Salguero, quien excusó de tomar parte en esta calificación, y otorgar Medalla de plata a la Sra. Eugenia Mera de Navarro, Sres. Paul Bar y Juan León Mera⁹³; medalla de cobre, al Sr. Pedro león Donoso y Mención honrosa al Sr. Alejandro Mata por sus paisajes, habiendo salvado el voto el Sr. Dr. Navarro cuando se trató de calificar los cuadros expuestos por la Sra. Mera de Navarro”⁹⁴.

Para agosto de 1915, se convocó la Tercera Exposición anual de Bellas Artes, en cuyo Reglamento se exponía el programa de dicha exposición⁹⁵, en la cual por primera vez se añadiría a los salones de Pintura, Escultura, Arquitectura, los de Artes Gráficas y Complementarias (grabado, litografía y fotografía) y Artes Retrospectivas (cuadros, esculturas, grabados antiguos, objetos arqueológicos, etc.). A raíz de esto, se instaura en 1916 el Premio de Arquitectura en la exposición anual de Bellas Artes que se llevaba a cabo en el "kiosco de La Alameda⁹⁶" cada 10 de Agosto. El triunfador del primer certamen fue Francisco Durini con un proyecto para el Palacio Legislativo. En este mismo año se funda la Sociedad de Arquitectos e Ingenieros, mientras que los artesanos de la construcción, pese a la existencia de la Escuela de Artes y Oficios, se muestran desorganizados y dispersos⁹⁷. La importancia que va tomando la arquitectura nos da cuenta de las transformaciones que se viven a nivel urbano. Junto con el crecimiento de la ciudad, y las políticas de ornato municipales, crece la necesidad de arquitectos que diseñen no sólo los requerimientos monumentales sino también las nuevas ciudadelas destinadas la residencia de las clases altas y medias y que se diferenciarían de aquellos barrios construidos por artesanos no especializados en el diseño y las artes decorativas en la construcción. Las

⁹³ La Sra. Mera de Navarro era esposa de G. Navarro, y el señor Juan León Mera Iturralde era su cuñado. Eran hijos del Juan León Mera.

⁹⁴ Reg. Oficial N°600: 2007-8

⁹⁵ Registro Oficial n° 830, Junio 1915: 1253-55. Véase anexo n° 8

⁹⁶ Se le quiso dar un nuevo uso al kiosco de la Alameda, idea que no se logró finalmente: “Se ha presentado el Sr. Gambaroti al Concejo Municipal en demanda de que se le dé en arrendamiento el kiosco de la Alameda para establecer en él un bar. Hoy que la administración de la Alameda se ha encomendado al Municipio, juzgamos que el kiosco debe continuar bajo la dependencia de la Dirección de Bellas Artes y dedicarse a un Museo Nacional”. Diario El Comercio del 23/1/1917.

⁹⁷“ Un análisis histórico del proceso urbano del Distrito”, Plan del Distrito Metropolitano de Quito:60

demandas sobre los arquitectos se relacionaban también con la necesidad de las elites de distinguirse a través de nuevos mecanismos.

El 14 de mayo de 1917, El Presidente de la República, A. Baquerizo Moreno funda finalmente el Museo de Arqueología y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura, a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. Formarán parte de él: *“Los objetos de arte, antiguos o modernos, y los cuadros y esculturas pertenecientes al Estado que se encuentren en la Escuela de Bellas Artes o en cualquier otro establecimiento nacional, serán recogidos, inventariados y colocados en dicho Museo y Galerías”*⁹⁸. Se destinó el kiosco de la Alameda para que en él se estableciesen el Museo Arqueológico y las Galerías Nacionales de Pintura y escultura, además de 5000 sucres anuales para su conservación y fomento, cantidad que se sacará de los fondos que produzcan los talleres litográficos de la Escuela de Bellas Artes⁹⁹. El Secretario de la Dirección de Bellas Artes quedaría encargado de la conservación y custodia de las obras que posean el Museo y Galerías, y su sueldo será de ochenta sucres.

Con el Museo y la Galería ya formados, la Escuela Nacional de Bellas Artes continuaba con la formación de alumnos y la contratación de profesores. Para proveer el cargo de profesor del curso Superior de Dibujo y Pintura, el Ministerio de Instrucción Pública abrió, para artistas Nacionales, un concurso¹⁰⁰. La comisión que juzgaría los trabajos presentados estaba compuesta por varios profesores de la Escuela de Bellas Artes: José Gabriel Navarro, Director y profesor de Historia del Arte y Estética, Luigi Casadío, profesor de Escultura, Paul Bar, profesor de Composición decorativa moderna y Juan León Mera I., Anatomía Artística¹⁰¹. Como Paul Bar, pasaría a dictar la Clase de Dibujo y Pintura de Ornamentación, se convocó otro concurso- esta vez tanto para artistas nacionales como para extranjeros residentes en el país- para ocupar la cátedra de Composición Decorativa Moderna que el artista francés dejaba vacante.

⁹⁸ Registro Oficial, N° 239, Junio 1917

⁹⁹ Diario El Comercio, 23/10/17

¹⁰⁰ Las bases del concurso eran: 1° La ejecución de un dibujo original al carbón, 2° Un cuadro de composición, con asunto libre y 3° Un programa razonado de enseñanza de dibujo y pintura para una Escuela de Bellas Artes. Registro Oficial, N° 184, Mayo de 1917

¹⁰¹ Ibid

Con el paso de los años, la Exposición Anual de Bellas Artes elaborada por la Escuela, fue perdiendo importancia, posiblemente a raíz del establecimiento del Premio Mariano Aguilera en 1917¹⁰². En principio se realizaban dos exposiciones anuales (una de cada uno), por lo que se decidió aunar las convocatorias para realizar una única exposición. Finalmente el premio Mariano Aguilera relevaría el puesto a la Escuela y sigue realizándose en la actualidad.

La EBA fue, según palabras de Trinidad Pérez, “*el detonante de la conformación de un incipiente campo moderno del arte en el primer cuarto del siglo XX*” (Pérez, 2010), fue la irrupción del arte moderno en la ciudad de Quito y por ella pasaron prácticamente todos los artistas con mayor prestigio del arte ecuatoriano, aprendieron la técnicas y teorías allí impartidas, derivando finalmente en un arte propio pero con dimensiones globales. Figuras como Víctor Mideros, Camilo Egas o José A. Moscoso¹⁰³, están consideradas por Castelo como la generación que impondría la contemporaneidad en el arte ecuatoriano, en la época de 1935 (Rodríguez Castelo, 1988: 9). Mideros fue discípulo de Bar, y a pesar de que se inició basándose en las obras de los clásicos, terminó realizando obras de temática mística y simbolista que implicó una renovación de la pintura de temática religiosa, Egas se movió en las corrientes del impresionismo, el surrealismo, el realismo social e incluso la representación abstracta (Vargas, 1985:501) y Moscoso mostró su tendencia original y moderna ya incluso en las copias clásicas solicitadas durante su pensión en Roma en 1915. La Escuela fue pues, un espacio de renovación de las bellas artes en la nación, con una proyección e impacto que abarcaría gran parte del siglo XX.

¹⁰² El éxito del concurso de Bellas Artes, suscitó el entusiasmo del mecenazgo. Un filántropo quiteño, doctor Mariano Aguilera, dejó en su testamento un inmueble, cuyo arriendo anual debía distribuirse en tres premios destinados a las tres mejores obras de arte, a juicio de un jurado, designado por el Concejo Municipal de Quito, responsable de la correcta administración del donativo. (Vargas, 1985: 508)

¹⁰³ Los tres artistas ecuatorianos fueron becados en Europa, y a su regreso formaron parte del plantel de profesores de la EBA.

Capítulo 3

Bellas Artes: Distinción, Nación y Modernidad local

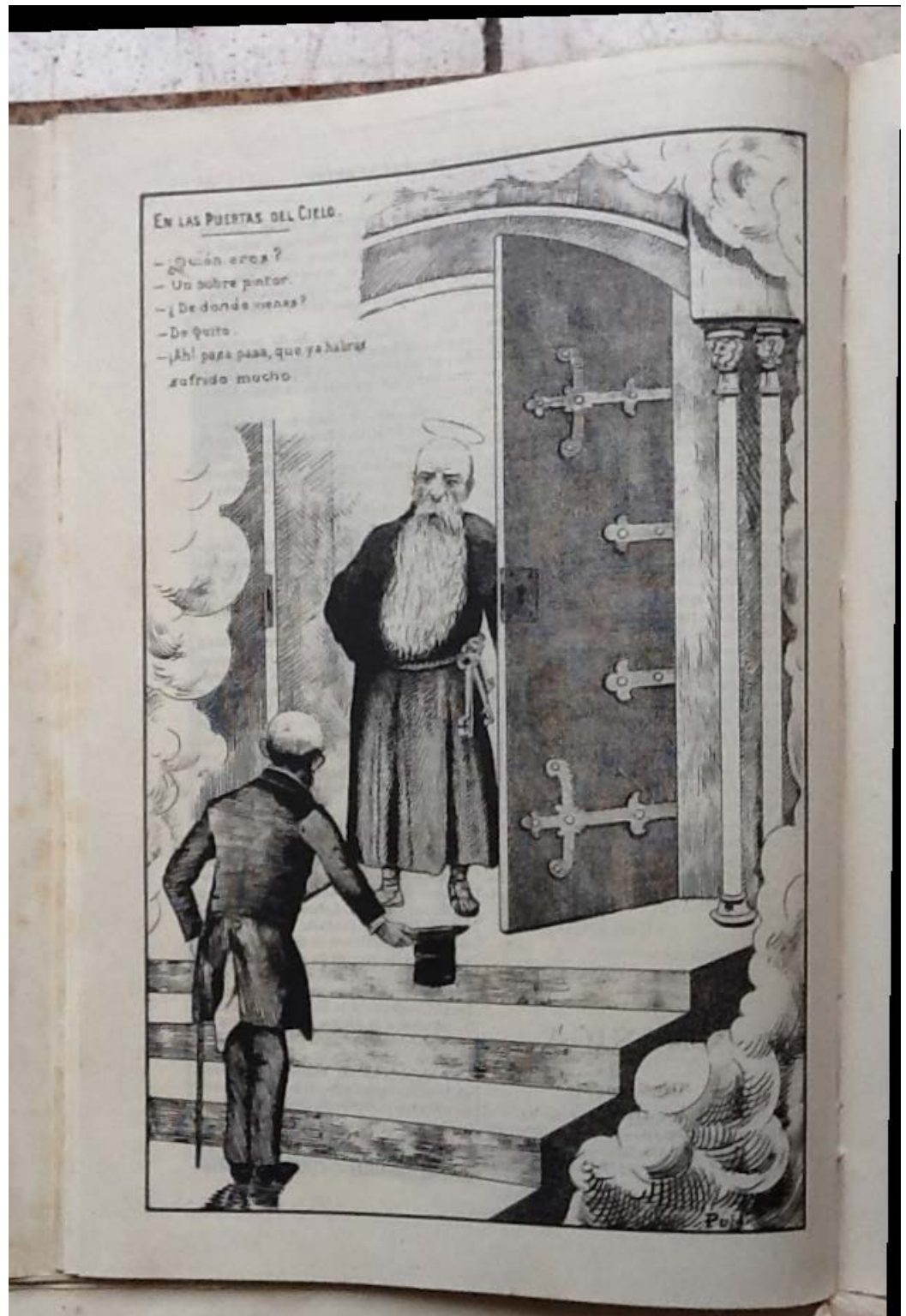
Desde la Independencia, Quito se había convertido en el centro político hegemónico de la naciente nación. Sin embargo es hasta las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX cuando la ciudad, gracias a la inversión en obra pública toma la forma de un centro de poder y un orden urbano que representa al estado nación (del Pino, 2009)¹⁰⁴. Es en estos años cuando en la ciudad de Quito empieza a ceder un orden estamental para dar paso a cambios sociales y culturales. Si bien, como habíamos señalado en el primer capítulo, no es objeto de esta investigación centrarse en las transformaciones urbanas que señalan la transición de la ciudad a la modernidad, consideramos necesario mencionarla en tanto éstas hacen parte de las condiciones de posibilidad en las que se inscriben tanto formas discursivas como un capital simbólico que sustenta formas modernas de distinción. De hecho esas transformaciones físicas de la urbe pueden ser leídas como dispositivos urbanos de administración de poblaciones, recursos de representación y de organización de lo social (Kingman, 2006).

Las obras se concentraron tanto en la higiene y salud pública como en el ornato que permitiría dar a la capital una imagen de polo de civilización. Antes de que se produjeran estos cambios, varios viajeros extranjeros escribían sobre la mala calidad de los servicios de la ciudad, el descuido y el deterioro, la ausencia de espacios públicos, la destrucción que habían dejado dos terremotos que sacudieron la ciudad (1859, 1868). En tiempos que miraban hacia el futuro, la imagen proyectada era la de una ciudad en decadencia. Los gobiernos de Gabriel García Moreno y de Eloy Alfaro,

¹⁰⁴ En las primeras décadas independientes, la república estaba sumida en la inestabilidad política, crisis económicas y deudas, por lo que la inversión pública fue escasa. Sólo con Gabriel García Moreno y luego con la revolución liberal se puso en marcha un proyecto de estado nación con la urbe como referente. En tiempos de García Moreno se construyó el Panóptico (1875), la Escuela de Artes y Oficios llamada Protectorado Católico (1872), el Observatorio Astronómico en La Alameda, además de arreglos en las iglesias dañadas en los terremotos, y en el Palacio de Gobierno. Se planifica además el parque de La Alameda que marca el desarrollo de la ciudad hacia el norte.

desde polos ideológicos opuestos, pero dedicados a la construcción de sendos proyectos de estado nación modernos, iniciaron profundas reformas para insertar a Quito en la transformación anhelada. Sin embargo es el proyecto modernizador de la revolución alfarista el que más cambios generaría en la ciudad, y el que mayor impacto tuvo tanto a nivel físico como de capital simbólico. Como señala Kingman es en este periodo *“cuando se constituyeron buena parte de la cultura política y de los imaginarios que condicionaron el funcionamiento de la vida social hasta los años 60 del siglo pasado, y su peso fue tan grande que, en muchos aspectos, esa “cultura común” continúa gravitando hasta el presente”*(Kingman, 2006:37).

Como había señalado antes, la imagen de Quito fantasmagórico (Capello, 2009), fue creada por un discurso liberal que buscaba por un lado neutralizar la imagen de progreso del tiempo garciano, pero sobre todo sentaba las bases para imaginar una ciudad distinta, abierta hacia el mercado, pero también hacia la circulación de ideas frescas, la educación y nuevas formas culturales, desprovistas de los ropajes del pasado. La visión del Quito fantasmagórico hace parte de un discurso liberal regionalista que refuerza la imagen de la costa asociada al progreso, y al cambio, y una región andina, asociada al conservadurismo, la religión y el estancamiento (Capello, 2009; Clark, 1998). Sin embargo es una imagen a partir de la cual se propicia el cambio, y se instalan las ideas de progreso y modernidad urbana, de civilización, distinción y diferenciación social, que dominarían en la ciudad del siglo XX.



Revista de la Escuela de Bellas Artes, No. 5, p.86

El inicio del cambio en los Andes, como habíamos señalado, vendría con una transformación de Quito, la ciudad donde se asentaban las elites consideradas regresivas, reprimidas y corruptas, pero donde se construirían hospitales, academias de bellas artes, escuelas, colegios, espacios públicos, etc.; la ciudad a la que llegarían los numerosos jóvenes becados al exterior que volverían a ejercer carreras científicas y artísticas para transformar la nación; la ciudad a la que llegaría el ferrocarril. Como veremos, uno de los principales gestores del cambio cultural en tiempos de la revolución alfarista fue el Ministro de Instrucción Pública, Luis A. Martínez, paisajista, escritor y político. Martínez fue uno de los que impulsó, entre otras cosas a través de su novela *A la Costa*, el imaginario del Quito fantasmagórico habitado por seres reprimidos y corruptos, que viven en espacios cerrados a la luz de la razón y la libertad. Pero es también él, quien a través de un ambicioso plan educativo inicia fundamentales procesos de transformación cultural.

Ya desde los primeros días de la llegada de Alfaro a Quito en 1895, el presidente puso en marcha un programa de reformas destinado a modernizar la ciudad y transformarla en el referente del cambio anunciado. El discurso reformista, presente a nivel político, pero también literario y en las representaciones simbólicas, fue asumido como parte de la necesidad de transformar física y socialmente la capital. En el último cuarto del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la obra pública en la ciudad se concentró en la construcción de puentes, túneles para unir sur y norte y para mejorar circulación en el centro. Las plazas coloniales en las que se celebraban tradicionalmente toros, mercados, y fiestas populares se convirtieron en parques, amparados en las nuevas políticas de ornato e higiene que regían las acciones municipales¹⁰⁵.

Quito era una ciudad que empezaba a prepararse para la celebración del Centenario del Primer Grito de Independencia y la Exposición Nacional de 1909, para la llegada del ferrocarril en 1908, y para la celebración del centenario de la Batalla de Pichincha (1922). Todas estas celebraciones y eventos, claramente vinculados con la

¹⁰⁵ Se observa un claro desplazamiento del uso popular de lo público en nombre del progreso y la civilización: orden, ornato y salubridad.

construcción ideológica y material de la nación, tenían como sede una ciudad que necesitaba ser dotada de infraestructura y espacios públicos, de dar la cara que corresponde una ciudad moderna capital de una nación que entraba al nuevo siglo de la mano de la revolución alfarista.

La ciudad se abría no sólo a transformaciones físicas, ideológicas y productivas, sino a la llegada de inmigración europea, de los primeros turistas, y a la apertura de edificios públicos de importancia como la Universidad Central del Ecuador¹⁰⁶, pasajes comerciales¹⁰⁷, etc. (del Pino, 2009: 43). Se produjo además una notable actividad inmobiliaria relacionada con el crecimiento de la ciudad que empieza a expandirse tanto hacia el norte como hacia el sur, en el sector de San Roque. En términos poblacionales la población no sufrió un aumento considerable, sin embargo, la ciudad creció, entre 1906 y 1908 de 174 a 200 hectáreas (del Pino, 2009: 43). A partir de 1908, con la llegada del ferrocarril, esta expansión incluyó el barrio de la Ferroviaria en torno a la Estación de Chimbacalle, que fue un importante dinamizador de la industria y la cultura. En 1910 la ciudad contaba ya con el servicio del tranvía eléctrico, con parte del proyecto de vincular internamente la urbe a través del bulevar de la 24 de mayo, y uniendo la Recoleta donde se hizo la Exposición Nacional de 1909, la Estación de Chimbacalle y la Alameda (del Pino, 2009: 44). Con el crecimiento de Chimbacalle y las fábricas que se instalaron alrededor de la estación, el sur empezó a configurarse como un centro obrero e industrial de la ciudad, mientras hacia el norte crecían las ciudades jardín de los sectores aristocráticos y profesionales.

Para 1922 Quito ya tenía el Cementerio de San Diego (inaugurado en 1872, y reformado a inicios del siglo XX), la estación del ferrocarril, el tranvía, el Ministerio de Defensa, el parque del Ejido, el Hipódromo, el Hospital Civil (luego Hospital

¹⁰⁶ SE termina en 1915 sobre lo que había sido la Universidad de los jesuitas.

¹⁰⁷ Los pasajes comerciales vieron su auge en las primeras décadas del siglo XX. SE trataba de espacios públicos y peatonales al interior de las manzanas, como corredores cubiertos, dedicados al consumo y la socialización, puesto que además de distintas tiendas, había cafés. En 1912, se inauguró el Pasaje Baca, diseñado por Giacomo Radiconcini, profesor de la EBA. En 1914, el pasaje Royal iniciado por F. Durini (derrocado y reemplazado en 1950 por el pasaje Amador), y en 1926 se inauguró 1926 el pasaje Tobar.

Militar), el Seminario Mayor, el barrio urbanizado de La Mariscal (del Pino, 2009: 19). El Protectorado Católico, inaugurado por García Moreno siguiendo el modelo norteamericano, pasó a ser Escuela de Artes y Oficios y fue reorganizado en 1897¹⁰⁸. Además se construyó un imaginario simbólico en torno a los héroes e hitos de la Independencia. Por ejemplo, se definió el área de la Cima de la Libertad, así como un camino para acceder a ella, y se cambió la nomenclatura de las calles quiteñas, heredada de la época colonial, por una que remitía a héroes, políticos e intelectuales asociados a la existencia de la nación: Bolívar, 24 de mayo, Sucre, Mejía, Fermín Cevallos, González Suárez, Espejo, etc. En términos generales se observa un importante desarrollo urbano relacionado con las celebraciones centenarias y el imaginario independentista. Sin embargo, aunque la ciudad se proyecta como urbe moderna, las bases sociales y económicas no habían transitado aún ese camino hacia la modernidad. Los cambios urbanos se financiaron con capital comercial, y con rentas del sistema de hacienda donde aún pervivían relaciones precarias (Kingman, 2006:41; Guerrero, 1991).

Nación, modernidad y diferenciación social

Como habíamos señalado en el capítulo anterior, la diferenciación entre las artes manuales, mecánicas e industriales, y las bellas artes, es fundamental para la formación de un sistema moderno de arte (Pérez, 2009). Por un lado estaba lo práctico, concreto, útil y material; las bellas artes por su parte estaban consagradas a la elevación del espíritu, al intelecto, a la contemplación. Esta diferenciación se traducía claramente en una distinción social. Como señala Pierre Bourdieu, el gusto es *“una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de las clases*

¹⁰⁸ El Protectorado Católico buscaba dar a niños y jóvenes de bajos recursos la salida de un oficio, bajo el patrocinio de la iglesia y asociado a una educación moral y religiosa. Su fundación está asociada a la idea de protección lo que emite directamente a un proyecto de orden social. Este tipo de escuelas significaron un empuje a la actividad artesanal y a la especialización, y dotaron de mano de obra para cubrir la creciente demanda en la construcción de la ciudad moderna: albañiles, ebanistas, talabarteros, carpinteros, herreros, ayudantes de arquitectura, además de zapateros, sastres, etc. fueron saliendo de esta escuela y dotando de servicios a la ciudad en crecimiento.

dominantes y en el campo de la producción cultural” (Bourdieu, 2002: 9). Relacionado con el capital cultural, el gusto estético, es considerado mundanamente como un índice de nobleza y educación. Según el mismo autor, la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, que son capitales adquiridos, tienen una fuerte correlación con la clase social (12). Pintura y música serían los campos más legítimos, de ahí la relación inicial entre la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música y luego su existencia más o menos paralela.

“La disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone..., una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados con una clase particular de las condiciones de existencia, cuando aquellos toman la paradójica forma de la mayor libertad que puede concebirse, en un momento dado del tiempo, con respecto a las coacciones de la necesidad económica. Pero es también una expresión distintiva de una posición privilegiada del espacio social... Como toda especie de gusto, une y separa... une a todos los que producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás...” (Bourdieu, 2002: 53)

Hay pues, una función que la alta cultura o la cultura legítima y legitimada cumple en las relaciones de clase. En el caso de la Escuela de Bellas Artes y las funciones sociales que ésta cumple en el contexto de Quito de inicios de siglo, la EBA construiría el capital cultural que distingue a las elites en tiempos de cambio y movilidad.

La ubicación física de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios de siglo, nos da ya luces sobre las distinciones sociales que construyen. La Escuela de Artes y Oficios, a diferencia de lo que sucedería con la Escuela de Bellas Artes, quedaba en un sector que en la colonia correspondía a barrios indígenas y a los arrabales de la ciudad. Ahí se ubicó el principal cementerio de la ciudad, alejado del centro para evitar problemas de salubridad. Poco a poco esta zona, San Roque, fue construyéndose como un sector popular, de población artesana y de recepción de migración. En tiempos de García Moreno se impulsaron allí una serie de obras e instituciones relacionadas con el control social y la higiene: el panóptico, el

cementerio, etc. Para Inés del Pino (2009) se trata de un sector con un carácter diferenciado, un espacio de exclusión. Ya en el periodo liberal, San Roque fue el inicio de un sur que empezaba a consolidarse como barrio popular, sector obrero y trabajador. De allí vendría la mano de obra que permitiría el progreso de la urbe.

El sector de la ciudad donde se concentraron las actividades relacionadas con las bellas artes, entre ellas la misma sede de la EBA y de sus exposiciones, entre el Teatro Sucre y el Kiosko de la Alameda, tenía características muy distintas. El tramo de la actual 10 de agosto que colinda con el parque de la Alameda, se llamó entre 1895 y 1912 *Avenida de los Campos Elíseos*, en evidente referencia al gran boulevard parisino, símbolo de la ciudad moderna. En la misma Alameda estaba el Observatorio construido en tiempos de García Moreno, y durante mucho tiempo emblema de la ciencia, el progreso y la modernidad en la ciudad. En 1903 se iniciaba la construcción del Hospital Civil (más adelante Eugenio Espejo)¹⁰⁹. En la parte superior de esta zona y mirando hacia el norte -donde se proyectaba el futuro de la ciudad- estaban la Basílica que inició su construcción en 1805, y el edificio del sanatorio Rocafuerte (Antiguo Hospital Militar)¹¹⁰. Desde allí crecía el nuevo Quito, “*para la residencia agradable, higiénica y tranquila*” (*El Comercio*, 1920): en 1919 se impulsaba la Ciudadela América, y en 1922 se desarrollaba la Mariscal, bajo los estándares de una ciudad jardín. De manera evidente, esta disposición, no era casual. De alguna forma se instituía a nivel práctico y preceptivo, un orden de las cosas, un orden social.

Tanto en la EBA como en la Escuela de Artes y Oficios se dictaban las clases de arquitectura, dibujo lineal y ornamentación. Pero estas materias dictadas en el contexto de las bellas artes, se diferenciaban de las de la Escuela de Artes y Oficios, por una serie de distinciones culturales que se trasladan a lo social. En una correspondencia directa con la conformación social de los sectores donde las escuelas se ubicaban, de la Escuela de Bellas Artes se esperaba que se provea la originalidad y

¹⁰⁹ Esta obra se suspendió en 1907 pero se retomó en 1917. La empezó a construir el arquitecto alemán Schmidt y la terminó Ridder.

¹¹⁰ Iniciado en 1900 por Schmidt y terminado por Francisco Durini

la belleza, el capital cultural legítimo, y de la Escuela de Artes y Oficios, la mano de obra, el trabajo, la habilidad anónima:

*“Hoy día, el propietario quiere el edificio suntuoso, higiénico, cómodo, oportuno y fácilmente negociable y dividible también, con todos los confortos a la mano que a ciencia y las artes han escogido por el *chez soi*, el *home*, el hogar. Además, él considera la construcción como empleo de capitales capaz de producir el mayor interés, y, después de un cierto periodo, la reintegración del dinero empleado...El arquitecto moderno está a la cabeza de un pequeño ejército de especialistas, a los que ordena y dirige febrilmente, porque el tiempo es dinero...”* (Giacomo Radiconcini, “El Primer curso de arquitectura”, Revista de la EBA, No.7, pp.135-136).

Con estas palabras Giacomo Radiconcini, profesor de arquitectura en la EBA coloca a la arquitectura, a la que considera “reina de las artes”, y al arquitecto “artista y científico”, en un lugar social y cultural radicalmente distinto al de los obreros y albañiles encargados de dar forma al proyecto arquitectónico, pero desprovistos del prestigio “moderno” del arquitecto.

A muchos de los profesores de la EBA fueron a quienes el estado liberal confió la construcción física de los hitos relacionados con la nación moderna. Por ejemplo en la reforma que se hace al cementerio de San Diego en 1907, cuando pasa oficialmente a la Sociedad Funeraria Nacional, y hay la voluntad de convertirlo en una institución moderna, además de Francisco Durini, son profesores y alumnos de la Escuela quienes intervienen en las estructuras y mausoleos: Cassadio, Mideros, Radiconcini, etc. Es el Municipio el que contrata a algunos de ellos para organizar los accesos e incorporar la zona a las políticas urbanas. Para edificio de la Exposición Nacional el gobierno contrató al arquitecto portugués Raúl María Pereira, profesor de la EBA para construir el pabellón del Ecuador en la Exposición del centenario¹¹¹. Al mismo arquitecto se encargó la construcción de la Casa Municipal¹¹². Como vemos, el impacto público de la EBA se manifiesta no sólo en las Exposiciones y concursos –que ponen a las bellas artes en el debate público- sino también en unas formas y unas estructuras que van

¹¹¹ Concluida la exposición el edificio fue sede de las facultades de jurisprudencia y de medicina, hasta 1912, luego escuela militar, desde 1937 ministerio de defensa.

¹¹² Ver en *El Municipio*, agosto 18 de 1909, AHM

tomando los centros de poder de la ciudad e imponiendo un imaginario visual poderoso sobre la población.

Esta tendencia, se consolidó con el establecimiento en 1913 del Premio Ornato, por el cual se premian proyectos arquitectónicos de significación estética y funcional para la ciudad. Se trataba del triunfo de una visión que pretendía en erigirse como hegemónica y que desplazaba las formas populares de arquitectura vernácula, asociadas al imaginario del Quito fantasmagórico. Las nuevas residencias de estilo ecléctico y neoclásico, los grandes bancos del capital comercial, los monumentos de la oleada centenaria, en fin, los hitos modernos de la ciudad en transición son los premiados por un concurso que busca definir los límites de la estética arquitectónica legítima. La distinción se manifiesta en los nombres y proyectos premiados y en las zonas de la ciudad a la que dichos proyectos pertenecen. La asociación con la EBA es innegable, y en el horizonte del premio Ornato no queda espacio para quienes conforman los sectores artesanales de la práctica arquitectónica, desplazados de los valores culturales del arte y confinados en el espacio de la mano de obra. Como otras iniciativas de la época, el premio Ornato se inscribe en el proyecto de las elites de construir una institucionalidad cultural que sustente una nación moderna, civilizada y progresista. Para ello era fundamental tener dentro del repertorio cultural nacional unas bellas artes diferenciadas de las prácticas artesanales. Esto se ratifica también en 1916 con la inclusión de la Arquitectura dentro de las áreas que concursaban en la Exposiciones anuales organizadas por la Dirección General de Bellas Artes, cada 10 de agosto en el kiosco de la Alameda. El triunfador del primer certamen fue Francisco Durini con un proyecto para el Palacio Legislativo. En este mismo año se fundó la Sociedad de Arquitectos e Ingenieros¹¹³, de la cual quedaban excluidos los artesanos de la construcción.

En esa línea de imprimir el sello de las Bellas Artes en la ciudad, ésta buscó adornarse y ajardinarse a la manera de las ciudades europeas. En *El Municipio* (AHM) entre los años 1900 y 1920 constan varios contratos con escultores y arquitectos para construir jardines en las plazas y esculturas públicas. En 1903 se termina la escultura

¹¹³“ Un análisis histórico del proceso urbano del Distrito”, Plan del Distrito Metropolitano de Quito, pg.60.

La lucha Eterna a manos del escultor francés Emile Edmond Peynot. El escultor Cassadio, profesor de la EBA, hace un monumento a González Suárez para la plaza de San Francisco. En el parque del Centenario inaugurado en 1920 (hoy el Ejido), se coloca una fuente hecha por el ecuatoriano Antonio Salguero, alumno de la EBA. Además se empieza el monumento a Sucre por Durini (1921), el monumento a los héroes Ignotos para la 24 de Mayo, etc.

Estas relaciones y tendencias presentes en el proyecto de modernización de la ciudad nos permiten establecer una asociación con lo planteado por Jacques Rancière (2009) o Spivak (2011). Lo intelectual, asociado a un capital cultural situado en las elites educadas, es lo legitimado como *Logos*, es decir una capacidad legítima de razonamiento y habla, frente a quienes sólo poseen *phonè*, un habla no legitimada, desplazada de la palabra, del discurso racional y político. Consideramos pertinente aproximar estos conceptos al terreno de las prácticas y conceptualizaciones del arte frente a la artesanía y las artes manuales a inicios del siglo XX. El efecto que se produce con la creación de la Escuela de Bellas Artes frente a la de Artes y Oficios y la reproducción de esta separación en prácticas concretas relacionadas con la transición de la ciudad a la modernidad, es un efecto de silenciamiento y deslegitimación de las artes manuales y sus productores, frente a la colocación de las bellas artes en el lugar del arte legítimo, moderno y progresista, y a los artistas, como parte del mundo intelectual y racional. La desaparición de los artesanos de la construcción, presentes en las obras, pero ausentes en el imaginario legítimo de la construcción de la ciudad, ha sido constante hasta la actualidad. Su invisibilización constituye uno de los principales reclamos del gremio de albañiles a quienes nunca se tomó en cuenta para las obras de renovación urbana, restauración y reconstrucción del Centro Histórico de Quito llevadas a cabo por las distintas administraciones municipales en los últimos 30 años (Kingman, 2006). El poder de legitimación del capital simbólico de las bellas artes han dominado la mirada sobre la ciudad y sus artífices, negando la existencia de saberes específicos, prácticas y técnicas que protagonizaron en silencio la construcción del Quito del siglo XX.

Más allá de estas repercusiones hasta el presente, la legitimación de la arquitectura como parte de las bellas artes y en su prestigio *moderno*, se tradujo en la reproducción de separaciones étnicas y sociales que reformularon las relaciones coloniales al interior de la ciudad. Como sostiene Rafael Polo (2009):

*“La construcción de las representaciones e imágenes forman parte de los procesos de legitimación social del poder establecido, además que se afirman como vehículos de dominación simbólica que instituye un estado de cosas. Según Bourdieu, instituir es consagrar, es decir, sancionar y santificar un estado de cosas, un orden establecido, pero no es un acto solo de representación sino de disposición práctica-perceptiva con la cual se construye el lugar del otro y de sí mismo.”*¹¹⁴

La Escuela de Bellas Artes y el proyecto de nación

No es posible pensar las acciones del estado liberal fuera de un claro proyecto de construcción nacional. Más allá de dotar al territorio de vías de comunicación, medios de transporte y de tener una presencia activa— a través de escuelas, programas de salud pública, etc.- en rincones del país en donde el estado nunca se había hecho presente, el proyecto liberal tenía un fuerte componente ideológico y cultural. Era necesario dotar al país de un imaginario nacional de diversa índole: héroes, fechas, conmemoraciones, monumentos, colecciones, repertorios culturales, imágenes y representaciones, etc. Como sostienen Coronel y Prieto (2010:11) *“los nuevos lenguajes para hablar de la nación conformaron un proyecto cultural civilizatorio que a la vez demarcó fronteras coloniales, estableciendo formas de inclusión y exclusión social”*. Nos interesa aquí acercarnos a la Escuela de Bellas Artes como parte de este proyecto cultural civilizatorio anclado en un nuevo lenguaje relacionado con la nación.

Se trata de una época con profundos cambios en las formas de representación, en la difusión y reproducción de imágenes, en los debates públicos, en la prensa. De hecho, crece el número de periódicos y revistas-entre esas la Revista de Escuela de

¹¹⁴ Polo Rafael (2009). “Ciudadanía y biopoder. Las sugerencias de Andrés Guerrero”. En Ecuador Debate N77. CAAP.

Bellas Artes-, los cuales aprovechan las nuevas tecnologías como la fototipia y el fotograbado para las ilustraciones. El consumo urbano se instala sólidamente y con él formas de publicidad en donde se reproducen pero también se promueven imágenes de lo que deberíamos ser.

En este contexto, es Quito, la capital de ese estado nación en marcha, el centro en el que confluyen muchas de las iniciativas por instalar imaginarios patrióticos entre la población. Como habíamos señalado más arriba, Cada 10 de agosto y 24 de mayo se celebra con exposiciones y premios artísticos¹¹⁵. Las principales calles son nombradas a partir de un panteón de héroes de la Independencia, así como de fechas conmemorativas relacionadas, y la ciudad marca sus límites entre construcciones y monumentos relativos a los hechos fundadores de la nación: las obras de la Exposición Nacional de 1909, la construcción de la Cima de la Libertad y las vías de acceso a ella, el monumento a los héroes de la Independencia, realizado por los Durini, las obras para la celebración del centenario de la Batalla de Pichincha, etc. Para la celebración del centenario de la Batalla de Pichincha en 1909 cuando, además de la realización de numerosos eventos, se inauguraron obras arquitectónicas que apuntan a la integración de la ciudad, por ejemplo, se buscó la transformación de barrios como San Roque, San Diego y la misma 24 de mayo en barrios de clase media integrada a un eje conmemorativo relacionado con la nación. El Bulevar de la 24 de Mayo construido sobre el relleno de la quebrada de Jerusalén, adornado con parterres arborizados a la manera de los Campos Elíseos, fue inaugurado en 1922 para la celebración de desfiles, actos cívicos y sociales.

Pero junto a estas obras de infraestructura y a la instalación entre la población de las fechas y narrativas heroicas, *“el Estado Liberal buscó construir en el contexto de la Exposición Nacional de 1909, una imagen de la civilización nacional ligada a la imagen del progreso a través de la producción y de un orden político moderno, pero también llamó a un acuerdo de paz que permitiera el cese de un largo conflicto civil que posibilitara la integración del país al círculo de las naciones democráticas”*

¹¹⁵ Eso puede verse en la Gaceta Municipal, y en la publicación *El Municipio* que reproduce las actas municipales donde consta la convocatoria y los premios, jurados, (AHM)

(Coronel y Prieto, 2010: 15). Los trazos de esta imagen se encuentran en distintos espacios de acción del estado, uno de los cuales, es, como venimos sosteniendo, el de la Escuela de Bellas Artes, tan relacionada con la Exposición Nacional.

Como habíamos señalado en el capítulo anterior, la muestra del pabellón ecuatoriano presentaba distintas secciones: Instrucción Pública y Bellas Artes; Bellas Letras y Literatura científica e industrial; Agricultura; Industrias; Minería y Pesquería; Flora, Fauna, Minerología, Arqueología y Objetos Históricos¹¹⁶. Entre estas clasificaciones modernas del saber, se promovía la industria nacional, y la producción agrícola, pero también se buscaba construir desde distintas entradas el repertorio cultural y natural que representara a la nación. Así con las Bellas Artes, hay un espacio para la arqueología y los objetos Históricos en los que población se reconocería, y se proyectaría como una nación con un pasado común. Como señala Pérez estas exposiciones eran una *“oportunidad aprovechada por las élites para mostrarse como líderes de naciones civilizadas y progresistas en el escenario mundial”* (Pérez, 2010:23), Se trataba de un esfuerzo por el que las elites locales buscaban inscribirse en el mismo gesto de división del mundo entre civilización y barbarie, desde sus lugares particulares de naciones neocoloniales (Pérez, 2010: 24). Como se señala en un texto de la revista de la Escuela de Bellas Artes sobre la función del arte: *“Es importante el Arte? Créese generalmente que el arte ninguna importancia tiene en la marcha de la sociedad, y que sólo sirve de recreo a los sentidos, cuando, por el contrario, es el termómetro con el cual se mide la cultura y progreso de los pueblos”* (REBA, N°2:16). En la misma publicación, años después, el director decía: *“Lo cierto es que no hay pueblo, entre los que legítimamente pueden ostentar el título de civilizados, y entre los que afanosos trabajan por cosechar los frutos en abundancia del progreso, en que las Bellas Artes no constituyen el alimento favorito con que se nutren las inteligencias más grandes y los espíritus más generosos”* (REBA, No.8, p.142)

El tema de la necesidad de crear una galería de arte nacional, o mejor aún, un Museo Nacional, está presente desde la fundación misma de la Escuela. En esos años parecen confluír varios esfuerzos por dotar a la nación de una base cultural en la forma de museos, exposiciones, así como de un repertorio de artes y música nacionales para

¹¹⁶ Registro Oficial, año 1908, N° 831, pg. 4537- 4340

alimentar dichas iniciativas. Como parte de la construcción y consolidación de la nación, era imprescindible darle un sustento cultural en la forma de colecciones, exposiciones y museos. De hecho, los museos son productos modernos asociados con la formación del estado nación y el orden moderno. En el modelo hegemónico de los estados nación europeos, la identidad nacional se construía en asociación a la ocupación de un territorio y en torno a la formación de colecciones. Los museos se constituían como espacios de arte, manifestación del espíritu de una nación civilizada, pero además tenían la responsabilidad de generar un tipo de memoria que alimentara los pilares de la modernidad y naturalizara las narrativas de la nación, el progreso y el capital. Los objetos emblemáticos se guardaban en museos, o se consagraban en monumentos que constituían la esencia de la identidad. A partir de ella se armaban colecciones que se suponía conformaban nuestro estado nación y nos representaban, natural y ontológicamente, como pueblo dentro de un territorio (Salgado, 2004; Mac Donald, 1996; Maroevic, 1997; Marepo, 1995).

En este contexto y en el esfuerzo por desprenderse de un arte asociado a las oscuras raíces coloniales, se volvió urgente para el estado liberal generar la posibilidad de construir un arte nacional a través tanto de la formación de artistas, como de la generación de colecciones y de un debate público en torno al arte. La EBA fue el eje articulador de todos esos esfuerzos, y su revista, el principal órgano de difusión.

La nación, la identidad nacional, y sobre todo la construcción de una memoria que la fundamentara es lo que tiene en mente el Presidente Eloy Alfaro cuando con el ministro Luis A. Martínez organiza en 1904 la Exposición Nacional de Pintura y Escultura para conmemorar el 95 aniversario del 10 de agosto de 1809. Los temas a los que debían ceñirse los participantes debían ser o bien de episodios de las guerras de la Independencia –el origen de la nación–, costumbres nacionales o paisajes. Es decir los elementos con los que debían llenarse los repertorios de los imaginarios de la identidad nacional.. Además se imponía como requisito la originalidad y la copia del natural, es decir, características centrales en relación con los que se concebía como arte moderno, pero en estrecha asociación con la construcción de representaciones de la nación. El concepto que Luis A. Martínez tenía sobre su propio trabajo como paisajista, decía mucho sobre su dedicación al proyecto de la EBA en tiempos de construcción de un

proyecto de nación y de patria. Para él los paisajes no eran sólo una obra de arte decorativa, sino documentos científicos que ofrecían información geológica, botánica, etc. de la nación.

Sobre la inauguración de la EBA, la Revista de la Escuela de Bellas Artes, su órgano de difusión decía: *“Esta Escuela impartiría los nuevos conocimientos y fomentaría el ingenio quiteño, para dirigirlo y explotarlo en beneficio de la Patria. Para su inauguración, el 24 de mayo de 1904, se congregó lo más granado de la sociedad de Quito en los salones del Teatro Sucre y entre discursos, música, poesías y la mar de cosas que constituyen una velada de las buenas, vino al mundo la consolidada Escuela”*¹¹⁷. Los antecedentes de este patriotismo cultural se habían manifestado ya en la Escuela Democrática Miguel de Santiago¹¹⁸ y en la Sociedad Filarmónica: *“La literatura, la pintura y la música representadas por las sociedad Ilustración, Escuela Democrática y Filarmónica empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización”*¹¹⁹. El primer número de la Revista de Bellas Artes, se publica el 10 de agosto de 1905, y sobre el tema se señala:

“Nos hemos empeñado en dar a luz el primer número de nuestra revista en esta fecha tan grata a los ecuatorianos, para contribuir, siquiera modestamente, a solemnizarla. Plegue al cielo conceder a nuestra patria tan querida el mayor de los bienes –la Paz– a cuya sombra se desarrollan las ciencias, las artes, y las industrias, fuentes de prosperidad y gloria al porvenir” (REBA, 1905: 9).

Por la fecha, se publica la siguiente alegoría:

¹¹⁷ Revista de la Escuela de Bellas Artes, nº3: 33.

¹¹⁸ Ver capítulo anterior

¹¹⁹ Discurso de Francisco Gómez de la Torre en una sesión solemne de la Escuela Democrática Miguel de Santiago (BAEP).



Es con la llegada de José Gabriel Navarro al cargo de Director, cuando el énfasis en construir un arte nacional adquiere mayor centralidad en la EBA. La polémica que Navarro mantuvo con el anterior director, Victor Puig, durante años¹²⁰, se centraba por un lado en la cuestión pedagógica, y por otro en la necesidad de

¹²⁰ Navarro fue profesor y luego subdirector de la EBA. Como tal escribió en 1908 una carta al Ministro de Instrucción Pública manifestándole los problemas que él y el resto de personal de la EBA tenían con Puig (carta del 15 de mayo de 1908, Cartas, Fondo Navarro, BAEP). En esta carta, además de cuestiones pedagógicas, salen a relucir dudas sobre el manejo del presupuesto de la Escuela.

introducir mayor número de profesores nacionales y propender a construir un arte nacional. La cuestión pedagógica se centra en lo fundamental en un cambio en la manera de conceptualizar y por lo tanto enseñar el arte. Esto se relaciona con la manera en la que en Quito en esos años se construía la idea de un arte moderno. Navarro defendía una enseñanza más libre, que acogiera los avances en torno al uso de la luz, el color, etc. que se estaban trabajando en las vanguardias europeas. Pero también defendía la necesidad de construir un arte en el que la imaginación y la originalidad tuvieran cabida, desprendiéndose de los moldes clásicos y la copia mecánica de las grandes obras del arte europeo. Esto nos remite a la cuestión del arte nacional. La originalidad, uno de los ideales del arte moderno, era interpretada localmente desde la necesidad imperante de construir un arte original nacional y unitario, esto es sin copiar los referentes europeos, pero además, y como decía el primer número de la revista, que promoviera un ambiente de unidad en el que la nación pudiera progresar¹²¹.

Navarro era parte de un gran movimiento que perseguía fines similares. El Conservatorio Nacional de Música fue refundado, bajo estas premisas en 1900, en la presidencia de Eloy Alfaro¹²². En esta nueva etapa del Conservatorio, se produjo la búsqueda de una renovación estilística orientada a la revalorización de la música nacional. Como señala Espinosa (2010): *“cuando en las novelas se había empezado a recuperar las costumbres indígenas y mestizas y a glorificar al paisaje, en la música había una apropiación de ritmos folklóricos y populares, se transcribían melodías indígenas... Los géneros locales como pasillos y yaravíes, fueron reinterpretados teóricamente para permitir la integración de rapsodias, suites y micro-formas pianísticas”* (Espinosa 2011: 579). Esta reinterpretación de los ritmos locales desde la

¹²¹ Entre otros referentes para estas ideas, Navarro tenía en su suegro Juan León Mera Martínez un defensor del arte nacional en el área de las letras Mera se preguntaba las razones para que en el Ecuador no hubiera una literatura original, y ésta estuviera siempre mirando a modelos europeos (Pérez, 2010: 43). Juan León Mera Martínez fue ensayista, poeta, novelista, autor del Himno nacional y fundador de la Academia Ecuatoriana de las Letras. Defendió la creación de una literatura nacional frente a la copia de modelos europeos. Su hijo Juan León Mera Iturralde fue alumno de la Escuela de Bellas Artes, y apoyó a José Gabriel Navarro, casado con su hermana, en la institucionalización de la Escuela

¹²² Antes había sido fundado en el gobierno

música académica fue posible gracias a una base ya creada en el conservatorio a partir de las clases impartidas allí por músicos europeos como Francisco Rossa y Pedro Traversari, entre otros. Es precisamente Pedro Traversari junto con Segundo Luis Moreno, entre otros, quienes inauguraron el nacionalismo musical en el país, que en una segunda generación estaría representado por figuras de la trascendencia creativa de Luis Humberto Salgado (Espinosa, 2010: 579).

Para llevar a cabo su proyecto, Navarro además de contratar mayor número de profesores locales, se planteaba reformular el sistema de becas al exterior:

*“El estudio en el extranjero sin preparación previa en el Ecuador, rompería la unidad del arte Nacional, oponiéndose así a la índole y al objeto de la Escuela de Bellas Artes que no son otros que los de formar artistas de su país, de su raza y de su tiempo El artista formado en Ecuador, será siempre artista ecuatoriano aun cuando vaya a perfeccionarse en Francia o Italia”*¹²³

Como queda claro en esta cita, Navarro está hablando de un ciudadano homogéneo, una raza común, y un arte unitario para una nación en fragmentos. Se trabaja en un proyecto civilizatorio moderno que busca una integración social desde arriba en la que se ignoraban las enormes diferencias sociales, políticas y étnicas que atravesaban no sólo el país, sino la ciudad misma. Ese era el gran reto, construir las bases culturales comunes para una nación dividida. Parte del proyecto liberal era de hecho llamar *“a un acuerdo de paz que permitiera el cese de un largo conflicto civil y posibilitara la integración del país al círculo de las naciones democráticas occidentales”* (Coronel y Prieto, 2010:15). Cabe mencionar que Navarro además de sus amplios contactos con personalidades relacionadas con el mundo del arte en Europa, mantenía una fluida relación con los Estados Unidos, país al que consideraba modelo de democracia moderna¹²⁴.

Navarro continúa:

¹²³ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Abril de 1912, pg.242-243

¹²⁴ Las numerosas cartas que se guardan en el Fondo Navarro (BAEP), así lo demuestran. Navarro mantiene una nutrida correspondencia con científicos, sociedades artísticas y personalidades norteamericanas.

“La enseñanza artística debe restablecerse sobre las bases nacionales y afirmarse según inspiración propia y mediante el espíritu del medio y de la época, y no según los maestros griegos, cuyos esfuerzos novadores fueron generalmente nacionales, ¿Qué fruto saca el Arte Nacional con la formación de artistas en el extranjero? Destruir nuestras tradiciones etnológicas, hacen que nos vengan artistas romanos, moldeados en un ambiente distinto del nuestro. Los mandamos tiernos de edad y tiernos en conocimientos artísticos, ¿no hay una Escuela de Bellas Artes en Quito? Pues que estudien en ella hasta que ya no puedan aprender de sus profesores, y como premio a los mejores se les dé una pensión en Roma, sólo así conseguiremos una educación artística nacional y arte individual, sólo de este modo tendremos artistas de su país, de su raza y de su tiempo. Por todas estas consideraciones me permito someter a la consideración ilustrada del Noble Consejo Superior de Instrucción pública, un proyecto de reforma del Reglamento de becas a fin de que se cree conveniente lo expida para su ejecución y cumplimiento”¹²⁵.

Navarro hace referencia aquí, a unas supuestas *tradiciones etnológicas* que harían parte “nuestra” nacionalidad y raza. Recordemos lo que Eric Hobsbawm decía sobre las antiquísimas tradiciones de la monarquía británica: *“Nada se presenta más antiguo y ligado a un pasado inmemorial que la pompa que rodea a la monarquía británica en sus manifestaciones ceremoniales públicas. Sin embargo, en su forma moderna, es el producto de finales del siglo diecinueve y principios del veinte”* (Hobsbawm y Ranger, 1983:1). Mediante el concepto de *tradiciones inventadas*, Hobsbawm hace referencia a un conjunto de prácticas, con frecuencia rituales o simbólicas, con las cuales se buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta que establecen una continuidad con un supuesto pasado, muchas veces un pasado histórico adecuado o pertinente. Este sería el caso con las *“tradiciones inventadas”* en el marco de revoluciones o movimientos progresistas. Si bien, las fechas, o los eventos y tradiciones a los que se acude, pueden haber sucedido, la continuidad histórica que se establece con ellos es artificial, o la pretensión de que esas tradiciones tienen el mismo

¹²⁵ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo de 1912:24

significado para toda la comunidad es también una construcción¹²⁶, sobre todo en el caso de las más vastas pseudo-comunidades como es el caso de los países.

Como en Gran Bretaña, Suiza o Italia, en el Ecuador de fines del siglo XIX e inicios del XX, urgía sentar unas bases con sólidas raíces en el tiempo a partir de las cuales construir la narrativa de la nación. El estado liberal, progresista, necesitaba de una profundidad temporal a la cual anclar la patria, así como de una homogenización en el sentimiento patrio. Como habíamos señalado, la introducción y difusión de un arte nacional y moderno contribuía, para el proyecto liberal a mostrar hacia afuera al Ecuador como una nación civilizada y progresista, pero hacia adentro se convirtió en parte de los rituales de la nación. La Escuela de Bellas Artes se erigía como una fábrica de imágenes en las que eventualmente el Ecuador civilizado, o sus elites urbanas, pudieran reconocerse.

En 1913, y con el empeño de Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública¹²⁷, se fundó como habíamos señalado en el capítulo anterior, la Dirección General de Bellas Artes, con la intención de regularizar la formación en artes en el país, mediante el establecimiento de escuelas y academias, la enseñanza de las bellas artes en todas las escuelas y colegios del país, el establecimiento de museos y galerías de arte y la organización de exposiciones y concursos de arte¹²⁸. Esto ratifica la importancia que la difusión del arte tenía para los gobiernos liberales como parte de la construcción de un capital cultural común para la nación. Entre los objetos de la dirección se decía que era: *“poner en práctica medios prácticos y seguros para obtener la moralización de las costumbres y la educación de los sentimientos del corazón humano”*. Es decir que se defendía la difusión del arte como dispositivo

¹²⁶ La tradición difiere de la costumbre en varios aspectos. Tal vez el más central es que las tradiciones se mantienen invariables en el tiempo, se repiten en prácticas fijadas y ritualizadas. Las costumbres de las sociedades tradicionales, aceptan el cambio y lo engranan, funcionan como engranajes con la el inevitable motor de la vida.

¹²⁷ Luis N. Dillon, ministro de educación del gobierno de Leonidas Plaza, fue además co fundador del Instituto Nacional Mejía y uno de los mayores valores de la educación en el Ecuador. Más adelante, participó de la Revolución Juliana, fundó el Banco Central del Ecuador, entre otras funciones claramente vinculadas con la modernización educativa, cultural y económica del Ecuador.

¹²⁸ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Enero de 1913:438-439

moralizador y recurso civilizatorio. Uno de los argumentos esgrimidos era que las artes habían alcanzado un importante nivel de “progreso moderno” que había que difundir en otras regiones. Para ello el Poder Legislativo trabajó además en una Ley de Bellas Artes, a partir de las propuestas hechas por la Dirección General. Los ámbitos en los que se dividió la Ley son también un ejemplo de la centralidad que tenían estos temas en relación el proyecto de nación y de ciudad: Reglamento General de Bellas Artes; Exposiciones, Galerías y Museos; Ornato público y Monumentos; Exportación de objetos arqueológicos y de artes nacionales; Teatros y espectáculos públicos; Teatro Dramático Nacional y Bellas Letras ¹²⁹.

En este ambiente claramente favorable al desarrollo de las artes en función del papel que éstas cumplían en la construcción de la nación, las exposiciones nacionales de Bellas Artes tomaron gran protagonismo en la vida de la ciudad. En la mayoría de los casos, eran alumnos y profesores de la EBA, tanto hombres como mujeres, los que acaparaban los premios. Desde la exposición celebrada con ocasión del centenario, hasta las organizadas por Pedro Traversari entre 1913 y 1920, se desarrolló una crítica de arte en la prensa, y amplias discusiones públicas sobre la calidad, estilo, y temas de los trabajos expuestos y premiados, la polémica en muchos casos tomó las páginas de los diarios y revistas. El arte tomaba espacios de deliberación y se inscribía claramente en los mecanismos de distinción cultural de las elites de la ciudad.

Pero al mismo tiempo que se promovía, con fuerza, la entrada de los artistas ecuatorianos a la contemporaneidad, se hacía de manera paralela en las exposiciones, el salón de Artes retrospectivas en los que se exponían cuadros, esculturas, grabados antiguos, objetos arqueológicos, etc. Poco a poco, se iba armando el repertorio visual de la nación, pues el objetivo último de estas exposiciones era, como señalamos más arriba, ir acopiando los objetos y obras con los cuales hacer finalmente un proyecto siempre postergado: un museo nacional y una galería de arte nacional. El 14 de mayo de 1917, se funda finalmente el Museo de Arqueología y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura, a cargo de la Dirección General de Bellas Artes: *“Los objetos de arte, antiguos o modernos, y los cuadros y esculturas pertenecientes al Estado que se encuentren en la Escuela de Bellas Artes o en cualquier otro establecimiento nacional,*

¹²⁹ Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Junio de 1913, pg 745-746

serán recogidos, inventariados y colocados en dicho Museo y Galerías”¹³⁰. El representativo Kiosco de la Alameda acogería al Museo y las Galerías.

Es importante señalar que si bien Navarro, es el portador de esta aspiración de construir un arte nacional en la EBA, él hace parte de un proyecto más amplio de las elites políticas, económicas e intelectuales de la nación que parece concretarse en el periodo liberal. Podemos reconocer así en sus palabras un momento fundamental del proyecto modernizador en el que además se busca construir una unidad desde arriba y pacificar la nación. En palabras de Navarro se buscaba:

*“llenar de obras originales el arte patrio y llenar nuestras casas y palacios de artísticas bellezas tomados de nuestra flora, de nuestra fauna, de nuestra naturaleza propia, dejándose de las copias serviles de antiguos y modernos trabajos extranjeros, nunca sentidos por nuestros infelices ejecutantes”*¹³¹.

Como vemos, desde su vertiente cultural, el proyecto de nación partía de una profunda noción excluyente de lo que era la patria. La relación establecida entre las Bellas Artes, la nación y la cultura era posible desde un concepto evolucionista de la historia, y desde narrativas lineales –pretendidamente universales- cuyo devenir se construye en relación a la nación y al capital. Había que alcanzar a Europa en ese camino en el que nos veíamos retrasados, y parte de ese esfuerzo por alcanzar a Europa debía hacerse a través de la institucionalización de las Bellas Artes. Sin embargo, ese camino, significó la exclusión de otras formas culturales de los repertorios de la nación.

Bellas Artes: una apropiación desde la modernidad quiteña

Para agosto de 1915, se convocó la Tercera Exposición anual de Bellas Artes, en cuyo Reglamento se exponía el programa de la misma¹³². En esta exposición se añadirían por primera vez los salones de Artes Gráficas y Complementarias: grabado,

¹³⁰ Registro Oficial, N° 239, Junio 1917

¹³¹ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Abril de 1912:242-243

¹³² Registro Oficial n° 830, Junio 1915: 1253-55

litografía y fotografía. Si bien, en el Ecuador de inicios del siglo XX hay una clara construcción del campo ideológico de las Bellas Artes, éste se distingue del sistema moderno del arte configurado en los centros hegemónicos, en tanto responde a necesidades y especificidades del contexto nacional. Si bien, se mira a Europa como lugar de a civilización y la modernidad, la modernidad debe adaptarse localmente a ciertas configuraciones económicas, sociales y culturales del medio. Lejos de importar pasivamente una conceptualización en relación al arte, es posible entrever la intervención local sobre la configuración del campo de las Bellas Artes.

Hay que considerar, como señala Pérez (2010) que en Europa la distinción entre el campo de las Bellas Artes y de las artesanía y oficios, era fruto de la convergencia de cambios que se habían producido a nivel social, institucional e intelectual. Estos cambios vinieron junto con un proceso de industrialización que dista mucho de la realidad socio económica y productiva del Ecuador. La industrialización era aquí un anhelo. La distinción a la que hacemos referencia se construye en el Ecuador a inicios del siglo XX en relación con otros procesos que tienen que ver con la diferenciación social, con afirmar y construir nuevas diferencias entre grupos sociales en tiempos de movilidad. Era parte de unas relaciones de subordinación que hacían parte de la República postcolonial. Pero además hacían parte de un proyecto de estado nación que buscaba construir un mercado interno de consumo, insertarse en el mercado mundial y fomentar las anheladas actividades productivas y la industrialización que lo pondrían en el mapa de la modernidad¹³³. De alguna manera, entre la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Bellas Artes quedó un terreno común, que en la Escuela de Bellas Artes se desarrolló plenamente en función de una estética destinada a marcar los territorios de la distinción social.

El argumento que queremos compartir es el hecho de que en el concepto de Bellas Artes que se manejó desde la EBA y se proyectó hacia la sociedad, aunque se desplazaban las artes manuales –y se marcaba una jerarquía respecto a ellas- si se

¹³³ Según Milton Luna (1989), en la época que triunfa la revolución alfarista, la industrialización en el Ecuador era apenas incipiente. Dominaban los talleres artesanales y unos pocos talleres de mayores dimensiones que eran llamados fábricas, y en los que a lo sumo se vivía un periodo de transición marcado por formas preindustriales de trabajo.

incluían ciertas artes mecánicas e industriales relacionadas con las artes gráficas y con la pintura decorativa con fines utilitarios. Es decir, si bien se defendía la originalidad como ideal del arte, ésta originalidad se matizaba en relación con la litografía o el fotograbado. Además se defendía la importancia de un arte con fines utilitarios, y no simplemente limitado a campo de la contemplación.

En el caso de la pintura decorativa, materia impartida por el francés Paul Bar, los Informes Ministeriales de 1911 señalaban: *“esta cátedra cuyo método esencialmente práctico, ha conseguido enseñarles el sentimiento moderno en la decoración, la aplicación del arte a la industria, la concepción y ejecución artísticas bajo el punto de vista de la utilidad”*, y continuaba el informe exponiendo que:

“esta clase tiene doble objeto: el de desarrollar la imaginación creadora del artista, mediante la indicación del sentimiento estético de lo que va a ser motivo de decoración a fin de dar originalidad a sus producciones y el de difundir el reinado de la belleza, con el propósito de que en ese ambiente artístico se empapen los pueblos de la República, toda vez que la composición decorativa moderna tiene un fin de bella utilidad práctica, cual es la de presentar los mismos objetos de uso cotidiano con el timbre artístico que deleita la vista y hace más agradable la vida”.

Si bien, se tiene claro cuáles son los ideales modernos del arte: Belleza, originalidad e idealismo, estos son adaptados a la promoción de un sentido productivo en el arte, un valor que la revolución liberal buscaba impregnar en la sociedad. Cabe puntualizar que las elites ecuatorianas no se habían caracterizado por un uso productivo del capital, y se observaba ya con cierta preocupación, el destino suntuario de los capitales del cacao. Lo productivo y lo utilitario entraban a formar parte de imaginario moderno quiteño, aún en aquellas áreas que en principio podían liberarse de esa meta.

Podemos concluir que si bien a través del campo de las Bellas Artes se genera una separación social en relación con las artes y oficios tradicionales –asociadas al atraso del pasado-, no existe dicha separación con los fines prácticos asociados a la litografía, las artes decorativas y el fotograbado. Es así que dentro del proyecto de estado nación moderno, progresista y civilizado ecuatoriano el repertorio de lo que se considera arte incluye aquello que tiene una utilidad práctica, pero es creado a partir de

los conceptos de belleza y originalidad de las bellas artes. Finalmente serían objetos destinados al consumo de las elites de las ciudades, al adorno de casa y palacios, a la ilustración de diarios y revistas (cuya lectura se limitaba a las elites cultas) y a la construcción de los hitos monumentales de la patria en la ciudad elegida para ser el centro político y cultural de la nación.

CONCLUSIONES

A manera de conclusiones quisiéramos separar por un lado aquellas que corresponden al campo específico del funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, y por otro lado aquellas conclusiones más generales sobre las condiciones ideológicas en las que se inscribe tanto la configuración del campo moderno de las bellas artes en Quito, como las actividades asociadas a este campo y que tenían como referente central la EBA.

1. Destacan dos momentos claves en la EBA de Quito, el primero cuando se encontraba bajo la dirección de Víctor Puig, quien seguía los métodos utilizados en las Academias clásicas europeas y el segundo con José Gabriel Navarro, quien introduce corrientes modernistas e impulsa el arte nacional. Si bien la literatura académica y la crítica de la época relacionan el gran cambio de la Escuela y del arte en Quito con la llegada de Paul Bar, es decir que se interpreta como un cambio coyuntural asociado a un personaje concreto, en este trabajo apuntamos a mostrar que dicho cambio no es casual sino que hace parte de un proceso que nace en la creación de políticas en torno al arte desde el ministerio y desde la dirección de la Escuela.

2. A diferencia de los centros hegemónicos de arte, el concepto de Bellas Artes en el Ecuador de inicios del siglo XX incluía las artes aplicadas como la litografía, el fotograbado y las artes decorativas. Esto se asocia con el esfuerzo del estado liberal por fomentar el interés en lo productivo en el contexto de una nación que ingresaba a la modernidad con una industrialización incipiente y con relaciones productivas arcaicas. Sin embargo es necesario puntualizar, que operaban códigos estéticos, por los

cuales la práctica de estas artes se diferenciaba de las artes manuales realizadas por sectores indígenas y populares de la ciudad. Éstas no adquirirían la legitimidad amparada en el concepto de Bellas Artes.

3. A través de la Escuela de Bellas Artes, la revista, las Exposiciones anuales, etc. se van aportando imágenes de lo que debería constituir lo propio. El arte nacional se postula como unitario y homogéneo, en el esfuerzo de construir una unidad en un país que atravesaba tiempos convulsos. Sin una noción unitaria de cultura, sin una narrativa histórica común sobre la nación, y sin un repertorio de representaciones visuales en el que pudiera reconocerse la colectividad, el Ecuador carecía de un sustento para mostrarse hacia fuera como nación moderna y civilizada, y para constituirse internamente como una nación predestinada en un pasado y un imaginario visual. En estos años se sientan las bases concretas de las colecciones representativas de la nación, al mismo tiempo que se asiste a un proceso de *invención de tradiciones* para acompañar dicho repertorio con rituales y narrativas acordes.

4. Lejos de aparecer espontánea y aleatoriamente, todas las instituciones e instancias legales que constituyen el campo de las Bellas Artes en la ciudad de Quito de inicios de siglo XX, son distintas instancias de un mismo proyecto en marcha. Desde la creación del EBA y la revista, pasando por las Exposiciones y premios anuales, hasta la creación de *la Dirección General de Bellas Artes, la Ley de Bellas Artes y el Museo y Galerías Nacionales*, toda estas instancias contribuyen a la construcción del estado nación liberal y a la peculiar transición de la ciudad y el país hacia la modernidad. Si bien el campo de las bellas artes reconstituye diferencias, fronteras y distinciones sociales en el seno de una sociedad poscolonial, su despliegue es parte de un proyecto civilizatorio que busca difundirse socialmente a través de la educación pública y la presencia del estado en otros ámbitos de la cotidianidad ciudadana, como son las celebraciones cívicas y la construcción de monumentos asociados a ellas. Como señalan las fuentes, la fundación de la EBA, hace parte de un esfuerzo moralizador y de transformación del espíritu social. Al mismo tiempo que busca abarcar horizontalmente a la sociedad, refuerza distinciones y fronteras de herencia colonial, a la par que establece nuevas relacionadas con la modernidad.

5. La Ciudad de Quito de inicios de siglo es el escenario propicio para impulsar el proyecto ideológico que abriría al país a la modernidad cultural. A partir del imaginario del Quito *fantasmagórico* (Capello, 2009, 2011), las elites liberales podían mostrarse como portadoras de los verdaderos valores civilizatorios. Estos se manifestarían en la transformación física y cultural de la ciudad, que pasó de ser una pequeña ciudad señorial anclada en relaciones precarias y prácticas tradicionales, a proponerse como una urbe moderna y abierta al futuro, predestinada a albergar el capital simbólico de la nación.

6. Podemos concluir que la lectura contextualizada de los discursos y prácticas relacionados con las bellas artes a inicios del siglo XX en Quito, lejos de situarse en una esfera aislada relacionada con un concepto restringido de cultura, nos remite a proyectos plenamente políticos de constitución y proyección de la nación. Ejemplos como éste deberían iluminar las lecturas sobre las implicaciones del campo de la cultura a escala local y nacional en la actualidad.

Recomendación de Políticas

Teniendo en cuenta la centralidad que ha adquirido el tema de la memoria social y cultural en las políticas municipales del mundo contemporáneo, consideramos que es fundamental abordar para la ciudad de Quito un vasto proyecto sobre este periodo crucial de la historia de la ciudad. Si bien se han hecho importantes aportes (Capello, Kingman, Coronel, Prieto, Pérez, etc) éstos permanecen circunscritos a un circuito de circulación académico. Sería fundamental hacer un balance del alcance de estas investigaciones y vincularlos con un proyecto de historia y memoria pública, que pueda recoger aportes, visiones ciudadanas y memorias populares sobre dicho periodo. Como señala Kingman, gran parte de la cultura política que dominó, al menos a las elites quiteñas hasta entrados los años 60, se relaciona con el impacto duradero del proyecto de estado nación liberal. Pero también allí encuentran su génesis actitudes ciudadanas, formas de distinción y separación que permanecen como *habitus* en sectores de la población.

El sentido de una investigación como ésta no se queda en una recuperación del pasado – de hecho no existe tal recuperación-, sino en motivar en el presente actitudes y reflexiones críticas sobre comportamientos, visiones del mundo y prácticas naturalizadas en la sociedad. Para lograrlo la difusión de las investigaciones es fundamental, pero es necesario hacerlo en la forma de una historia pública que se abra a distintas formas de conocimiento y lectura. Una de las maneras de difusión sería en este caso, realizar una exposición sobre la EBA, sus múltiples aristas e implicaciones en el campo del poder. En esta exposición el tema de la EBA podría ser el pretexto para abrir u debate sobre el proyecto de estado nación liberal desde el ámbito cultural. Parte de esta exposición, además del material documental hallado, podría ser recuperar o recrear los objetos y obras a partir de los cuales se armó el primer museo Nacional y la Galería de arte y escultura. Rearmar esas exposiciones nos ofrecería una entrada invaluable para mirar el repertorio simbólico y visual a partir del cual nos mostrábamos como nación, y al hacerlos sería posible develar las limitaciones de ese proyecto y sus consecuencias en los imaginarios de nación y comunidad política hasta el presente. Además se podría ofrecer un recorrido por la ciudad de inicios de siglo, los proyectos de edificios y parques, la erección de monumentos, ornamentación de edificios, etc. de todos los cuales tenemos referencia en la documentación encontrada. Contamos también con las referencias de obras artísticas, ensayos y bocetos realizados tanto por alumnos como por los profesores de la Escuela, muchos de los cuales tenemos constancia que se conservan en la reserva de diversos museos de la ciudad de Quito, y la mayoría de ellos posiblemente no han sido nunca expuestos.

Finalmente quisiéramos recomendar que el Instituto de la Ciudad de Quito asuma la necesidad de recuperar y agrupar archivos que no han entrado dentro de la catalogación de archivo municipal pero que son fundamentales para lograr acercarnos a las historias discrepantes de la ciudad. Esperamos que con los documentos que hemos digitalizado para esta investigación, se pueda ofrecer el material para otros investigadores.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities*. London/New York, VERSO, 1991.

Andrade Coello, Alejandro (1927). *Motivos Nacionales: Crónicas quiteñas*, Quito.

Araño Gisbert Juan (1989). “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural”, en: *Revista Arte, individuo y sociedad*. Madrid, Universidad Complutense

Ayala Mora Enrique (1990). *Nueva historia del Ecuador*, Vol.9, Quito, Corporación Editora Nacional.

_____ (1996). “El Laicismo en la Historia del Ecuador”. En: *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia No. 6*. Quito, Corporación Editora Nacional: 3-32.

_____ (1998). *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito, Corporación Editora Nacional.

Capello, Ernesto (2011). *City at the Center of the World. Space, History an Modernity in Quito*. Pittsburg, University of Pittsburg Press.

_____ (2009). “Identidad Colectiva y Cronotopos del Quito de comienzos del siglo XX”. En: Eduardo Kingman, comp., *Historia social urbana. Espacios y Flujos*. Quito, FLACSO-Ministerio de Cultura del Ecuador

_____ (2003). “Hispanismo casero: la invención del Quito Hispano”, En *Revista Procesos*, nº20. Quito: UASB- Corporación Editora Nacional.

Coronel, Valeria (2010). “El discurso civilizatorio y el lugar del trabajo en la nación poscolonial”, En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, Quito: FLACSO.

Crow Thomas, (2002). *Arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Ed. Akal.

Espinosa, Carlos (2010). *Historia del Ecuador en contexto Regional y Global*. Quito, Lexus-USFQ.

- Fernández García, Ana María (2006). “Arte y Artistas españoles en el Ecuador”. En: *Liño. Revista de Historia del Arte*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Guerrero, Andrés (1991). *La semántica de la Dominación.: El Concertaje de Indios*. Quito, Ediciones Libri-Mundi.
- Gutiérrez Rodrigo, (2000). *Historia del arte iberoamericano*, Madrid , Ed. Historia 16.
- Harrison Charles, (1997). *Modernismo*, Serie Tate Gallery, Londres, Encuentro Ediciones.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kingman Garcés, Eduardo (2009). “Lo urbano, lo social: la historia social urbana”. En: Eduardo Kingman, comp., *Historia social urbana. Espacios y Flujos*. Quito, FLACSO-Ministerio de Cultura del Ecuador.
- _____ (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940*. Quito, FLACSO-Universidad Rovira e Virgili.
- Luna Tamayo, Milton (1989). *Historia y Conciencia Popular. El artesanado en Quito: Economía, Organización y Vida Cotidiana*. Quito, Corporación Editora Nacional.
- Macdonald, Sharon, 1996, “Theorizing museums: an introduction”, en *Theorizing Museums*, Sharon Macdonald y Gordon Fyfe, editores, Blackwell Publishers, Oxford.
- Maroevic, Ivo, 1997, “El rol de la musealidad en la preservación de la memoria”, en *Memorias del VI encuentro Regional del ICOFOM-CAM*, Cuenca, pp.98-104
- Marepo Eoe, Soroi, 1995, “El papel de los Museos en la creación de una unidad nacional”, en *Noticias del ICOM*, , No.4, vol. 48, Consejo Internacional de Museos, París, p.4.
- Michelena, Xavier (2007). *Doscientos Años de Pintura Quiteña*. Quito, FONSA-City Market.

- Navarro, José Gabriel (2006). “*Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*”
Volumen IV, Quito, FONSALE., Ed. Trama.
- _____ (1991) “*La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*”, Dinediciones, Quito.
- Pérez, Trinidad (2010). “Nace el arte moderno: Espacios y definiciones en disputa.
(1895-1925), En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación
ecuatoriana*, Quito: FLACSO
- Polo Rafael (2009). “Ciudadanía y biopoder. Las sugerencias de Andrés Guerrero”. En
Ecuador Debate N77. Quito, CAAP.
- Rancière, Jacques (2009). *La Partición de lo Sensible: Estética y Política*. Santiago,
Libros ARCES-LOM.
- Rodríguez Castelo, Hernán (1988). *El Siglo XX de las Artes visuales en el Ecuador*.
Quito, Banco Central del Ecuador.
- Salazar Alvarado, Francisco, (2005). “*Encuentro con la historia: García Moreno,
líder católico de Latinoamérica*”, Quito.
- Salgado Gómez, Mireya, “Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la
clausura”, en *ICONOS* No. 20, FLACSO-Ecuador, Quito, 2004, pp.73-81
- Spivak, Gayatri Chakravorti (2011). *¿Puede Hablar el Subalterno?* Buenos Aires,
Cuadernos de Plata.
- Troya Kennedy, Alexandra (1992). “Del taller a la academia, Educación Artística en el
siglo XIX en el Ecuador”, En *Revista Procesos*, N°2, Quito, Universidad
Andina Simón Bolívar
- Tobar Donoso, Julio (1940). “*García Moreno y la instrucción pública en Quito*”, Ed.
Ecuatoriana Plaza San Francisco
- Valencia Gladys (2007). *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*, Quito,
Ediciones Abya-Yala.

Vargas, José María (1985). *Historia a de la Cultura ecuatoriana*. Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Vázquez, M^a Antonieta, (1989). *El palacio de la exposición 1909-1989*, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Libro del sesquicentenario, Ecuador 1830-1980, (1983). Corporación Ed. Nacional, (2008). *Pueblo libre, historia, y tradición*, Lima, Fondo editorial centro de investigación.

“*Un análisis histórico del proceso urbano del Distrito*”, Plan del Distrito Metropolitano de Quito.

Biblioteca Luis Ángel Arango,
http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/america_exotica/biografias/ernestcharton.htm

ANEXOS:

Anexo N°1: Reglamento de la Escuela de Bellas Artes anexa al Conservatorio de Música, 1904.

Anexo N°2: Revista de la Escuela de Bellas Artes N°1 al 8.

Anexo N°3: Trabajos realizados por los alumnos becados en el exterior, 1915.

Anexo N°4: Carta de Luis Veloz a José Gabriel Navarro, 1914.

Anexo N°5: Colección de copias de cuadros que el Rey de España regala al Ecuador para la Escuela de Bellas Artes, 1913.

Anexo N°6: Grabados de la Calcografía de los museos del Louvre, 1921.

Anexo N°7: Reglamento para los Talleres Litográficos de la EBA, 1918.

Anexo N°8: Reglamento de la III Exposición Anual de Bellas Artes, 1915.