

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK

Trabajo de fin de carrera titulado:

***TRANSFORMACIONES DEL MERCADO Y LA PRODUCCION DE ARTE  
CONTEMPORANEO COMO DETONANTES EN LOS PROCESOS DE  
GESTION DE ESPACIOS DE MEDIACION: GALERIAS,  
PLATAFORMAS Y EMPRENDIMIENTOS CULTURALES, DESDE 1980  
HASTA EL 2011 EN LA CIUDAD DE QUITO***

Realizado por:

**KAREN ALEXANDRA SOLORZANO BASTIDAS**

Como requisito para la obtención del título de:

**MAGISTER EN CONSERVACION Y ADMINISTRACION DE BIENES  
CULTURALES**

QUITO, MARZO 2012.

## **DECLARACION JURAMENTADA**

Yo, Karen Alexandra Solórzano Bastidas declaro bajo juramento que el trabajo aquí descrito es de mi autoría; que no ha sido previamente presentado para ningún grado o calificación profesional; y, que he consultado las referencias bibliográficas que se incluyen en este documento.

A través de la presente declaración cedo mis derechos de propiedad intelectual correspondientes a este trabajo, a la UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, según lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual, por su Reglamento y por la normatividad institucional vigente.

.....  
Karen Alexandra Solórzano Bastidas

## **DECLARATORIA**

El presente trabajo de investigación de fin de carrera, titulado  
**TRANSFORMACIONES DEL MERCADO Y LA PRODUCCION DE ARTE  
CONTEMPORANEO COMO DETONANTES EN LOS PROCESOS DE GESTION  
DE ESPACIOS DE MEDIACION: GALERIAS, PLATAFORMAS Y  
EMPREDIMIENTOS CULTURALES, DESDE 1980 HASTA EL 2011 EN LA  
CIUDAD DE QUITO.**

Realizado por la alumna

**KAREN ALEXANDRA SOLORZANO BASTIDAS**

Como requisito para la obtención del título de  
**MAGISTER EN CONSERVACION Y ADMINISTRACION DE BIENES CULTURALES**

Ha sido dirigido por el profesor

**Dr. IRVING ZAPATER**

Quien considera que constituye un trabajo original de su autor.

.....

Dr.

**Director**

Los profesores informantes

después de revisar el trabajo escrito presentado,

lo han calificado como apto para su defensa oral ante el tribunal examinador.

Agradecimientos:

Quiero hacer un especial agradecimiento, a todas las personas que aportaron con sus testimonios en la construcción de esta memoria.

A los razones de mi vida

Isaac

Aaron

Paúl

Cecilia

## **Resumen**

La presente investigación aborda un período comprendido desde el año 1980 hasta el año 2011 en el sector de los espacios de mediación: galerías, plataformas y emprendimientos en la ciudad de Quito. Este documento se construyó mayoritariamente desde la mirada de los actores culturales, por medio de entrevistas y sus resultados constituyen una aproximación de los hechos.

Es un relato sobre las transformaciones del mercado del arte y la creación contemporánea en sus formas de producción, circulación y consumo. Pone en evidencia las relaciones y tensiones de estos procesos como factores que contribuyeron para que las galerías de arte terminaran cerrándose en el año 2000, y como estas relaciones y tensiones ejercieron influencia sobre la gestión de los espacios de mediación de la primera década del siglo XXI.

## **Abstract**

This investigation focuses on a period from 1980 to 2012 in the field of mediation spaces in Quito: galleries, platforms and ventures. This document is built mostly from the perspective of cultural actors, through personal in dept interviews, and the results are an approximation of the facts.

It is a story about the art market changes and the creation of contemporary forms of production, circulation and consumption. It highlights the relationships and tensions of these processes as factors contributing to the closing of art galleries in 2000, and how relationships and tensions these have influenced the management of the different mediation spaces in the first decade of the twenty first century.

## INDICE

### INTRODUCCION

Antecedentes	14
Planteamiento del problema	15
Unidad de Análisis y de Estudio	16
Objetivos	17
Justificación	18
Marco metodológico	20

### CAPITULO I

#### MODERNIDAD, CONTEMPORANEIDAD Y ESPACIOS DE MEDIACION

1.1 Temprana modernidad y vanguardia	21
1.2 Vestigios y localización de arte contemporáneo en la localidad	24
1.3 Transformaciones en el campo del arte	28
1.4 El arte como mercancía	29
1.5 El arte como producto cultural	33
1.5.1 Espacios de mediación	33
1.5.1.1 Espacios de mediación y financiamiento	36

### CAPITULO II

#### GALERIAS DE ARTE 1980-1990. DIAGNOSTICO

2.1 Antecedentes: El realismo social - doctrina del gusto	38
2.1.1 1960 – 1970. Acercamiento a galerías y espacios relativos	40
2.2 1980 – 1990. Producción, circulación y mercado de arte	45

2.2.1 Instituciones educativas, contracción y crisis de las galerías de arte	53
2.2.1.1 Nuevas propuestas para la educación artística. Fin de las galerías de arte	63

### CAPITULO III

#### PRODUCCION CONTEMPORANEA Y GESTION DE LA CULTURA

3.1 De la galería a la gestión cultural	79
3.1.1 Productos complementarios	81
3.1.2 Gestión colectiva	83
3.1.3 Venta de obras de arte	85
3.1.4 Gestión en tiempos de la red	87

### CAPITULO IV

#### 4 RESULTADOS Y CONCLUSIONES

4.1 Resultados	92
4.1.1 Conclusiones	94
Bibliografía	98

## INTRODUCCION

Este trabajo aborda el tema de las transformaciones del mercado y la producción de arte contemporáneo como detonantes en los procesos de gestión de los espacios de mediación: galerías, plataformas y emprendimientos culturales desde 1980 hasta el 2011 en la ciudad de Quito.

La bibliografía utilizada aportó en la construcción de un marco teórico que fortaleció y acompañó el relato historiográfico, se podría decir que en cuanto a economía de la cultura y gestión de la misma en América Latina y Europa varios autores abordan la problemática, sin embargo encontrar documentos sobre comercialización de arte en galerías locales es complicado, se encuentran artículos de prensa por ejemplo, que abordan muy superficialmente el tema del mercado de arte moderno, pero en cuanto a mercado de arte contemporáneo específicamente, no existe nada relacionado, ni datos, ni acercamientos, ni cifras, ni memorias; mucho menos estudios sobre el sector de galerías, plataformas y emprendimientos, situación que fue contrastada con la variedad y cantidad de testimonios de los actores culturales locales cuyas entrevistas son la fuente primaria de esta investigación.

Comenzaremos este estudio con referencias históricas que conforman los antecedentes de esta investigación y que toman como punto de partida la modernidad, para contrastarla con la contemporaneidad en el arte. Esta transición nos permitirá abordar las transformaciones en las formas de producción, circulación, consumo y comunicación de las prácticas artísticas.

En el año de 1944 se funda La Casa de la Cultura Ecuatoriana bajo la dirección de Benjamín Carrión, quien toma las consignas de un México revolucionario y el muralismo como bandera del gran proyecto de reconstrucción de la identidad nacional, donde dos décadas posteriores, el realismo social pasa del esplendor al agotamiento. Para principios de los años

sesenta, nace uno de los movimientos artísticos más importantes del país, el precolombinismo, que bajo las influencias de la Revolución Cubana y el latinoamericanismo, miran a los primeros pobladores del Ecuador, en una búsqueda de verdadera identidad sostenida en la etnicidad y al encuentro de una cultura popular; mientras para mediados de 1950, las influencias de las vanguardias europeas con los postulados del abstraccionismo no se harán esperar.

En este marco, surgen iniciativas poco tradicionales como el Café 77 de Fausto Arellano, en cuyas instalaciones se agrupaban intelectuales de la época como el grupo de los Tzántzicos o el grupo Van, Otros con coincidencias importantes en cuanto a la oferta cultural de sus espacios como *Galería Siglo XX* de Wilson Hallo fundada en 1962, bajo cuya gestión se trajo por primera vez la obra de artistas extranjeros como Braque, Szyslo, Matta entre otros, mostrándose una fusión de estilos y objetos tales como: joyería, arqueología, artesanía, y arte moderno de varios períodos. *Galería Artes* de Iván Cruz y Luce de Perón que abriera sus puertas en el año de 1964, siendo la única galería que mantuvo desde su gestión publicaciones culturales bimestrales, *Caspicara* de Patricio Cueva cuyo espacio tenía gran interés por la artesanía, entre otras.

Pocas serían las galerías que tuvieron una actividad puntual en la promoción y venta de pintura como: Altamira de Jaime Darquea o *Galería Manzana Verde* fundada por Rosa Ponce, quien fue la primera galerista del medio en viajar a una Feria de Arte internacional (Bogotá), llevando en aquel entonces la obra de Velarde<sup>1</sup>.

Para la década de los setenta aparecen las primeras obras experimentales en autores como Mauricio Bueno con el arte conceptual, o el arte óptico, que no serían factor común en los procesos artísticos de la época, pero sí vestigios de lo que posteriormente sería considerado como arte contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Jorge Velarde, nacido en 1960, miembro del colectivo Arte Factoría de Guayaquil.

Para finales de la década de los setenta galerías como *Arte Contemporáneo* de Gladis Zapata, *La Galería*, que abrió sus puertas en el año 1977, siendo sus propietarias Gogo Anhalzeer y Betty Wappenstein o *Sosa Larrea* de Jorge Sosa entre otras, forman parte de un período que se caracterizó por la búsqueda de una propuesta más específica en cuanto a estilos y formatos de las obras, esto se notaba por la exclusividad que dieron a la exhibición y venta de obras de arte disminuyendo objetos que no correspondían a este campo. Este último período tuvo un incremento importante de galerías de arte que se extendió hasta la década de los noventa.

Para la década de 1980 la producción artística sigue siendo mayormente pictórica enlazada con las vanguardias, es frecuente la presencia de autores consagrados en el circuito de las galerías, sin embargo, ya se muestran tímidos cambios en la promoción de jóvenes exponentes de la plástica. La venta de obras de arte disminuyó en las galerías como respuesta a la caída del alto precio que tuviera el petróleo en la década anterior; la disminución del turismo, consumidor importante de obras de arte; creación de centros culturales y la persistente competencia de los artistas como comerciantes

La década de los noventa se convierte en un período mucho más experimental en cuanto a temas y formatos, hay cada vez más interés en los nuevos medios como la fotografía o el video, mientras en los espacios se sigue manteniendo una producción que oferta pinturas de arte moderno de artistas prestigiosos y eventualmente como pasó en casi todas las salas, obra gráfica, grabado, escultura y cerámica de jóvenes artistas, como la galería *CDX* de Martha Greenfield abierta en 1994, que llegó a manejar indistintamente la obra de cerca de doscientos artistas; incluso en algunos de estos espacios, había momentos escasos y excepcionales donde llegaron a mostrarse instalaciones o fotografía de gran formato como la sala *González Guzmán*, que comienza su actividad en 1994 saliendo a veces de la exhibición de pintura, no solo para refrescar la producción monotemática predominante, sino también para mantener una oferta que pudiera aludir a públicos diversos, esta galería que permaneció abierta durante diez años, propiedad de González Guzmán y su esposa Martha Arias, apoyaría a jóvenes artistas, superando el centenar de exposiciones .

Otros espacios como *Art Forum*, *El Pobre Diablo*, *Estación Central*, *Galería Imágenes*, ya se mostrarán más contundentes en cuanto al campo de la oferta cultural que ponen a disposición de la colectividad, delimitando con más claridad su gestión sobre una producción de arte contemporáneo.

Para finales de la década de los noventa el agotamiento de las galerías de arte es inminente, sumado a ello la incontenible crisis económica que terminaría por derrumbar las estructuras del sector con el feriado bancario y la dolarización. Para el año 2000 habrán desaparecido la gran mayoría de las galerías de arte en Quito.

Las instituciones educativas serán un puntal importante que influirá en la producción del arte. En la misma década de los años noventa, se crea el Colegio de Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito, cuya filosofía descansa sobre las artes liberales y propone un modelo educativo que no tiene especialidades sino permite la exploración en diversos ámbitos como herramienta interdisciplinaria. Para el año 2000 se realiza en la Universidad Central del Ecuador el Seminario Taller “Sacapuntas a la Materia del Arte” dictado por el artista cubano Saidel Brito, siendo la primera experiencia a nivel académico que propicio teorías y prácticas del arte contemporáneo en un colectivo tan numeroso. Posteriormente; en el año 2005 la Pontificia Universidad Católica del Ecuador gradúa su primera promoción de profesionales del arte, pasando de ser escuela de artes plásticas a carrera de artes visuales.

Esto hace que la creación artística tenga un giro insospechado, siendo la primera década del siglo XXI indudablemente un período de producción de prácticas contemporáneas, caracterizadas por la experimentación en todos sus ámbitos: producción, distribución, consumo y comunicación.

El arte contemporáneo no tendrá cabida en los circuitos comerciales hasta la presente fecha, y aunque la pintura no es prioridad en agendas públicas y privadas, sigue manteniendo un pequeño mercado por fuera de la mayoría de los espacios privados que se enmarcan en este estudio. Surge la necesidad de encontrar mecanismos para la producción, circulación, consumo y comunicación de arte contemporáneo, siendo la gestión una herramienta importante en la articulación de canales de mediación, como demanda al experimental universo artístico. Estos canales son las plataformas y los emprendimientos culturales.

En este marco tenemos espacios como: *La Mandarina Platónica* de Diego Baca, emprendimiento cultural con exposiciones de arte contemporáneo; *Cero inspiración* cuya curaduría colegiada está formada por Ana Rodríguez, Fabiano Kueva, María del Carmen Carrión y María Rosa Jijón, espacio de exhibición de arte contemporáneo y residencia de artistas; *No Lugar* fundado por Consuelo Crespo, Eduardo Carrera, Franco Suárez, Daniel Miranda, Rubén Díaz y Byron Toledo, plataforma de exhibición de arte contemporáneo emergente; *Boca Abierta* de César Donoso, Andrés Ganchala, Lía Padilla, emprendimiento cultural con exposiciones de arte contemporáneo y énfasis en conciertos; *SI-190 Casa de Prácticas Culturales* con Karina Cortez, Patricio Ponce, Daniel León, Gabriela Santander, Diego Ledesma; *La Naranjilla Mecánica* cuyos fundadores fueron Etiel Solórzano, Jaime Sánchez y Karen Solórzano, plataforma de prácticas culturales contemporáneas; *Cajón de artista* de Magdalena Pinos, emprendimiento que oferta productos artísticos, *eNpresa del Arte* de Edison Vaca, espacio que eventualmente abre sus puertas para hacer exhibiciones de arte contemporáneo, *Esté Café* de Nicolás Jaramillo, emprendimiento cultural y *Galería Ileana Viteri* de propiedad de Ileana Viteri.

## ANTECEDENTES

En el último quinquenio, el medio del arte local se ha caracterizado por el interés de varias instituciones tanto públicas como privadas, en realizar investigaciones y publicaciones sobre arte contemporáneo y temas específicos del mismo, como el reciente libro publicado *Cien Artistas del Audiovisual Experimental del Ecuador 1929-2011* (Moncayo, 2011), libros catálogos como: *ARTEACTUAL* (Arte Actual FLACSO Ecuador, 2011) o *In Humano* (Centro de Arte Contemporáneo, 2011), revistas especializadas como *Anaconda* o *Katalizador*, entre otras, mientras las investigaciones o publicaciones relacionadas con temas de economía de la cultura no tenían programación ni en agendas públicas ni privadas, por una diversidad de motivos.

El vacío que existe sobre el tema de economía de la cultura es evidente, como evidente su necesidad de discutirlo. Varios actores culturales han coincidido en la actual importancia del mismo. En este contexto, en el año 2011 se realizó el Primer Encuentro Iberoamericano de Arte Trabajo y Economía en la ciudad de Quito, que contemplaba entre uno de sus objetivos publicar las memorias del Encuentro.

Sin embargo, me atrevería a asegurar que no se ha explorado a profundidad sobre el sector cultural de galerías, plataformas y emprendimientos de forma específica como en este trabajo: Transformaciones del mercado y la producción de arte contemporáneo como detonantes en los procesos de gestión de los espacios de mediación: galerías, plataformas y emprendimientos culturales, desde 1980 hasta el 2011 en la ciudad de Quito. No existen investigaciones ni publicaciones anteriores.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Debido a los profundos cambios y transformaciones que han tenido tanto la producción artística como el mercado del arte en la ciudad de Quito durante los últimos treinta años, el sector de galerías de arte, plataformas y emprendimientos culturales, han visto afectadas tanto sus dinámicas económicas como de circulación, consumo y comunicación, reflejadas en una problemática que lleva tres décadas, y que se ha profundizado en el último quinquenio debido a la radicalización de la producción artística hacia un tipo de formatos más experimentales y a una ausencia de mercado que las demande. Como consecuencia de la permanente crisis del sector y el frecuente cierre de estos espacios de mediación, hay una escasa oferta en cuanto a propuestas de este tipo para la colectividad.

## UNIDAD DE ANALISIS Y DE ESTUDIO

La investigación fue realizada en la ciudad de Quito en el sector de galerías de arte, plataformas y emprendimientos culturales desde la década de 1980 hasta el año 2011.

En la unidad de análisis el estudio se centró en profesionales del circuito artístico como: galeristas, gestores culturales, artistas, críticos de arte, curadores, asesores de colecciones artísticas, investigadores e historiadores.

# OBJETIVOS

## GENERAL

Hacer un análisis cualitativo del mercado del arte y la producción artística contemporánea en el sector de las galerías, emprendimientos y plataformas culturales en las últimas tres décadas en la ciudad de Quito.

## ESPECIFICOS

Narrar a través de la memoria los procesos historiográficos de las transformaciones en el mercado del arte y en la producción artística en Quito desde 1980 hasta la época actual.

Valorar las dinámicas económicas del mercado del arte en la década de los ochenta, el proceso de transformación de este hasta el cierre de las galerías en la década de los noventa y los nuevos procesos de gestión en la última década.

Producir un documento que pueda ser utilizado como insumo para contemplar políticas públicas que fomenten e incentiven la gestión de este tipo de canales de circulación de arte contemporáneo y prácticas responsables de otros sectores y actores culturales, así como facilitar diálogos y cohesión en el sector.

## JUSTIFICACION

Este estudio es importante en la medida que la ausencia de documentos en el medio sobre el tema, ha hecho de las prácticas de la gestión de la cultura un terreno de experiencias inéditas que debilita el trabajo de los gestores y lo hace más endeble. La investigación proporcionará al circuito del arte y a los gestores culturales de información que ayude a mirar panorámicamente las relaciones y tensiones entre espacios de mediación, producción, distribución, consumo y comunicación de prácticas artísticas en la localidad y permita pensar en mecanismos que aporten en el mejoramiento, articulación y sostenibilidad de estas relaciones. Además visibiliza problemáticas que pueden ser motivo de diálogo y cohesión en el sector a favor de planteamientos, acuerdos y soluciones comunes.

En el año 2011 a través del documento “Políticas para una Revolución Cultural”<sup>2</sup> se contempla dentro de sus ejes programáticos “los derechos culturales” entre otros, cuyas estrategias apuntan al fortalecimiento del hacer cultural. La política que propende a “Impulsar la generación de información y la construcción de conocimientos culturales como base de la formulación de política pública” deberá enfocar en la particularidad del sistema del arte (museos, espacios independientes, mercado de arte, prácticas artísticas, etc.) como agente económico. Dicho documento todavía está en calidad de proceso y se desconoce si sus alcances serán desde la política pública, de ahí la pertinencia de esta investigación en cuanto aporte en la consolidación de un marco político y jurídico que responda a las necesidades del sector.

Así mismo, este estudio ayudará como material de consulta para el medio de la investigación, los propios artistas e inversionistas. En esta medida nuestra investigación proveerá de insumos a una diversidad de agentes culturales para tomar medidas coherentes y responsables en la construcción de un presente y un futuro saludable para este importante sector de la cultura.

---

<sup>2</sup> <http://filesocial.com/j4en10>

Finalmente este documento valora las actividades económicas, culturales y sociales que se ejercen desde estos espacios de mediación, y constituye en sí mismo una memoria de los actores culturales de las últimas cinco décadas, cuyas opiniones y experiencias aportaron y aportan de forma significativa a la sociedad.

## MARCO METODOLOGICO

Para realizar este estudio nos hemos servido principalmente de entrevistas personales, estas están caracterizadas por la profundidad de las mismas en cuanto al tema. Se llevaron a cabo cuarenta y cinco entrevistas de este tipo.

Hemos utilizado información bibliográfica tanto de libros, catálogos, revistas e internet.

# CAPITULO I

## MODERNIDAD, CONTEMPORANEIDAD Y ESPACIOS DE MEDIACION

### 1.1 TEMPRANA MODERNIDAD Y VANGUARDIA

Es importante situar este estudio en dos momentos históricos del arte occidental para comprender con claridad los procesos de transformación de la creación artística y su mercado en la localidad. Serán modernidad y contemporaneidad al igual que su producción particular, un marco de fronteras borrosas que difícilmente encontrarán un punto de referencia exacto donde finalice la una y comience la otra, a diferencia de períodos de transformación como el paso del premodernismo al modernismo que muestra claras señales de atravesar de una pintura mimética a una no mimética, donde los rasgos de representación perdieron fuerza, sin llegar a ser un tipo de pintura abstracta.

[...] el concepto de modernismo no es meramente el nombre de un período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX. [...]. El modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación. La pintura comienza a parecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas. [...]. El modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza. (Danto, 2010, 40)

Para la misma etapa, en nuestro país en el contexto del paisajismo y el costumbrismo, se elaboraban bellas estampas, mapas, nevados, plantas, paisajes y coloridos personajes locales para la demanda de una comunidad internacional que llegaba al país en busca de conocimientos científicos, utilizando la mano de obra de nuestros artistas para ilustrar las memorias de sus investigaciones.

Este tipo de producción, aún gremial y considerada como artesanal, tendrá su cambio más significativo con la creación de instituciones educativas como la Escuela de Artes y Oficios fundada en 1857, donde se hace por primera vez una diferenciación entre estas dos categorías, cambiando el estatus social del artista que pasa de ser artesano a artista profesional, como parte de un proyecto modernizador del estado que no se consolidará sino hasta el año de 1904, abandonando las visualidades y prácticas artísticas del siglo pasado por una modernidad efervescente con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito.

Para este mismo período, espacios de formación para las artes como la Escuela Democrática Miguel de Santiago fundada en 1852, promueven exposiciones de arte como la que se dio por primera vez en el Ecuador impulsada por esta institución, con el afán de vincular al circuito profesionalmente a los artistas.

Será la transición del artesano hacia el artista profesional, tanto como el impulso y visibilización de su que hacer a través de las primeras experiencias expositivas, las que marquen un hito en las formas de producción, distribución y consumo del arte local en los dos siglos posteriores, de ahí la importancia de estos hechos históricos, sin los cuales hoy no estaríamos proponiendo este tema.

En el año de 1926 aparece la primera galería en la ciudad de Quito propiedad de Camilo Egas, será el primer intento por dar un lugar diferenciado al objeto de arte, y se pone de manifiesto

sus propiedades comerciales al servicio de un nuevo público burgués quien adquiere las obras para sus salones señoriales:

El público burgués hace posible un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son elegidas y valoradas con criterios propiamente estéticos. Junto con la aparición de un mercado autónomo para el arte surgen los lugares necesarios para exponer las mercancías, en los que pueden ser vistas y compradas: museos y galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba inserta en el conjunto de la vida social, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados.... De este modo el campo artístico se constituye como si *fuera* un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época. (Canclini, 1979, 74)

Para los años de 1930 las corrientes modernistas en el país intentarán consolidarse. Posteriormente para la década de 1940 el realismo social, cuya pintura proviene de la geométrica tradición del cubismo y el expresionismo, entrarán en auge, a la par los hermanos Eduardo y Nicolás Kingman inauguraron la galería Caspicara que se inicia con una intensa actividad pero igualmente termina por cerrarse, constituyéndose tanto la experiencia de Egas como la de los hermanos Kingman, en intentos aislados por promover la producción y el mercado del arte desde la iniciativa privada.

El arte local comienza a tomar nuevas direcciones como respuesta al desgastado movimiento del realismo social, mientras en Europa las vanguardias se sucedía una detrás de otra: fauvismo, futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, abstracción, entre las más importantes.

Se conoce como vanguardias históricas a los estilos artísticos que aparecieron en la primera mitad del siglo XX. Su propuesta rupturista fue tan radical que más de un siglo después siguen siendo paradigma del arte de vanguardia, dado que en la época se produce en el arte, una auténtica revolución de las artes plásticas. [...]. El Manifiesto de los pintores futuristas - Milán, 11-2-1910-, da una buena plasmación del carácter más típico vanguardista en general, pero también claramente explícitos la euforia, el desafío, la provocación y, frente a los valores establecidos, la originalidad y la innovación, así como una significativa fe en el progreso, fe en el avance y transformación en la Humanidad hacia una situación,

supuestamente mejor, está en la base del concepto de vanguardia, con su dinámica sucesión de 'ISMOS'.<sup>3</sup>

## 1.2 VESTIGIOS Y LOCALIZACION DE ARTE CONTEMPORANEO EN LA LOCALIDAD

Será la década de 1950 la que propicia el debate sobre modernidad y contemporaneidad, cuyo concepto resulta difícil de situar en una sociedad como la ecuatoriana donde procesos históricos diferentes son yuxtapuestos. Se ha optado por recoger algunas percepciones de curadores e investigadores de la Historia del Arte en Ecuador para ubicar de alguna manera como ellos percibieron dentro de la academia el proceso de cambio del arte moderno a arte contemporáneo.

Para la primera parte de la década de 1950, las obras abstraccionistas de Rendón y Gilbert, y el expresionismo alemán de Wulf en el país, serían el primer indicio de arte contemporáneo:

En términos generales podríamos decir que el arte contemporáneo del Ecuador se inicia a mediados de la década del cincuenta, con las exposiciones de Gilbert (1955) y de Rendón (1954): [mayoritariamente figurativas, pero integran también obra abstracta] y con el premio Mariano Aguilera que en 1956 se le concede a Lloyd Wulf, por su obra "Danzantes" indicador de la voluntad de cambio hacia lenguajes artísticos que otorguen prioridad a la forma sobre la instancia narrativa y de denuncia". (Vorbeck, 2004, 23)

Hacia fines de la década del cincuenta, el interés por nuestra identidad cultural y el mestizaje, darán a luz al movimiento ancestralista, contaminado de informalismo y expresionismo abstracto europeo, como el primer movimiento artístico contemporáneo del Ecuador y la más

---

<sup>3</sup> [www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf](http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf)

importante contribución al arte contemporáneo latinoamericano según afirma Mónica Vorbeck (2004, 24)

En la década del sesenta dominaba la abstracción tanto geométrica como informal que para su etapa final mostró gran interés por la neofiguración. En la década de los setenta, corrientes como el constructivismo, op, cinética, conceptualista, process, póvera, entre otras, forman parte de una aislada producción de las artes en la localidad, que a diferencia del escenario internacional, mostraba su etapa más intensa y pluralista una década atrás.

Como Danto anotara (2010, 36)

Creo que por mucho tiempo 'el arte contemporáneo' fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora; y así ha pasado a significar una estructura de producción no vista antes, en la historia del arte. Entonces, así como 'moderno' ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte *reciente* 'contemporáneo' va más allá del arte del presente, no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte, cuya modernidad duró hasta aproximadamente 1960.

A pesar de ello aún después de ese período seguiría produciéndose arte moderno de estilo modernista que no llegaría a ser contemporáneo sino por su sentido estrictamente temporal. Las artes visuales después del modernismo y más exactamente para los años setenta serían un período desde cierta perspectiva, de información desordenada, que según el autor desplegó una enorme productividad experimental establecida casi como una norma sin ninguna directriz especial que permita hacer exclusiones.

[...] Entonces, si como 'moderno' ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte reciente, 'contemporáneo' ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos. (Danto, 2010, 36)

Este momento establecido por Danto como la contemporaneidad en el arte, no será en nuestro país sino hasta una década después con la producción aislada de las primeras obra de arte conceptual de Mauricio Bueno en la década de los setentas según el crítico de arte Lenin Oña. No obstante los años ochentas tanto aquí como en Europa serán un período que cambia de ruta en dirección hacia las corrientes neoexpresionistas para luego nuevamente encontrarse con la sensación de que no hay nada parecido a una dirección histórica y que la característica en adelante es la ausencia de dirección. Los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido, con cualquier propósito, o sin ninguno (Danto, 2010)

El inicio del arte contemporáneo según María Fernanda Cartagena (2011, 12)

El debilitamiento del paradigma moderno en el arte y la emergencia cada vez más numerosa de propuestas contemporáneas que venían disputando terreno y legitimidad desde mediados de los años 90, enfrentaron la crisis económica del país a inicios del 2000. Este período bisagra para el arte estuvo marcado por el desplome financiero de 1999 que afectó al mercado del arte y por el reordenamiento del circuito a partir de emergentes conceptos y visuales.

Bajo las consideraciones de Danto sobre la contemporaneidad en el arte; el abstraccionismo de mediados de los cincuenta, el ancestralismo de finales del mismo período, el conceptualismo de la década de los setentas, y la emergencia cada vez más numerosa de propuestas contemporáneas de la década de los noventa, constituyen breves indicios de la contemporaneidad en el arte local.

El ensayo que escribiera el autor que llevaba por título “El Fin del Arte” en 1984, parecería contradictorio en cuanto a la agitación sin precedentes de la actividad artística en ese momento y posteriormente:

[...] yo quise proclamar que realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter posthistórico” (Danto, 2010, 49)

Explica al respecto que esto no significa que el arte se iba a dejar de hacer pues como afirma se ha hecho mucho arte desde el fin de éste “si se tratase verdaderamente de su fin, de igual modo que, según la visión histórica de Hans Belting<sup>4</sup>, se hizo mucho arte antes de la era del arte” [...]

Según el punto de vista de Belting, la “era del arte” comenzó alrededor del 1400 d.C, y aunque hubo imágenes hechas antes que ya eran “arte” no estaban concebidas de esa manera, y por ello el concepto de arte no tenía ningún papel en lo que estas imágenes llegaron a ser. Belting afirma que hasta (aproximadamente) el año 1400 las imágenes era veneradas pero no admiradas estéticamente, y que entonces se hizo evidente la estética en el sentido histórico del arte. (Danto, 2010,54)

Todos los signos que el autor nos da sobre lo que sería el arte contemporáneo y su fin, nos servirán para establecer un contexto temporal y conceptual sobre la situación en Quito y para entender con mayor claridad como estas influencias internacionales incidieron sobre los procesos de transformación en el arte contemporáneo local, que si bien no respondieron de forma exclusiva a estas propuestas filosóficas y conceptuales, si guardan paralelismos.

Los neoexpresionistas en Quito, al igual que fuera del país, son un síntoma común de la década de 1980, con ciertos matices como el retorno al arte conceptual y propuestas póvera, proress art, realismo, entre otros, mientras una década después ocuparán ciertos y limitados espacios el performance, la instalación el video, la fotografía. Todo esto como procesos en

---

<sup>4</sup> Historiador del arte alemán conocido como especialista sobre el arte medieval y renacentista, también lo es sobre la teoría de las imágenes y el arte contemporáneo.

construcción, mientras la forma hegemónica seguirá siendo la pintura de tintes modernistas. Para finales de la década de los noventa la propuesta artística predominante comienza a entrar en declive al igual que las galerías de arte, hasta que los acontecimientos históricos como el feriado bancario y la dolarización en el año 2000 terminan por cerrar un capítulo en la vida cultural del país.

### 1.3 TRANSFORMACIONES EN EL CAMPO DEL ARTE

Si volvemos a las reflexiones sobre el fin del arte, vemos que aquello que comenzaría internacionalmente en los años sesenta y en 1984 sería una confirmación de dicho proceso según el autor, en la localidad alcanzará su momento cumbre en el último quinquenio del siglo XXI con varios hechos importantes de orden académico: el primero de ellos, el Seminario Taller de arte contemporáneo dictado por el artista cubano Saidel Brito a los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Central<sup>5</sup>, cuya importancia radica en haber sido el primer intento de insertar las teorías y prácticas del arte contemporáneo a nivel académico en un colectivo numeroso, cuya experiencia terminó en el año 2001 con una exhibición que llevaba por nombre 1486 kg con la participación de 21 artistas. El Seminario Taller se repitió un año después y esta vez dictado por la artista Manuela Rivadeneira, pero finalmente los contenidos no fueron incluidos en la currícula ni hubo gestión efectiva para que el proceso siguiera su curso.

Otro de los hechos, la entrada de la primera promoción de los estudiantes de la Universidad Católica<sup>6</sup> en el circuito del arte en el año 2005, cuya producción pos académica fue bastante experimental e intensa tanto como la visibilización de algunos estudiantes de la USFQ que comienzan a proyectarse en el ámbito artístico como Paúl Rosero o Geovanny Verdezoto.

---

<sup>5</sup> Universidad Central del Ecuador UCE

<sup>6</sup> Pontificia Universidad Católica del Ecuador

En el año 2001 tendrá lugar en Quito la muestra titulada *Amnesia*<sup>7</sup>, donde se juntan estudiantes de las tres universidades con obras contemporáneas mostrando signos de diálogos más pluralistas y colectivos sobre el debate del arte contemporáneo.

Las transformaciones en la producción circulación y consumo del arte son totalmente radicales. Su efervescencia, diversidad y magnitud es algo nunca antes visto en la historia del arte ecuatoriano. En virtud de estos hechos y reflexionando sobre la tesis de Danto en su libro “Después del Fin del Arte”, concluiríamos que el espíritu de la contemporaneidad en el arte local tuvo una presencia categórica hace cinco años, y que hoy, ya estaríamos viviendo la plenitud del fin del arte.

#### 1.4 EL ARTE COMO MERCANCIA

En páginas anteriores hemos sostenido la tesis de un período del arte contemporáneo caracterizado por la ausencia de dirección, en el mismo sentido el objeto de arte no tendría por qué tener definiciones definitivas, ni más ni menos válidas. En este punto y para propósito de este estudio cualificaremos al objeto de arte como un producto cultural que también puede ser susceptible a la venta y por tanto mercancía.

Boris Groys<sup>8</sup> sostiene:

La tarea del arte consiste en la producción, difusión y venta de obras de arte. La obra de arte es una mercancía como cualquier otra. El mercado del arte es una parte del mercado como tal y funciona con arreglo a las leyes usuales de la economía de las mercancías. Las obras de arte circulan en nuestra economía como cualquier otra mercancía en el contexto de la circulación general de mercancías. Esas son constataciones que en nuestro tiempo tienen una validez indiscutible. Las dificultades comienzan sólo cuando se trata de particularizar, de precisar, esas constataciones generales y de preguntarse en qué consiste lo específico de la mercancía que calificamos de mercancía de arte precisamente como obra de arte. Es fácil afirmar que la obra de arte es una mercancía. Pero es mucho más difícil determinar que mercancías son las obras de arte. (Groys, 2008, 123)

---

<sup>7</sup> Exposición de arte contemporáneo realizada en el *Container*, en el año 2001

<sup>8</sup> Pensador y escritor alemán

Ya con las obras de Duchamp<sup>9</sup> las mercancías expuestas alcanzaban reconocimiento de obras de arte, y la estetización total del mundo, incluido el mundo de las mercancías, constituye el horizonte en que el espectador moderno de arte se mueve necesariamente, donde la diferencia entre el consumo usual, 'prosaico' y el estético 'poético'- entre necesidad y deseo, entre necesario y exclusivo - ha desaparecido desde hace mucho tiempo (Groys, 2008)

Si esas diferencias han sido borradas, y el mundo ha sido estetizado en su totalidad, también significaría que el consumidor tendría un acceso distinto a las obras de arte que dejarían de ser de exclusividad de pocos, para entrar en esferas de la vida más cotidianas, donde no habría razón para que las obras de arte tengan fines decorativos o no reposen en la transacción comercial como último fin.

Las propuestas de arte contemporáneo se han ido desmaterializando con el tiempo; hoy, las prácticas locales están relacionadas con formatos efímeros, procesuales, registros, archivo y otros que han dejado de reposar en el objeto o difícilmente pueden ser reconocidos como obras de arte.

De todos modos, lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa (Danto, 2010, 44)

También el mundo de lo decorativo o suntuario será uno de los posibles destinos que la mercancía artística ha tenido en las últimas tres décadas en la localidad. Es precisamente este tipo de obra la que forma parte del mercado que abordaremos en este estudio dejando por fuera otras experiencias como el coleccionismo, cuyo principal objetivo es la inversión.

---

<sup>9</sup> Marcel Duchamp, artista francés, reconocido por su importancia en las corrientes dadaístas.

Haremos una breve exposición desde la mirada de Inés Flores<sup>10</sup> sobre coleccionismo a nivel nacional para comprender más claramente las diferencias con el tipo de mercado al que nos estamos refiriendo.

[...] no se ha dado en el Ecuador que yo sepa que un coleccionista por gusto colecciona propuestas de las últimas porque como es un material efímero, no es adecuado, no se conserva, porque coleccionista y conservación van de la mano; el coleccionista hace una inversión.[...] Yo dividiría las colecciones en tres instancias: las colecciones de los grandes coleccionistas que son generalmente instituciones; otras de servicio público; y muy pocas privadas. Los bancos coleccionaban hasta la crisis que es de dominio público. [...] Las grandes colecciones con criterio de colección, con manejo profesional de fichaje técnico, con seguros y demás, cumplen a satisfacción con lo establecido, porque lo establecido además no es invento nacional, es un procedimiento internacional bien marcado. Las obras de colección suman puntos, si tienen una exposición ganan puntos, si tiene un catálogo ganan puntos, si tienen un libro ganan puntos, y todos los puntos acumulados se llama dólares, -valor- ; valor subjetivo, el valor de la obra que califica al precio porque lo que estamos hablando para el coleccionismo es precio, digamos una colección tiene en precio un millón de dólares, y el valor tiene un cuarenta 40 %, el valor es la categoría, el precio es la moneda, entonces, este juego del coleccionismo es una bolsa de valores que a ratos es una ruleta.

Cuando hablamos del mercado de arte contemporáneo local y pensamos en la tipología de las obras actuales, volveremos necesariamente a las reflexiones de Groys, quien busca diferenciar la obra de arte de la mercancía usual, buscando su origen. Así anota como punto de partida el *ready made* de Duchamp donde la pregunta es: cuál es la diferencia entre producción (industrial) y creación (artística), respondiendo que tal diferencia está en el proceso de selección “El acto de creación es, pues fundamentalmente un acto de selección y no un proceso de producción” (Groys, 2008, 126)

Buena parte de la oferta local contemporánea estaría enmarcada en dichos actos de selección, es decir, este momento de efervescencia desbordante también le respondería a las nuevas formas en las que son posibles las concepciones y la ejecución misma del arte.

---

<sup>10</sup> Licenciada en bellas artes, máster en museografía y museología, doctora en historia del arte, asesora de la colección de arte de Dinero Club del Ecuador y de la colección del Banco del Pichincha.

La principal característica del arte de hoy es su sobreproducción. Mediante el procedimiento del *Ready-made* introducido por Duchamp se ha hecho posible producir arte a la velocidad de la luz. En el fondo, basta la mirada de un artista para hacer de un objeto profano una obra de arte. Así pues, el procedimiento del *Ready made* es la más veloz tecnología del siglo XX. Pero es apoyada, además por otras tecnologías que también aumentan la velocidad de la producción de arte, como por ejemplo, la fotografía o el video. La relativa simplicidad de esos procedimientos conduce a que, como tendencia, pueda elevarse a la condición de artista todo el que sea capaz de oprimir el botón de una cámara fotográfica o de una videocámara. A eso se añaden el mercado artístico globalizado de hoy, hay nuevos medios como Internet, que son capaces de hacer circular con mayor velocidad todo tipo de arte por todo el mundo. Al fin y al cabo se pone al espectador frente a una masa de arte creciente de manera continua y rápida, que ya él no puede abarcar con la mirada. (Groys, 2008,137)

La sobreproducción de arte contemporáneo y el desequilibrio entre oferta y demanda son característicos en el mercado del arte local. Cuando hablamos de oferta y demanda estamos ciertamente refiriéndonos a operaciones de la economía pertenecientes al mercado, que es el ambiente social o virtual que propicia las condiciones para el intercambio de bienes y servicios. También puede entenderse como la institución u organización mediante la cual los oferentes (vendedores) y los demandantes (compradores) establecen una relación comercial con el fin de realizar transacciones acuerdos o intercambios.<sup>11</sup>

Estos ambientes designados para distintos tipos de transacciones comerciales, también son ocupados por el arte y dichas transacciones pueden tener un carácter comercial o no y cuando esto sucede, ya no podemos hablar de mercancías solamente, sino de productos culturales<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> <http://definicion.de/mercado/>

<sup>12</sup> Para fines de comprensión, definamos el producto cultural como aquél elaborado por el hombre como una muestra de su manifestación cultural, con valores sociales de grupo que fortalecen su identidad, representan su gusto y la estética del momento histórico.

## 1.5 EL ARTE COMO PRODUCTO CULTURAL

### 1.5.1 Espacios de mediación

Pondremos un especial énfasis en el carácter dual del arte contemporáneo (mercancía-producto cultural), pues en el contexto, el arte contemporáneo no descarta la posibilidad de convertirse en mercancía pero primordialmente cumple la función de socializar sus contenidos. En esta medida el arte contemporáneo requiere de canales adecuados que permitan esta socialización, valiéndose de instrumentos como la mediación que puede ser un criterio unificador, donde confluya la actividad realizada por los gestores culturales en galerías de arte, plataformas y emprendimientos culturales con la colectividad.

Aunque el concepto en su esencia no corresponda al ámbito del arte, sino a medios de comunicación masiva, el contenido tiene paralelismos importantes con la actividad de los espacios mencionados.

[...] La mediación ha sido conceptualizada por él<sup>13</sup> como aquella instancia cultural desde la cual los significados y sentidos son producidos y apropiados por la audiencia. Las mediaciones son "ese lugar desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción" (Martín-Barbero y Muñoz, 1992: 20). Orozco (1992) complementa la idea de Martín-Barbero y entiende la mediación como el proceso de recepción donde se crean y recrean significados y sentidos desde la interacción de la audiencia con el medio y con las otras instancias sociales (Colina, 2001). Las mediaciones son una "zona franca", donde cualquier significado es posible y donde no manda ninguna lógica cultural. Las mediaciones sociales aumentan el nivel de actividad de la audiencia y su recreación de los significados [...]<sup>14</sup>

Será sobre las tesis de estos autores que contextualizaremos diciendo: galerías, plataformas y emprendimientos son espacios privados de mediación, en tantos canales de asociación entre

---

<sup>13</sup> Martín Barbero

<sup>14</sup> [http://www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom\\_docbase.pdf](http://www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom_docbase.pdf)

prácticas culturales contemporáneas y audiencias, que posibilitan la creación y recreación de significados y sentidos. Con respecto a las galerías, mantiene un trabajo de mediación de manera transversal mientras su principal función es la venta de obras de arte.

No hay una definición clara o única sobre el término plataforma cultural, en este contexto y basándonos en las experiencias del medio, podemos argumentar que el término se refiere a la cohesión de grupos o personas, alrededor de un espacio virtual o físico para el desarrollo de actividades culturales articuladas a procesos políticos, sociales y económicos que inciden de formas distintas sobre los colectivos sociales.

El concepto de emprendimiento cultural planteado por el Ministerio de Cultura del Ecuador a través del documento “Políticas para una Revolución Cultural”<sup>15</sup> se refiere a las industrias culturales de modo específico, cuya conceptualización resulta aislada para retratar las dinámicas, estructuras y dimensión de otros procesos que quedan marginados en cuanto el marco político que las ampara. Si bien en este mismo documento se habla de espacios independientes, tampoco quedan definidos en su diversidad y campos de acción, de ahí que haremos uso de una definición que consideramos cualifica de mejor manera y más ampliamente al sector, tomando en cuenta que en algunos casos presenta variaciones:

El emprendimiento cultural es una actividad de apropiación de los valores simbólicos e intangibles de una sociedad para crear diversas maneras de representación plasmados en bienes y servicios culturales, a través de procesos económicos basados en el riesgo, la creatividad y la innovación, que en su conjunto deben permitir la consolidación de una idea de negocio, empresa u organización<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> <http://filesocial.com/j4enl0>

<sup>16</sup> <http://culturayeconomia.org/foros/emprendimiento-cultural-el-concepto/>,

Cabe recalcar que tanto galerías como plataformas y emprendimientos, son conceptos permeables, que en la mayoría de las veces se amalgaman en sus procesos de gestión.

Como hemos revisado, tanto los productos culturales como sus canales de distribución, trabajan con valores simbólicos que pueden ser percibidos de maneras distintas, como el valor funcional, que puede darse en términos de entretenimiento, el valor simbólico que puede tener una dimensión patriótica, o una dimensión social, o generacional y el nivel emotivo cuya experiencia es de enorme valor y puede ser catártico, puede ser pasional, puede ser rememoratorio. En términos económicos, la transformación del concepto de valor a una significación monetaria supone el concepto precio. Así se añade un contenido mucho mayor como propone el autor (Bonet, 2004) al poner especial atención sobre estos tres tipos de valores que tienen repercusiones económicas, sociales, políticas, grupales o familiares.

Por tanto, dice, es evidente que se puede evaluar la intervención de una actividad cultural desde muchas perspectivas distintas:

En términos de precios, que es lo que la gente está dispuesta a pagar cuando hay un valor simbólico añadido, cuando hay un valor emotivo añadido. Cuál es el impacto para la generación de empleo, en términos de desarrollo económico, de desarrollo social [...]. En términos de actividad social, en qué medida constituye una herramienta de cohesión, o una herramienta de marginación [...]. Qué puede generar en términos políticos, como utilización de símbolos de valor patriótico o para generar identidad. [...]. En el espacio grupal o familiar, qué valor tiene en la cohesión doméstica, en el trabajo en conjunto de la familia, en la relación de amistad. Vemos así cuántos aspectos implica, más allá de la lógica habitual (Bonet, 2004, 21)

Así mismo anota:

La economía contemporánea, la economía postindustrial, la sociedad terciaria, está asentada cada vez en mayor medida en lo intangible: en ella el sector cultural, el sector de las industrias creativas, crece en importancia. De ser un fenómeno decorativo, pasa a ser un sector primordial. (Bonet, 2004, 22)

Como podemos afirmar a través de la mirada de los autores, el sector de la cultura en la actualidad no solo tiene una relación con diversos sectores de la sociedad, sino también una incidencia sobre ellos.

Ahora que hemos puesto en valor la existencia de estos canales, y observamos que el sector de la cultura tiene una incidencia real sobre distintos espacios sociales, es preciso poner énfasis en las lógicas y asimetrías bajo las cuales estos espacios funcionan poniendo en riesgo su presente existencia.

#### **1.5.1.1 Espacios de mediación y financiamiento**

Nos detendremos a analizar el fenómeno del déficit naturalizado de galerías, emprendimientos y plataformas culturales locales donde la creación puede ser susceptible a venta o no, sin alterar mayormente su gestión: tenemos un mercado donde la relación entre oferta y demanda es anómala, *siempre* y en todos los casos la oferta está por encima de la demanda, mientras los espacios dependen de los ingresos que provienen de otras fuentes que resultan insuficientes para cubrir los costos de operación. El fenómeno se evidencia sobre todo en la última década, en cuanto a mercado de arte contemporáneo, lo que nos hace reflexionar sobre lo indispensable de estudiar con atención este campo que funciona de forma distinta que otros sectores económicos.

Curiosamente, guarda similitud con el modelo que proponen Baumol y Bowen (Rapetti, 2007) al plantear la problemática sobre la insuficiencia de los ingresos para cubrir los costos del sector y aún así seguir funcionando, al referirse particularmente a los espectáculos en vivo o artes escénicas, incluso se refiere a excepciones como el teatro en cuyos casos hay áreas rentables que escapan a esta ley.

En el caso de las artes del espectáculo, Baumol y Bowen comparan como los costos de operación de estas actividades se multiplican por 13.6 veces, mientras el índice general de precios por venta de entradas se multiplica por 6.2, mostrando un claro desequilibrio. Hagamos una comparación con nuestro estudio, asumiendo incluso que los costos de operación de galerías, emprendimientos y plataformas se hayan mantenido en estos últimos treinta años, por lo general no se cobra ningún valor por recibir los servicios culturales que brindan los espacios, y al no existir venta de obras de arte, los espacios, mantienen una relación entre ingresos y costos de operación absolutamente asimétrica.

En el tema del financiamiento estos autores trabajan con conceptos como “ingreso ganado”, “ingreso no ganado” y “brecha de ingresos”, los autores explican como los gastos de una obra de teatro por ejemplo, son superiores a los ingresos por venta de entradas. Esta diferencia viene siendo la “brecha de ingresos”, esta se cubre con los “ingresos no ganados” que llegan por otras vías de financiamiento fuera de la venta de entradas o servicios como subsidios estatales o patrocinios.

En consecuencia, el segmento de espacios de mediación cuenta con una “brecha de ingresos” y los “ingresos no ganados” serán mínimos, esporádicos, o subsidiados en la mayor parte de los casos por los gestores. No es gratuita la apertura y cierre de lugares como una constante en la ciudad de Quito.

Baumol y Bowen en primera instancia y Rapetti ( Rapetti, 2007) con las actualizaciones de su estudio, plantean el financiamiento de sectores puntuales de la cultura por parte del Estado como una actividad casi prescriptiva. Nuestra observación al respecto, mirar crítica y objetivamente estas relaciones y tensiones por las que atraviesa el sector desde hace tres décadas, haciendo un especial llamando de atención sobre la emergente necesidad de actuación y estimulación desde varios sectores tanto públicos como privados para plantear alternativas que permitan la existencia y sostenimiento de estas actividades.

## CAPITULO II

### GALERIAS DE ARTE 1980-1990. DIAGNOSTICO

#### **2.1 Antecedentes: El realismo social - doctrina del gusto**

Para comenzar este diagnóstico, haremos una breve introducción sobre los logros de la información obtenida, que si bien es cierto se robustece desde su bibliografía, alcanza su mayor contundencia en la riqueza de sus testimonios.

Las entrevistas se realizaron entre mediados del año 2010 hasta principios del año 2012, estuvieron a mi cargo y ejecución. Tuve la oportunidad de conversar a profundidad con cada uno de los entrevistados, la información fue registrada en audio, y recoge las experiencias de 45 profesionales de relevancia en el medio de las artes visuales y afines, solo 3 de las entrevistas se hicieron por internet. Existen testimonios de actores culturales, que formaron parte de la escena desde el año 1960 hasta la actualidad. Actualmente el total de la información forma parte del archivo de investigaciones de La Naranjilla Mecánica<sup>17</sup>.

En este marco, daremos inicio a nuestro diagnóstico, tomando como antecedentes la década de los años cuarenta, el realismo social, y la incidencia de la institución en la consolidación de una estética nacional. Luego haremos un acercamiento a las galerías desde 1960 hasta finales de 1970, para contrastar su actividad con las transformaciones del mismo segmento una década posterior.

---

<sup>17</sup> Plataforma de prácticas culturales contemporáneas, ubicada en la calle Tamayo y Veintimilla, sector La Mariscal. [www.lanaranjillamecanica.com](http://www.lanaranjillamecanica.com)

Desde 1948 hasta 1960 el Ecuador tendrá cierta estabilidad política. Muchos de los cambios profundizarán los principios del capitalismo; así mismo se posicionará como el primer exportador de banano lo que le permite mejorar su economía, abordar la línea de la modernización, y al igual que el resto de Latinoamérica entrar en un proceso de integración mediante acuerdos internacionales como el Pacto Andino, que firmara en el año de 1969.

En el entramado de una modernidad consumada y bajo la tutela de Benjamín Carrión, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se plasmó el gran proyecto de identidad nacional en la plástica del realismo social. Será la ideología de Carrión la cuál intentó construir una nación mestiza y jerárquica, que bajo la bandera del indigenismo de Guayasamín sobre todo, definió un proyecto oficialista de fuertes estrategias difusivas alentadas desde la institución.

El nivel de visibilidad alcanzado por el movimiento del realismo social, solo fue posible gracias a la fuerte campaña que promovió el estado desde varios frentes a favor de una visualidad única y homogénea, que incidió de forma determinante en el gusto de un nicho de mercado, que todavía en la actualidad sigue siendo paradigmático para la cultura ecuatoriana.

En el debate sobre una cultura de verdadera identidad que abandone el oficialismo del realismo social; las ideas revolucionarias de Cuba, la liberación antiimperialista y la apropiación localista de las vanguardias, influyeron en la ideología de instituciones privadas que vuelven la mirada hacia los primeros pobladores del Ecuador desde un interés étnico, antropológico y popular, donde se impone el movimiento del precolombinismo para finales de 1950.

La política pública coincide con temáticas localistas en su interés por investigar y preservar el patrimonio de culturas ancestrales a través de su arqueología y también de arte colonial.

Iniciativas privadas articulan propuestas en el marco de estas nuevas ideologías disponiendo en sus espacios no solo pinturas de arte moderno de las últimas vanguardias con artistas internacionales y artistas locales, sino mostrando un interés particular por la arqueología y el arte popular.

Esta concomitancia tanto pública como privada hacia una misma dirección, marcó un compás como en su momento el indigenismo sobre determinadas estéticas al servicio de un nuevo consumidor, que para la época no solo se interesa en la pintura, sino también en la adquisición de objetos que no pertenecen a este campo.

### **2.1.1 1960 – 1970. Acercamiento a galerías y espacios relativos**

Serán las décadas de los sesenta y setenta un período de florecimiento para la vida cultural del país, se vigoriza el sector de las galerías de arte llevando a cabo una actividad significativa que perduró a lo largo de cuarenta años. En este contexto se abren espacios con coincidencias importantes en cuanto a su oferta cultural, mostrándose una fusión de estilos y objetos tales como: joyería, arqueología, artesanía y arte moderno de varios períodos, en el marco de un mercado ligado al arte de vanguardia, el folklore y el interés antropológico.

En este marco, dan inicio a su actividad galerías como *Siglo XX* de Wilson Hallo fundada en el año 1962, la misma se vinculó con los principales movimientos de ruptura como el grupo Van en Quito y Los cuatro mosqueteros en Guayaquil, bajo su gestión se trajo por primera vez la obra de artistas extranjeros como Edgar Negret, Manuel Viola, Georges Braque, entre otros; *Galería Artes* de Iván Cruz y Luce de Perón que abriera sus puertas en el año de 1964, siendo la única galería que mantuvo desde su gestión publicaciones culturales bimestrales, *Caspicara* de Patricio Cueva cuyo espacio tenía gran interés por la artesanía, entre otras.

Las propuestas de Galería Siglo XX se plantearon como una alternativa en el movimiento cultural de la ciudad de Quito. Mediante exhibiciones, conciertos y recitales poéticos, se fueron construyendo redes sociales, principalmente con grupos diplomáticos, y acercando a los jóvenes artistas. Así, desde un inicio, la galería privilegió las nuevas propuestas considerando sus posibilidades para abrir un mercado. Esto se logró también con una línea de exhibiciones de arte moderno internacional, que se concertaron con la llegada a Quito de los artistas Silvio Benedetto (italo-argentino), Moisés Villelia y Manuel Viola (españoles) y exponiendo obra de Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Antoni Clavé, James Felter, Piere Soulages, Alexander Calder, Antoni Tapies, entre otros. En cuanto a los artistas latinoamericanos, se exhibió la obra de Wilfredo Lam, Edar Negret, Graciela Samper, Roberto Matta, Omar Rayo, Jesús Soto, Cruz Diez, Gego, Alejandro Otero, Nedo, Antonio Samudio, Rodolfo Abularach y Tatiana Alamos, por mencionar los más importantes. Sin duda, este movimiento impactó en el arte ecuatoriano, cuyos discursos buscaron conjugar la reivindicación de lo latinoamericano con la internacionalización de los lenguajes artísticos. (Cevallos, 2011, 54)

Pocas serían las galerías que tuvieron una actividad puntual en la promoción y venta de pintura entre las que destacan: Altamira de Jaime Darquea, o Galería *Manzana Verde* fundada por Rosa Ponce, quien fue la primera galerista del medio en viajar a una Feria de Arte internacional (Bogotá), llevando en aquel entonces la obra de Velarde<sup>18</sup>.

Según afirma Iván Cruz, entre 1930 y 1970, buena parte de los artistas eran partícipes de las lógicas y tendencias políticas de izquierda, de ahí que su más cuantiosa producción y actividad creativa, se mostró en las serigrafías que promocionaban a los partidos de esta línea de pensamiento; el período tiene una limitada producción de propuestas plásticas de otro tipo. Dicho particular también se podía evidenciar en la homogeneidad de las obras que circulaban en el mercado de las galerías. El frecuente cierre de los espacios de exhibición, responde entre otras cosas, a la carencia de un producto que no abastece la demanda de las salas.

Los precolombinistas, Tábara, Hugo Cifuentes, Estuardo Maldonado, Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Oswaldo Viteri, Hugo Espinel, fueron los representantes del movimiento contrafigurativo conocido como el “precolombinismo” que promulgaba las florecientes ideas y estéticas de la identidad cultural y el hispanismo.

---

<sup>18</sup> Jorge Velarde, nacido en 1960, miembro del colectivo Arte Factoría de Guayaquil.

Las teorías antiimperialistas y latinoamericanistas ligadas a la Revolución Cubana de 1959, influyeron de manera determinante en la vida política, social y cultural del país. En el año 1962 se conforma el movimiento de intelectuales emergentes llamados *tzántzicos* cuyo eje es la crítica a las instituciones del arte actuando en oposición al aburguesado y burocratizado movimiento anterior, el realismo social. Este tipo de artistas no mantuvieron relaciones con las galerías de arte, muy por el contrario se dedicaron a una práctica itinerante de arte performático que tenía como fin la educación política y social de los obreros en sus espacios de trabajo<sup>19</sup>. En la década de los sesenta aparece por primera vez en Quito un proyecto entre espacio cultural y cafetería que lleva por nombre “Café 77” en cuyas instalaciones intelectuales de varias ramas y de tendencias ideológicas de izquierda se reunían:

El *Café 77*, era el centro de discusión sobre literatura, arte y filosofía en Quito, allí se reunían el grupo Caminos, los Tzántzicos, los VAN y los autodenominados Trabajadores de la Cultura. Fausto Arellano, propietario del *Café 77* ubicado en el centro de Quito, gestionó exposiciones, recitales poéticos, coloquios sobre arte, obras de teatro y otras actividades culturales. El *café 77* era el lugar al que arribaban los literatos, críticos y artistas que visitaban la ciudad; Cifuentes, Almeida, Viteri y Guayasamín mostraron ahí sus trabajos [...] (Rocha, 2011, 37)

*Café 77* tendría que cerrar sus puertas en 1965, especialmente por la persecución ideológica que el Estado hizo sobre sus visitantes. Posteriormente y gracias a una marcha de respaldo de sus usuarios, volvió a sus actividades convirtiéndose en un espacio importante en el debate cultural de la época.

En 1965 el establecimiento fue clausurado temporalmente, a raíz de lo cual se prohibió realizar eventos o reuniones públicas y se solicitó desmontar todo lo expuesto. El cierre se debió a que las actividades del *Café* se consideraban subversivas y de ideología comunista [...] Posteriormente, el *Café 77* se convirtió en un centro de discusión especialmente de propuestas personales de arte y literatura del boom latinoamericano. De esta manera el establecimiento asumió un rol que la academia del arte en medio de sus crisis, cierres, reestructuraciones y falta de presupuesto, no logró ocupar, el de la discusión del pensamiento cultural (Rocha, 2011, 37-38)

---

<sup>19</sup> Aunque la historia del teatro en Quito no ha tenido un desarrollo apropiado, estas nociones se recogen de la conferencia brindada por Fernando Moncayo (fundador de la Rana Sabia) en el espacio abierto sobre historia del teatro contemporáneo en Quito, realizado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en diciembre 2011.

Hay que destacar la gestión que cumplieron los espacios privados en torno al tema de la crisis institucional, la visibilización de propuestas nuevas, y una diversificación en el mercado que les permitió transitar entre distintos tipos de visualidades y consumos. El riesgo que implica abordar escenarios opuestos, o desbordar las estructuras, va con los principios de la iniciativa privada, que con más laxitud e independencia, comulga con los propósitos de actores y escenarios que permitan un beneficio mutuo.

La primera Bienal de Quito de 1968 contó con oposición al evento que se gestó en el Frente Cultural, formado por los *tzánzicos*, quienes impulsaron la articulación de uno de los grupos de artistas más importantes localmente autodenominados VAN (Vanguardia Artística Nacional). Ninguno de los pintores VAN participó en la Bienal y más bien, promovieron la realización de la exhibición denominada “Anti Bienal del 68” que se mostró en el Museo Municipal y en la Galería *Siglo XX*. Los movimientos de ruptura como los VAN y los Cuatro Mosqueteros se anclaron en las galerías, luego, su legitimación les permitió estrechar relaciones con instituciones oficialistas y un mercado que según afirma Pamela Cevallos<sup>20</sup> pudo ser el más fructífero de la época. La década de los setenta, será umbral para las nuevas tendencias del arte como el constructivismo, arte op y el conceptualismo, abandonando el interés por la abstracción ancestralista.

El Ecuador atraviesa por transformaciones sociales, culturales y económicas, cambiando sus modelos productivos, principalmente el del agro por el gran y conocido *boom* petrolero. Debido a la explotación de petróleo, para 1976 el presupuesto del Estado se multiplicó en un monto superior al conjunto de la década de 1950. Esto significaría también que la economía de los habitantes había mejorado ostensiblemente en ciertos sectores sociales, reflejándose en el consumo de artículos suntuarios como las obras de arte. También se produjeron alteraciones en el ambiente cultural.

---

<sup>20</sup> Artista plástica, máster en antropología visual.

Desde los setenta, los ingentes ingresos petroleros del Estado fueron dedicados en pequeña pero significativa parte a la cultura. Varias entidades oficiales auspiciaron temporadas de teatro y música, concursos artísticos, investigaciones y publicaciones de obras. Este mecenazgo oficial, aunque muchas veces desperdió recursos, dejó su huella (Ayala, 2008, 107)

Para finales de la década de los setenta galerías como *Arte Contemporáneo* de Gladis Zapata, *La Galería*, que abrió sus puertas en el año 1977, siendo sus propietarias Gogo Anhalzeer y Betty Wappenstein o *Sosa Larrea* de Jorge Sosa, entre otras, forman parte de un período que se caracterizó por la búsqueda de una propuesta más específica en cuanto a estilos y formatos de las obras, esto se notaba por la exclusividad que dieron a la exhibición y venta de obras de arte disminuyendo objetos que no correspondían a este campo. Este último período tuvo un incremento importante de galerías que se extendió hasta principios de los noventa.

En Quito, solamente, el número de galerías subió de 49 en 1978 a 58 en 1983; durante el mismo quinquenio hubo 1.159 exposiciones, apenas 58 de ellas presentadas por centros del Estado. Entre el 60 % y el 70% del total de exposiciones tuvo lugar en galerías que sólo ofrecieron muestras una o dos veces cada año; en cambio las cinco galerías más activas (Goríbar, Altamira, La Galería, Charpantier y el Centro de Promoción Artística) ofrecieron en el quinquenio 195 exposiciones. (Monteforte, 1985, 302)

La actividad comercial de las galerías durante las décadas de los sesenta y los setenta, estará nutrida fundamentalmente por la venta de pintura de artistas locales consagrados, artistas internacionales, comercio de arqueología, finalmente artículos ligados al folklore. Si bien es cierto el consumidor promedio de las galerías lo constituían los grupos diplomáticos, también hay una presencia importante de extranjeros que llegan por medio de las grandes compañías de turismo, Iván Cruz comenta que podían arribar doscientos extranjeros cada tres días a la ciudad de Quito, y que estos constituían parte importante del mercado de las galerías, así mismo con la explotación de petróleo, la presencia de profesionales del exterior, pasa a formar parte de otra fuente de ingresos que conquistan las salas; por último un público más reducido que tenía interés por el arte.

## 2.2 1980 – 1990. PRODUCCION, CIRCULACION Y MERCADO DE ARTE

Para la década de los ochenta las prácticas artísticas fueron cambiando de rumbos estilísticos. Pilar Flores y Marcelo Aguirre comenzaron a ser figuras importantes dentro de las tendencias neoexpresionistas, menos emparentadas con la neofiguración latinoamericana, mientras el realismo de tinte conceptual acentuado en las prácticas de Velarde vuelve a cobrar interés entre los artistas (Pérez, 2004). También hay un retorno de la escultura, aunque siempre en menor grado que la pintura, se destaca el nuevo expresionismo de Luigi Stornaiolo, y Hernán Cueva por su incidencia en el grabado.

Los setenta dejan abierto un camino para la diversificación de corrientes artísticas. Nuevas figuras del arte conceptual surgen en las dos últimas décadas del siglo, a partir de las propuestas planteadas por Mauricio Bueno en obras como las de Pablo Barriga, que estuvo inmerso en el expresionismo durante los setenta y parte de los ochenta, para luego explorar sobre el povera y el process art.

Los años ochenta y en menor medida los noventa fueron un período de consolidación para un fragmento del mercado del arte local que fue robustecido en gran parte por el coleccionismo de sus principales auspiciantes: Banco Central del Ecuador y banca privada, que iniciaron sus prácticas de adquisición unas décadas atrás. Las galerías de arte acariciaron lejanamente la prosperidad de este mercado, que no mantiene relaciones con los coleccionistas sino con una demanda que adquiere obras de arte con fines estéticos y decorativos<sup>21</sup>.

Como afirma Monteforte, de toda la promoción cultural que se realiza desde la iniciativa privada entre la década de los setenta y ochenta; solo cinco de los espacios mantienen una

---

<sup>21</sup> Sobre el enfoque del mercado del arte específico para este trabajo ver el capítulo uno.

actividad permanente. Mediante los testimonios, conocemos que los espacios con oferta cultural permanente, eran algo más numerosos, e incluso mantuvieron su gestión hasta las décadas de los ochenta, noventa y parte del nuevo siglo. Esto nos hace pensar que cuando se manifiesta que en la década de los ochenta, había por lo menos veinte galerías funcionando, se trataría de lugares que nacieron en épocas anteriores, pocas iniciativas nuevas, o que siguiendo las dinámicas de tiempos atrás, se abrían solo de forma eventual o se cerraban constantemente.

La época dorada de las galerías de arte en cuanto a mercado, se sitúa en las décadas de los sesenta y setenta, donde confluyeron una diversidad de artículos del mundo del arte de gran fuerza ideológica y comercial, que promocionados desde la iniciativa privada y desde las políticas estatales, influyeron decisivamente sobre un tipo de visualidad y consumo que persiste hasta la actualidad como paradigma del arte ecuatoriano. La década de los ochenta mantiene un mercado menos activo, las galerías que ejercen prácticas tradicionales, en tanto diversidad de sus productos artísticos y pinturas de arte moderno de autores de renombre con mayor precisión, mantienen cierta estabilidad, mientras aquellos espacios que tímidamente buscan propuestas en formatos del arte menos codiciados como, la escultura, la cerámica o la obra gráfica con contenidos de actualidad, estarán confinados a una realidad económica más compleja.

Hay que tomar en cuenta que las galerías que aparecieron en la década de los ochenta están en un período de transición pues expresiones culturales y estéticas que décadas anteriores se entrelazaban, comienzan un proceso de separación cuya principal característica sería priorizar objetos que pertenecen al mismo campo. La pintura sigue siendo protagonista en las vitrinas del arte, acompañada de la escultura, grabado, dibujo, cerámica, limitadamente ensamblajes y diseño como aportaciones importantes. En este sentido, van hacia la promoción no solo de figuras consagradas, sino también de creadores emergentes, formación de nuevos públicos y apertura hacia un mercado más joven. Al igual que en períodos anteriores, existe un especial interés desde los propietarios por formar sus propias colecciones de arte.

Estas galerías no contaron con subvenciones estatales ni de otros organismos, se mantienen con un mercado del que eventualmente se nutren constituido por la demanda de una producción limitada de artistas consagrados<sup>22</sup>, venta de obra gráfica de jóvenes autores, muy esporádicamente clientela de entidades públicas, inyección de capital que proviene de otros negocios que mantienen sus propietarios y propietarias, y algunos ingresos por patrocinio de empresas privadas como aerolíneas, bancos, constructoras entre otros, para la impresión de catálogos.<sup>23</sup> Betty Wappenstein comenta al respecto: “[...] tratábamos de hacer exposiciones con artistas de Colombia, que era más fácil de traer, tratábamos de conseguir auspicio, era uno de los medios, el trabajo de una galería no rinde para nada, es muy difícil”

Las narraciones al respecto y en general en cuanto a las entrevistas, son reconstrucciones, resultado de testimonios de una muestra representativa<sup>24</sup> que cuentan su situación en este período económico relativo a las artes, mientras los testimonios de galeristas y gestores culturales constituyen el resultado de una muestra significativa<sup>25</sup>, lo que nos permite relativizar la situación del medio y no generar una estadística con resultados definitivos:

[...] no había personas que coleccionaban o museos que coleccionaban, era muy puntual, tal obra que nos hace falta en el museo y compraban esa obra, muy casualmente los bancos, luego en general los compradores en aquel entonces llegaban a los talleres de los artistas más importantes. Nosotros tratamos de entrar con un mercado más bien joven porque les iba bien a los jóvenes que recién estaban casados, que empezaban una vida profesional; ese era nuestro target, tratar de introducir en ellos la obra de arte. Empezábamos con obra de papel que era más barata que podían pagar a plazos, entonces se abrió un pequeño mercado de esa índole, esas personas ya se interesaban en venir a la galería, eso no pasaba con sus padres que compraban arte colonial y arqueología, esto es en los años 80, ya había un boom importante con el petróleo. (Entrevista Betty Wappenstein junio 2011)<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Artistas de las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y en menor medida de la década de los ochenta, como los expresionistas, precolombinistas, los neofigurativos y los neoexpresionistas.

<sup>23</sup> Cuando aseguramos que se nutrían de otras fuentes de financiamiento como otras actividades de sus propietarios o auspicios nos basamos en testimonios, fuente única de la realidad financiera de este estudio.

<sup>24</sup> Selección de la población de estudio según reglas (muestreo) a fin de que su tamaño permita obtener conclusiones aplicables a toda la población. Juncosa José, Taller de Tesis 1 [PDF]

<sup>25</sup> No nos interesa sacar conclusiones para toda la población. Escogemos un caso o experiencia relevante porque nos deja aprendizajes y enseñanzas para comprender mejor lo que pasa y aplicarlas en el contexto. Juncosa José, Taller de Tesis 1 [PDF]

<sup>26</sup> Galerista y última propietaria de “La Galería”. Su educación formal es a nivel de hotelería y turismo, su gestión en el sector cultural es producto de una formación autodidacta.

Había un predominio de la venta de obra de arte hacia un consumidor nacional, un número proporcionalmente menor correspondía a grupos de extranjeros que venían al país de turismo o estaban de paso. Las agencias abandonan la promoción de un turismo masivo y constante, por un nuevo servicio de exclusividad que llega a la localidad de forma muy esporádica. Si bien este tipo de consumo favoreció a ciertos espacios, su intermitencia implica una reducción del mercado y un revés en la economía de la gran mayoría de las salas de exhibición.

[...] hubo una exposición privada para un grupo estadounidense que me pidió el espacio con coctel, champagne, querían ver las obras más importantes de los artistas ecuatorianos. Se armó una colección bastante importante, ahí se vendieron dos cuadros, un cuadro de 35.000 dólares, que era lo más alto a lo que se había vendido, aquí normalmente los artistas extranjeros: Hernández, Szyslo, Noboa, fluctuaban entre los nueve y quince mil dólares, que era mucha plata. Cuando estuvo Szyslo, vino un coleccionista venezolano, él nos compró un cuadro de 14.000 dólares, pagó ese rato, uno no sabía qué hacer con el cheque, si vendíamos un cuadro de 10.000 probablemente nos pagaban a plazos por un año, había exposiciones que se comercializaban bien como la de Paula Barragán, iba dirigido a un grupo de gente más joven [...] (Entrevista Betty Wappenstein 2011)

El mercado privilegiaba con frecuencia las obras de artistas extranjeros, los artistas nacionales carecían de mecanismos seguros para vender sus obras de arte:

[...] empezaron por traer artistas extranjeros latinoamericanos, en un principio había una producción extranjera más que nacional, y eso también era una problemático. Había una burguesía que compraba obras de Colombia, Argentina, Brasil y no estaban mirando la producción nacional, no hemos tenido un mercado en el Ecuador, que ha promocionado a sus artistas, ha sido un mercado bastante mezquino [...] (Entrevista Marcelo Aguirre 2011)<sup>27</sup>

Uno de los problemas más importantes resultaba del desconocimiento sobre técnicas de valoración de obras, entendimiento de las dinámicas del mercado del arte y con ello como resultado la especulación en los precios:

---

<sup>27</sup> Artista plástico, ganador del premio Marco de la Bienal de Monterrey en el año de 1995. Coordinador de Arte Actual FLACSO

Yo me acuerdo, vinimos de Marco cuando Aguirre ganó el premio<sup>28</sup> y teníamos una exposición, vino una persona bastante conocida, ilustrada, y me dijo: Me llevo este cuadro porque tiene futuro; le dije: primero cómpralo porque te gusta; pasaron cinco años y me dijo: que valor tiene ese cuadro; y le dije: el mismo que tuvo hace cinco años, porque no se puede valorar una obra de cinco a cinco años, una obra se valora en un período muchísimo más largo, un período de 20 años. No es que Picasso sacó su primera obra la vendió y empezó a subir y subir, es un proceso a quien vendes, cuanto vendes, que está produciendo en ese período y más allá, y si esas obras también se están vendiendo, no es así de rápido. Les va bien en una muestra y deben subir en todas las demás los precios [...] Ese fue el problema grave de los artistas ecuatorianos, si el fulano cobra tanto yo debo cobrar tanto, y se subieron demasiado [...] Poníamos el precio que el artista sugería, yo consideraba que cada uno avalúa su trabajo de acuerdo a lo que está produciendo, yo siempre fui muy respetuosa de esto, yo les aconsejaba, eso sí, les decía no hay mercado. (Entrevista Betty Wappenstein 2011)

Las galerías tienen dinámicas comerciales propias, en este caso la columna vertebral de dichas inversiones se expresa en el porcentaje que la sala retiene como comisión por venta de obra. A lo largo de varias entrevistas artistas y galeristas, proponen la evasión de dicho porcentaje como tesis del proceso de decaimiento y posterior cierre de las galerías de arte. Este fenómeno no era nuevo, ya en la década de los sesenta y en adelante, los artistas abren sus propios espacios de exhibición, mientras otros se convierten en comerciantes informales y en fuerte competencia para las galerías abordando al coleccionista y a clientes interesados desde sus talleres.

[...] eso siempre fue un problema y sigue siendo un problema, los artistas nunca entendieron lo que era la labor de la galería, nosotros hubiésemos tenido que firmar un millón de documentos y papeles para que ellos sean fieles a una institución; pero pensábamos que contábamos a veces sí y a veces no, con personas que eran correctas y honestas, y esa fue una de las razones por las que yo cerré la galería, me encontré con algunos artistas que no cumplían esos requisitos, es decir, se les daba el espacio, el coctel, el montaje de la exposición, la mitad del catálogo pagaba el espacio; salían y vendían la obra quitando el porcentaje de la galería, creo que ahora han cambiado ese criterio porque se dieron cuenta que si todos cerrábamos, porque no era yo, eran las otras galerías también, sería más difícil todavía, no había honestidad de parte del artista (Entrevista Betty Wappenstein junio 2011)

Un factor determinante en la circulación de obras de arte, fue la proliferación de centros culturales para finales de la década de los setenta. Las embajadas comenzaron a crear sus propios espacios culturales captando la atención inmediata de los artistas, quienes motivados

---

<sup>28</sup> Premio Marco

por las posibles conexiones internacionales y las condiciones protocolarias lujosas (cocteles, bebidas, bocaditos) que implicaba inaugurar en estas salas, no dudaban en abandonar los anteriores espacios de exhibición. Esto significó para las galerías como resume Iván Cruz, una competencia desleal y monstruosa, pues estos centros no solo estaban subvencionados y servían como plataformas de exhibición, sino también como espacios de comercialización de obras de arte. “Estos espacios se abrieron y las galerías comenzaron a cerrarse, el auditorio Abraham Lincoln es un buen ejemplo, pocos meses después de abierto, se cierra la Galería Altamira” (Entrevista Iván Cruz 2012)

Si bien estos eran lineamientos generales, hubo eventos aislados pero decisivos que cuestionaban la forma de operar de los circuitos comerciales del arte. En parte se trataba de posturas venidas de la ideología, y en parte inconformidad con un mercado que no podía mantener en pie la producción contemporánea:

Miguel Varea<sup>29</sup> tuvo discusiones sobre la forma de legitimación y circulación del mercado en todo su manifiesto de la estética del disimulo<sup>30</sup>, que es una mirada crítica al sistema del mercado, de los premios, de las roscas y de todo eso. La estética del disimulo es del 87- 88, él organiza un espacio independiente que se llamó *Local Esporádico* que era en el subsuelo de un edificio en la República del Salvador y lanza el manifiesto de la estética del disimulo por primera vez, era como generar otras formas de promoción y venta de su obra por fuera de los salones<sup>31</sup> (Entrevista María Fernanda Cartagena)<sup>32</sup>

Ya comenzaba a evidenciarse un cierto agotamiento sobre la propuesta de las galerías de arte, cuyos orígenes eran varios:

---

<sup>29</sup> Artista nacido en Quito en el año de 1948. Se especializó en grabado calcográfico en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en España y ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Perú, Brasil, Chile y España.

<sup>30</sup> Es un libro de textos y dibujos, fundamentalmente de estética. Este libro fue publicado por la General Motors en el año 2003.

<sup>31</sup> Se refiere a los salones de arte del país promovidos por el Estado.

<sup>32</sup> Historiadora del arte, máster en culturas visuales.

En ese tiempo estaba Jaime Zapata<sup>33</sup> por ejemplo en todo su apogeo, y es gente que ya tenía su espacio ganado y era muy difícil entrar en esos espacios, por ejemplo *La Galería*, tenías que cumplir con una serie de reglamentaciones para que seas considerado apto para exhibir.[...] Tuvimos que abrimos un espacio *X cultura*<sup>34</sup>, esta era la casa de Juan Acosta que era otro compañero que hacía cerámica, comenzamos en el ochenta y siete más o menos. (Entrevista Willo Ayllón)<sup>35</sup>

La articulación de las galerías en torno a una importante, permanente y vital actividad cultural, alteró la *percepción* de la colectividad cuya mitología popular propone la década de los ochenta como un período de abundante e indiferenciada venta de obras de arte en cuanto a prácticas y mercados, que en cierto sentido está vinculado al boom del petróleo y el surgimiento de las galerías de un período anterior; sin embargo la actividad del sector en cuanto a ventas de obras de arte contemporáneo funcionaba por debajo de la rentabilidad y para la época, la bonanza económica del país, ya había comenzado su descenso.

Cuando en 1979 comenzó la etapa de vigencia constitucional, el auge económico había pasado. Los recursos petroleros y la capacidad de endeudamiento no detuvieron la crisis, que se desató a inicio de los ochenta, y se mantuvo y agravó hasta el nuevo siglo. (Ayala, 2008, 114)

En todo caso, el reducido mercado de arte, junto al gran impulso de promoción de las galerías, favoreció a ciertos artistas durante algún tiempo, constituyéndose en excepciones de la regla, como dos de los testimonios a continuación:

[...] hay artistas que dicen que aquí en el Ecuador no ha pasado nada, y eso es mentira. Llegó un momento en que la escena artística se movía muy bien, digamos que en los 80 hasta los 90 que yo participé de esa época. Comencé a trabajar en *La Galería* en el 81- 82 mi primera muestra individual, cada año y medio hacía una individual. [...] Trabajé con *La Galería* 20 años, y los primeros 10 o 15 años fueron años en los que el mercado del arte se movió, en ese entonces estamos hablando de sures [...] (Entrevista Marcelo Aguirre 2011)

---

<sup>33</sup> Pintor de gesto hiperrealista, nacido en Quito en el año 1957.

<sup>34</sup> X Cultura espacio para exhibición y venta de pintura, dibujo, cerámica, grabado, y obras más experimentales según entrevista con Willo Ayllón.

<sup>35</sup> Artista plástico, ilustrador, diseñador gráfico.

Mauricio Bueno<sup>36</sup> reflexiona al respecto:

[...] yo hacía cuadros blancos completamente blancos desde el año 73 al 76 más o menos y vendía a mucha gente aquí, comencé a vender muchísimo; cambió el concepto de lo que estaba haciendo y de pronto la parte económica era importante. Entonces en los ochenta tuve toda clase de obras que tenían salida comercial, hasta que hice una obra muy grande que tiene el Banco Central en la Casa de la Cultura<sup>37</sup>, era una instalación de gran formato. Un italiano que tenía la *Manzana Verde*<sup>38</sup> me dijo: yo te la vendo - y cuanto valía la obra, 36.000 dólares en el año 84-, me dijo yo te doy 12.000 dólares; yo le dije: que estaba loco, rompí con él a pesar que me había vendido muchas otras cosas y conseguí otra persona que me la vendió. Yo le di una suma equivalente como al 20 % de los 36.000, entonces si se vendía, fue obra más cara que vendí. Una ventana podía costar 10.000 dólares, 15.000 dólares y era una constante hasta los noventa, y ahora no vendo ni una [...] (Entrevista Mauricio Bueno 2011)<sup>39</sup>

Tomamos como paradigma de este período y para los fines de esta investigación a *La Galería*, ubicada en la calle Juan Rodríguez y Diego de Almagro. Su propietaria, tuvo el interés de aportar con información para este estudio, y consideramos relevante su participación debido a la permanencia, continuidad, experiencia, y relaciones con otros espacios culturales, tanto nacionales como internacionales durante un período de veinte años. Además porque de todo el universo de entrevistas realizadas entre artistas y profesionales del medio del arte de varias generaciones, al preguntar sobre el contexto cultural de la década de 1980, el 95% de los entrevistados, mencionan el espacio aunque no lo hayan frecuentado.

La Galería:

Se estableció en Quito en 1977 y ha desarrollado desde entonces una fecunda y trascendental labor como centro de difusión artística y cultural, habiendo alcanzado la más larga trayectoria de todas las galerías de arte de Ecuador. En estos veinte años ha expuesto las obras de más de 300 artistas nacionales y extranjeros en 260 muestras personales y colectivas, cumpliendo su objetivo de promover la producción más vigente y actual no solo de las figuras consagradas sino, también, de los jóvenes creadores de la plástica. Su tarea se ha proyectado en el ámbito

---

<sup>36</sup> Primer artista conceptual del Ecuador.

<sup>37</sup> Se refiere al museo que hasta hace poco perteneció al Banco Central y que hoy está en manos del Ministerio de Cultura.

<sup>38</sup> Galería de arte fundada en 1977.

internacional, por otra parte, a través del intercambio de exposiciones con galerías del exterior, así como de la curaduría y asesoramiento brindados a estas y en algunos certámenes artísticos. Música, libros, conferencias y cursos completan el amplio catálogo de actividades que ha organizado en beneficio de la cultura. (Oña, 1997)

### **2.2.1 Instituciones educativas, contracción y crisis de las galerías de arte**

La década de los noventa fue un momento de muchos cambios para el Ecuador, inestable y caótica hacia finales de siglo. Gobiernos neoliberales habían desmantelado la estructura del Estado de bienestar y algunas empresas públicas pasaron a manos privadas. La explosión social, contenida desde mediados de siglo, estalló, y lo más sobresaliente fue el levantamiento indígena en el año de 1992. Este hecho cambió poco a poco las maneras de concebir la cultura en un país identitariamente fraccionado.

En general, los ecuatorianos se habían empobrecido, en una década 8 veces, además de la costosa inestabilidad política que continuaría en la década siguiente. La crisis paulatina de esta década acentúa la migración campo-ciudad y también la migración internacional vaciando los campos y desprotegiendo la agricultura.

Aunque la crisis obligó a bruscos cambios en el mercado de artículos de lujo, también el arte en el Ecuador caminaba decididamente a cambiar de formatos y a abandonar la tradición que le dio su esplendor mercantil décadas atrás. Sin embargo, curiosamente estos vínculos se familiarizan con formatos de venta informales y se abre la feria de pintores del Ejido, donde los cuadros se comercializan a bajos costos en un mercado entre artístico y artesanal, que se mantiene en pie hasta el día de hoy.

Cuando hablamos de mercado, especulación y crisis en el contexto del arte no podemos dejar de lado un fenómeno importante que marcaría un antes y un después en la producción y comercialización del arte, el mercado de las reproducciones:

[...] muchos de los artistas utilizaban las galerías como vitrinas, mientras la actividad comercial la realizaban fuera de ellas, luego llegan los noventa y aparece un señor que transforma el mercado del arte acá; se llama Endara, este señor con una mentalidad formidable para hacer negocios y para promover, empieza a decir que sus pinturas valen 30.000 dólares cuando las vende en 3.000 o 4000 dólares. Teníamos un alumno que era uno de sus talleristas, el contaba que tenían dos turnos, uno diurno y uno nocturno, uno hacía techos, otro hacía ventanas, etc, y los cuadros pasaban como un producto, como se hace una televisión o lo que sea, entonces empieza a vender muchísimo y con precios mentirosos, hasta que uno de los talleristas - que él no pinta y el si pinta - y empiezan a vender en la calle las obras en 300 dólares, porque era lógico, entonces empieza el nuevo fenómeno que cambia todo acá; que pone a tus compañeros a hacer copias de los artistas, entonces El Ejido se llena de estos vendedores de unas obras espantosas a finales de los noventa, y empiezan a vender copias de Guayasamín, de Kingman, de Endara a precios de 800 dólares. La gente no va a comprar un cuadro en 10.000 dólares cuando puede ir a comprar un cuadro en 300 dólares, y con eso decoran las casas, entonces en vez de invertir en un cuadro, compran una televisión u objetos suntuarios que no tienen nada que ver con el arte. (Entrevista Mauricio Bueno 2011)

Por otro lado, se diversifica la producción en cuanto a creadores, temas y formatos; en este sentido, resaltan artistas como Manuel Cholango que con manifestaciones como performance e instalaciones, hace una crítica sobre el excesivo desarrollismo urbano. Surgen preocupaciones políticas y conceptuales durante la última década como la condición de la mujer en la sociedad en obras como las de María Pérez o Larissa Marangoni. Jenny Jaramillo reflexiona sobre el campo de las relaciones de género desde los códigos populares a través del performance y el video, Patricio Ponce pone en discusión el tema de la pintura como lenguaje contemporáneo y autoreflexivo. Manuela Rivadeneira y el músico Nelson García, proponen la conformación de una sociedad anónima que produce productos, servicios, investigación y desarrollo de expresiones de arte contemporáneo. La denominan Artes no decorativas S.A y fue inscrita en 1999 como una Sociedad Anónima en la Superintendencia de Compañías del Ecuador. A partir del 2003, Artes No Decorativas S.A. abrió una oficina en Londres.

Uno de los medios que más se destaca en la última década del siglo XX será la fotografía, que se inicia en la fotografía documental de los cuarenta y cincuenta, seguida en los años sesentas por la experimental fotografía de Cifuentes. Para la década de los noventa aparecen figuras como Lucía Chiriboga, Pepe Avilés y Paco Salazar, mientras la fotografía digital aborda los espacios más cotidianos de la vida; Sara Roitman se apropia del medio como lenguaje creativo (Pérez, 2004)

La producción artística en general maduraba hacia nuevos desafíos que también implicarían cambios radicales en términos económicos. Los bancos seguían invirtiendo en obras de arte que por supuesto no eran contemporáneas sin ningún tipo de reparo, mientras las galerías que se mantenían abiertas entraban en un proceso de desarme, soportando el embate financiero de un país completamente desestabilizado.

En 1988 la cifra aproximada de pobres era de cuatro millones. Para 1999 se había duplicado. De ellos, cuatro millones y medio vivían en la miseria. La pobreza se extendió hasta los sectores medios [...] mientras el descenso de niveles de vida afectó a la mayoría, se consolidaron grupos monopólicos poderosos, articulados en la banca y el comercio. A mediados de los noventa, seis mil personas controlaban el 90% de las compañías mercantiles del país, y no más de doscientas personas dominaban todo el sistema bancario privado. (Ayala, 2008, 115)

Aún y a pesar del difícil escenario económico en el que se encontraba el país, el sector de las galerías de arte sigue aparentando prometedor para quienes buscan un medio de inversión, o bien un espacio para fomentar la cultura. Se abren galerías y espacios privados para el arte, donde al igual que en períodos anteriores, conviven en una misma geografía prácticas y propuestas distintas, más aún en este período donde las artes demandan apertura en su sentido más literal.

En esta etapa de cambios en forma y sentido, algunas galerías que se abren, siguen manteniendo una producción que oferta pinturas de arte moderno de autores reconocidos de

los años cincuenta, sesenta y setenta, proximidad con artistas consagrados de la pintura de los años ochenta y noventa; en menor medida grabado, fotografía, cerámica y escultura.

Eventualmente como pasó en casi todas estas salas, había obras pictóricas o gráficas de artistas jóvenes y de renombre como en la galería *CDX*, ubicada en la calle Juan León Mera y Baquedano, propiedad de Martha Greenfield, abierta en 1994, que llegó a manejar indistintamente la obra de doscientos artistas. El espacio nace a partir de un análisis y estudio de mercado que refleja los autores con mejores posibilidades de ventas, cierra en el año 2001. Al respecto comenta Martha Greenfield<sup>40</sup>:

[...] Es una galería que propone una selección de obras de artistas importantes sean estos de renombre o de talento naciente, pues una de nuestras metas era exactamente eso, descubrir talentos jóvenes que normalmente no tenían oportunidad de exponer en otras galerías. Manejábamos obras de formatos pequeños y grandes y de por lo menos unos 200 artistas entre nacionales y extranjeros. La obra que teníamos consistía en pinturas al óleo, acrílico, acuarela, guache, técnica mixta, grabados (como aguatinta, xilografías, serigrafías) dibujo, fotografía y lógicamente toda clase de esculturas de cerámica, mármol, madera y de cualquier otro material que el artista quisiera experimentar. Entre algunos de los autores que exhibieron estaban: Enrique Tábara, Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo, José Unda, Washington Iza, Nelson Román, Ramiro Jácome, Jaime Zapata, Ismael Olbarrieta, Hernán Cueva, Vicky Camacho, Paúl Greenfield, Antonio Romoleroux, Pablo Caviedes, Karloman Villota, Carlos Rosero, Miguel Betancourt, Jorge Perugachi, Endara Crow, Carlos Revelo, Patricio Palacios, Luis Viracocha, Jesús Cobo, Gerardo Guerra, Jorge Morales, Carole Lindberg, Pilar Bustos [...] (Entrevista Martha Greenfield 2011)

Mucha de la obra que se exhibió en *CDX*, sobre todo la que circula constantemente en otras galerías y gracias al estudio de mercado que este espacio realizara, nos permiten considerar que la presencia de autores consolidados, que en varios sentidos estaban fuera de las transformaciones del formato artístico, se debió a que tenían una posición privilegiada en el epicentro del mercado, lo que también hacía comercialmente conveniente para las galerías que estos autores cuyas oportunidades de venta eran mayores sigan vigentes. Es decir, habían

---

<sup>40</sup> Propietaria y directora de la galería *CDX*, sus estudios formales los realiza en arte y decoración en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Guayaquil.

consolidado una cartera de clientes interesados, lo que no pasaba ni de lejos con las nuevas experiencias artísticas, el contexto del mercado no tiene variaciones considerables, ni hay un proyecto claro enfocado a conseguir nuevos clientes:

[...] La mayoría de coleccionistas iban a veces a las exposiciones, pero cuando era de comprar, iban directamente a los talleres. Digamos que el mercado era esporádico, con muchos clientes extranjeros, y jóvenes profesionales encantados con el arte. No había un precio promedio en la valoración de las obras, había obras que costaban desde 100 sucres hasta 10.000 sucres o más; el problema en esa época es que había una inflación diaria, entonces los precios cambiaban mucho, cada mes había que renovar precios. Normalmente se mostraba obra contemporánea<sup>41</sup>, tratábamos que el artista fijara su precio real de venta. Lo que eso significa, es que el precio no podía fluctuar de galería en galería y la obra debería costar lo mismo en la galería como en su taller. A veces esto era difícil de lograr. El mercado del arte es siempre muy limitado, pues no todo el mundo aprecia o puede comprar arte. Teníamos jóvenes con poco dinero que ahorran para comprarse una obra, como también había diplomáticos y extranjeros que venían de todas partes por negocios o turismo y pasaban por la galería. El cierre en mi caso no fue exactamente por lo económico aunque sí ayudó a tomar la decisión. En varios casos de galerías que funcionaban con exposiciones temporales, ya se veía una baja en las ventas. (Entrevista Martha Greenfield 2011)

Algunos de estos espacios e incluso aquellos que funcionaban desde una década atrás, tuvieron momentos escasos y excepcionales donde llegaron a mostrar instalaciones, fotografía de gran formato, arte electrónico y obras más experimentales como la sala *Gonzales Guzmán*, que comienza su actividad también en 1994 saliendo a veces de lo pictórico, no solo para refrescar la producción monotemática predominante, sino también para mantener una oferta que pudiera aludir a públicos diversos. Esta galería propiedad de González Guzmán y su esposa Martha Arias, abierta durante diez años, dice su propietario: “apoyaría a jóvenes artistas, superando el centenar de exposiciones”.

Otros espacios como *Art Forum*, *El Pobre Diablo*, *Estación Central*, *Galería Imágenes*, entre otras, se mostrarán más contundentes en cuanto al campo de la oferta cultural que ponen a disposición de la colectividad, delimitando con más claridad su gestión sobre una producción de arte contemporáneo.

---

<sup>41</sup> Suponemos por el nombre de los autores y el tipo de obras que se exhibían en CDX, que utiliza el término contemporáneo refiriéndose a la temporalidad, es probable que la producción respondiera a las vanguardias.

*Art Forum*, ubicada en la calle Juan León Mera entre Baquedano y Wilson, inicia su actividad en la década de los noventa. Responde al fuerte movimiento artístico sobre todo en dirección hacia la fotografía, cuyo vertiginoso ascenso fue apadrinado por instituciones como la Alianza Francesa que impulsó el mes de la fotografía. *Art Forum* también mantiene interés hacia propuestas gráficas como el grabado en el marco de una actividad contemporánea; incluso llegaron a exhibir obras de arte digital.

Marcela<sup>42</sup> fue muy clara conmigo. *Art Forum* no era una galería que estaba hecha para vender específicamente, ni ese era su primer gol. Cuando Enrique Grosse<sup>43</sup>, formó *Libri Mundi*, *Art Forum* era el anillo de brillantes, el lugar donde mostrar y dar un apoyo a la cultura, era una galería que clásicamente trabajaba con artistas jóvenes, emergentes, gente que no estaba totalmente consolidada, que quería un lugar, una vitrina. Había un contacto muy estrecho con el exterior por la librería, no solo se realizaban exposiciones de arte, sino muchísimos eventos de lanzamientos de libros, de tipo académico, era un espacio de confluencia de muchísimos intelectuales [...] (Entrevista María Consuelo Tomé 2011)<sup>44</sup>

La innovación en el escenario administrativo que plantea este tipo de espacios, estaría en su funcionamiento inverso, hay una prioridad en la circulación y comunicación de las obras, sobre la venta de las mismas, aunque no se excluye; *en teoría*, estarían contempladas las externalidades<sup>45</sup> con respecto al mercado de obras de arte, que el espacio asume para sostenerse por otros ingresos.

El mercado del arte en las galerías de Quito ha sido inexistente, absolutamente inexistente, por ahí una que otra cosita muy puntual, lo que había era un pequeño movimiento. [...] Yo aprendí cómo puedes balancear los costos, la mayoría de meses se salía tas con tas, ni perdías ni ganabas. Me acuerdo de la última muestra, creo que fue en la que más vendimos, fue una muestra de arquitectura; una de las primeras que se hicieron en el país en colaboración con los estudiantes de la Universidad San Francisco<sup>46</sup>; siempre dándole un giro hacia el arte más allá del diseño, y aparte las escalas, los planos, hicimos unos grabados bellísimos con la Estampería Quiteña, seis diseños diferentes, eran planos de Quito. Fue un éxito, el grabado no es tan caro como la pintura. El dinero de la venta se quedó un año entero atorado en el banco; pero no había esa presión tan grande. La fuente de ingresos ahí

---

<sup>42</sup> Marcela García, fotógrafa y una de las propietarias de la galería Art Forum

<sup>43</sup> Enrique Grosse, propietario de la librería Libri Mundi y de la galería Art Forum

<sup>44</sup> María Consuelo Tomé, directora de Art Forum desde 1997 hasta principios de 1999

<sup>45</sup> Son externalidades aquellas "Actividades que afectan a otros para mejor o para peor, sin que éstos paguen por ellas o sean compensados <http://es.wikipedia.org/wiki/Externalidad>

<sup>46</sup> Universidad San Francisco de Quito, su campus está ubicado en el sector de Cumbayá

era *Libri Mundi*. El *Art Forum* no se dedicaba mucho a vender pintura de gran formato como lo hacía Betty (Wappenstein), trabajábamos mucho con fotografía, había una orientación muy grande con la obra en papel, grabado, dibujo, joyería, cerámica, diseño en general [...] (Entrevista María Consuelo Tomé 2011)

Para este período las galerías de arte procuran conexiones y afinidades entre unas y otras, si bien todavía no podrían llamarse redes, hay una clara intención de diálogo, cordialidad, respeto y trabajo en equipo según María Consuelo Tomé.

El protagonismo y apuntalamiento del sector será a la larga la voz oficial y legitimadora de la producción artística, dejando por fuera o mostrando intermitentemente procesos distintos. Estas fuertes oposiciones entre una realidad oficial y lo que estaba sucediendo en la producción, eran parte de un proceso complejo donde las propuestas contemporáneas quedaban reducidas a experiencias grupales, de las que hoy no tenemos registros, solo los testimonios de los actores que fueron parte de aquellos momentos transformadores, que una década después se mostrarían en todo su esplendor.

[...] lo que más recuerdo de los noventa, cuando yo empecé mi trabajo, es que no había espacios. Primero creo que las maneras de circular el arte o sea el mercado del arte, está basado en el coleccionismo; en un coleccionismo de arte moderno de pintura, de escultura, de fotografía excepcionalmente; entonces los espacios se adecuaban a ese tipo de coleccionismo. Todo ese sistema de galerías que había, y todo el aparato de museos se adicionaba a eso; entonces cuando en los noventa comencé a hacer video, yo realmente nunca tuve un sitio donde mostrar mis cosas. (Entrevista Fabiano Kueva 2011)<sup>47</sup>

De cierta manera esta concentración de visualidades hegemónicas y legitimaciones sectoriales es concomitante a un agotamiento en las formas tradicionales de la producción y circulación artística, factores que aceleran la creación de propuestas alternativas en el circuito del arte. A pesar de la manifiesta desconexión entre los creadores, aquellos que ya mantienen cercanías

---

<sup>47</sup> Su formación es en el campo de la comunicación, artista sonoro, productor de audiovisuales, productor de publicaciones, miembro del cuerpo colegiado de curadores de la plataforma cultural *Cero Inspiración*.

trabajan colectivamente y en espacios que les permiten laxitud como respuesta a sus proyectos. Bares como *El cafecito*, *El Seseribó*, *El Café Libro*, *Mayo 68* o eventos coyunturales como las fiestas dición producidas en espacios ocupa, ofrecen música, graffiti, fanzine, venta de camisetas, video, performance, entre otros, que aunque carentes de programaciones, complementan el panorama cultural a mediados de los años noventa.

[...] Toda la década de los noventa fue complicada, desde el noventa y tres en adelante, tanto en las galerías como en los museos te pedían un montón de requisitos, y debías tener experiencia, haber expuesto en el extranjero, tener premios, años de trabajo. En ese tiempo el *Art Forum*, *La Galería* y los museos, más complicado exponer, y la gente que estaba estudiando no contaba ni con ese currículum, ni con esa experiencia. Entonces en los noventa la gente había empezado a hacer exposiciones en bares y espacios de esa naturaleza, o tomarse lo de los espacios públicos como hizo gente de la facultad<sup>48</sup> con el Rodrigo Viera y otra gente que no era solamente de la facultad, sino de un espacio más amplio, luego hubo otras experiencias que se hicieron ahí mismo; así apareció la gente de *La Máquina Gris*, Dávalos, Jaramillo y otros dos, ellos pintaban, hicieron una exposición en el cabaret 515, después se empezó a exponer en el mayo 68 y después en lugares de ese calibre (Entrevista Samuel Tituaña 2011)<sup>49</sup>

Grupos como el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) que fue creado en 1995 en Quito por artistas provenientes de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador como Raquel Acevedo, José Luis Celi, Luis Crespo, Patricia Escobar, Olvia Hidalgo, Jenny Jaramillo, Roberto Jaramillo, Enrique Madrid, Juan Ormaza, Diego Ponce, Gabriela Ribadeneira, Diana Valarezo, Danilo Zamora y el historiador español Jaime Reus, llevó a cabo varios proyectos de exposición, algunos de ellos itinerantes dentro del país, realizó encuentros entre varios artistas procedentes de distintas ciudades, y creo espacios de discusión con el fin de dinamizar el debate sobre el arte contemporáneo.

---

<sup>48</sup> Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Central del Ecuador

<sup>49</sup> Forma parte del colectivo de arte Tranvía 0, es uno de los fundadores del Encuentro de Arte y Comunidad *Al Zurich*.

Un hecho importante que será de gran influencia en el porvenir de la escena artística del país, fue el arribo para finales de la década de los noventa de la curadora y crítica de arte Lupe Álvarez<sup>50</sup>, que llega en el contexto de gestión realizada por el CEAC.

[...] se abren las nuevas posibilidades de enseñanza del arte no solo desde la Universidad Central, también influye la llegada de Lupe Álvarez en la cuestión de las artes visuales, que es la mezcla de lo contemporáneo con lo tradicional. Nosotros somos esa generación; como es tanta información, tanto texto, es hacer un bosque, se perdieron por ahí, ahora se dedican a escribir o no producen, fue un shock fuerte (Entrevista David Santillán 2011)<sup>51</sup>

Había ciertamente un dislocamiento fuerte entre lo que se consideraba arte en el Ecuador y la producción artística internacional. Los períodos de cambio que se vinieron en la década de los sesenta a nivel mundial aún eran un eco vago en nuestras instituciones. De hecho la presencia de Álvarez y su compañero Saidel Brito forzaron el cambio en las dinámicas artísticas: “Lupe movió muchas cosas en el país, hubo una especie de aterrizar a la famosa contemporaneidad a la fuerza” (Entrevista María Consuelo Tome 2011). No significa que los artistas contemporáneos ecuatorianos ya consolidados no estaban al tanto de las producciones artísticas internacionales y no hayan hecho tentativas con producir de esa manera, pero en ese caso, ese conocimiento pertenecía a pocos. El cambio con Álvarez y Brito se da principalmente porque incidieron en procesos educativos y por lo tanto sembraron semillas que cambiarán las dinámicas a futuro, socializando en cierto sentido, las transformaciones en el arte.

En este sentido y sumado a un encadenamiento de procesos, el interés del arte se desplaza desde el mercado hacia los bordes, explora otras posibilidades fuera de los lindes económicos tensionando las relaciones entre arte, galería y mercado.

---

<sup>50</sup> De nacionalidad cubana, crítica de arte, profesora de estética e historiadora del arte, introducirá nociones sobre teoría y contemporaneidad en el debate de la producción artística de los años 90, se inserta por primera vez en el circuito la figura del curador.

<sup>51</sup> Restaurador y artista plástico

Hice un par de cosas en un bar que se llamaba Estación Central, era del marido de la Iris Dice que era mi amiga, él puso un espacio que era una mezcla de bar con galería que funcionó muy mal económicamente, de hecho quebró, pero en el tiempo que vivió hubo cosas interesantes, por ejemplo, yo me acuerdo de una video instalación de un alemán amigo, todo el bar completamente lleno de televisiones con imágenes ampliadas de Galápagos, imágenes submarinas, era un trabajo entre un biólogo y artista, como por el 96 – 97. Yo no producía cosas que eran susceptibles de venta en el sentido convencional, yo producía un video que era un casete de VHS y nada más, o sea yo no podía salir a vender en una galería, hasta ahora es difícil vender una pieza de video arte, en los noventa era imposible. [...] Cuando empecé con sonido más fuerte, hice cds o casetes al principio, y como que era mejor, era como vender un casete de música, costaba no sé, 5000 sucre, 3000 sucres, eso circulaba mejor. Entonces a partir de la posibilidad de reproducir en serie lo digital, comencé a diseminarme, ha hacerme copias, copias, copias y hacerlas que circulen.[...] Yo no he encontrado un coleccionista de mi trabajo, de vez en cuando hago ediciones limitadas pero no más, me compra gente que no se podría considerar un coleccionista. (Entrevista Fabiano Kueva 2011)

Estas tensiones y contrapuntos de un efervescente impulso hacia la contemporaneidad, demandan de la gestión de la cultura transformaciones afines al contexto social, cultural y económico del país. Algunos de los espacios privados abiertos en la década de 1990 plantean mecanismos que permitan procesos temporalmente sostenibles basados en fuentes económicas alternas como el *Pobre Diablo*, ubicado en la calle Isabel La Católica y Galavis esquina, que anclado a su restaurante promoviera las propuestas de nuevos circuitos artísticos. Funcionó bajo estos lineamientos hasta el año 2001, como en su momento lo harían otras iniciativas anteriormente mencionadas en este estudio.

[...] La época de los noventa marca esta ruptura, hay lo económico y hay este arte que comienza a moverse por otros circuitos, *El Pobre Diablo* es un sitio paralelo, se empiezan a hacer una serie de exposiciones, de propuestas con otros discursos, otra forma de entender el arte; las galerías siguen existiendo. Cuando existía *La Galería* había gente que venía al Pobre Diablo después de la exposición, era diferente, otro contexto, los artistas se tomaron espacios como el antiguo hospital militar, se empezaban a tomar casas abandonadas, era como que también la gente quería distanciarse de los espacios convencionales. (Entrevista Pepe Avilés 2011)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Estudió nociones de arquitectura, diseño y arte, sus conocimientos sobre gestión de la cultura los adquiere a través de la experiencia como propietario y coordinador del espacio *El Pobre Diablo*.

### 2.2.1.1 Nuevas propuestas para la educación artística. Fin de las galerías de arte

La Facultad de Artes reemplazó a la Escuela de Bellas Artes, abrió sus puertas en el año 1968; entre cierres y aperturas finalmente se titula a la primera promoción de estudiantes en el año de 1975. La planta de profesores estaba compuesta por maestros como Mario Solís, Oswaldo Viteri, Jaime Andrade entre otros quienes imparten disciplinas basadas en especialidades técnicas como grabado, pintura y escultura en una dinámica de fuerte valoración del oficio. Estos primeros profesores pertenecieron a corrientes estilísticas consolidadas en el país como el precolombinismo, la abstracción, entre otras. En esta amplia trayectoria, su planta de maestros se ha ido nutriendo de figuras importantes dentro de la pintura, dibujo, escultura y grabado como Nicolás Svistonoff, Mauricio Bueno, Pablo Barriga, Jesús Cobo, Hernán Cueva, Gary Plaza, Nelson Santos, Fabricio Cajas, Victoria Carrasco, Diego Bravo, Maggi Pinos, algunos de ellos alumnos de la misma Facultad.

El proyecto educativo de la Facultad de Artes Plásticas se mantiene al servicio del oficio, y como parte de un lento proceso, las cátedras teóricas no aportan en la formación integral y actualizada de los estudiantes. Para el año 2000 se dicta el Seminario Taller *Sacapuntas a la Materia Arte* a cargo del artista cubano Saidel Brito<sup>53</sup>, cuya importancia radica en haber sido la primera experiencia académica a nivel nacional de inserción de arte contemporáneo en un colectivo de estudiantes relativamente amplio<sup>54</sup>. María Fernanda Cartagena comenta al respecto:

Para los alumnos del quinto año de la Facultad de Artes, el Seminario Taller *Sacapuntas a la Materia Arte* permitió que replantearan su práctica artística a la luz de los requerimientos y demandas del arte de avanzada. Y es que la formación académica asimilada a lo largo de su carrera, poco o nada tenía que ver con lo que enfrentaron en este nuevo espacio. El programa habitual ha puesto el acento en el dominio de las cualidades formales de los diferentes

---

<sup>53</sup> Coautor, profesor y coordinador académico del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador ITAE

<sup>54</sup> Veinte y un estudiantes participaron del Seminario Taller y posteriormente realizaron la exposición 1486 kg en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el año 2001

dominios plásticos, ya sea pintura, grabado, escultura, etc, por lo que su obra estaba encaminada a aprobar, exclusivamente, un virtuosismo técnico más afín a la excelencia artesanal, donde lo bien hecho, o lo bonito, primaba ante cualquier otra consideración. (Cartagena, 2001)

Después de este primer laboratorio el seminario se repite a cargo Manuela Rivadeneira<sup>55</sup>, posteriormente, la actividad se paraliza perdiendo continuidad el proceso. Esto responde a un tema de fondo pues hasta el momento la curricula no contemplaba estos contenidos, ni abordaba cambios conceptuales significativos en cuanto a la formación de los estudiantes cuyo equilibrio entre teoría y práctica estaba descompensado. La Facultad de Artes ha permanecido más de cuatro décadas abierta entre aciertos y contradicciones, ha sobrevivido a crisis institucionales, políticas y ahora conceptuales en cuanto a la formación que debe impartirse. Al momento se debate entre un proceso de actualización absolutamente necesario y una formación técnica que debe ser valorada y tomada en cuenta, poniendo sobre la balanza que su actividad disciplinar le ha dejado al país artistas con logros y reconocimientos invaluable.

En el año de 1989 se abre el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. La filosofía de esta institución contempla un modelo educativo que privilegia una formación humanista completa y diversa sobre la especialización profesional. En el Ecuador predomina la educación de ciclo diversificado del colegio y de la universidad con un enfoque en producir profesionales en ramas específicas. El pensamiento de artes liberales propone que, por el contrario, los jóvenes estudiantes deben indagar el mundo de manera más diversa y tener vivencias y conocimientos más allá de su área laboral inmediata. Es por ello que se promueve lo multidisciplinario y se fomenta el conocimiento de los estudiantes en otras áreas.

[...] en la Politécnica yo tenía solo mi carrera, pero uno tiene inquietudes intelectuales que trascienden y mucha gente las tiene y no le permiten explorar. Muchos de mis mejores

---

<sup>55</sup> Máster en artes visuales, es miembro fundador del colectivo artístico Artes No Decorativas S.A. (Quito, 1998). Es además fundadora y co-editora de Drawing Room Confessions, una serie de cuadernos de arte contemporáneo editados en Londres.

estudiantes han sido gente que estudia otra cosa. Ese es el núcleo de estos estudios, hay el Colegio de Artes comunicacionales donde se ofrecen todas las carreras, te puedes definir por la animación, diseño, cine, periodismo, publicidad, fotografía y otros. La carrera de artes es de arte contemporáneo, es una facultad pequeña. En el mundo de las artes plásticas propiamente dicho, hay que tener una estrategia inteligente, los alumnos estudian arte y estudian diseño, en nuevos medios la gente que típicamente estudia cine o animación sobrevive con tecnología comercial o programaciones de videos. Esa es la estrategia, lo que pasa es que la Universidad fomenta la posibilidad de que tengas más de una opción de salir en el mundo. Con frecuencia los artistas que se dedican a nuevos medios se van fuera del país porque por lo general es gente que tiene recursos. (Entrevista Eduardo Villacís 2011)<sup>56</sup>

En cuanto al campo del arte y la academia, siguen propiciándose fuertes conflictos frente a la dirección que deben tomar las instituciones, consecuentes con los cambios que demanda el nuevo siglo en un marco de globalización y la imposibilidad de homologar procesos social cultural y económicamente distintos; aún hoy, la contemporaneidad sigue siendo un tema de debate, donde conviven actores y prácticas diversas dentro de lineamientos académicos en campos de acción indefinidos. Diego Arias<sup>57</sup> opina al respecto:

[...] nuestra carrera<sup>58</sup> se abrió en el año de 1999, fue acogiendo a una serie de intelectuales que venían estudiando de Cuba, de Europa, gente como Alexis Moreano, María del Carmen Carrión, Ana Rodríguez, Mónica Vorbek. Estos profesores jóvenes súper entusiastas, creo yo; un poco extraviados en una cuestión académica más que en un contexto real, motivados en involucrar en este medio las tendencias posmodernistas que era lo que ellos pregonaban casi como un salmo de la Biblia, los teóricos posmodernistas estaban súper de moda en ese tiempo. Había como toda esa idea de la producción y la posmodernidad [...] Los últimos semestres dejó de ser Escuela de Artes Plásticas para ser Carrera de Artes Visuales, que tiene una diferencia técnica dentro de la metodología. Luego a los estudiantes que formamos parte de la universidad nos convocaron a ser profesores. La carrera tiene un enfoque teórico en el cual se trabaja la cuestión de la concepción y el desarrollo de una idea, varias concepciones históricas, luego se conceptualiza en un espacio específico que es aquí y ahora, la segunda es una parte herramental donde la malla ofrece a los estudiantes una serie de posibilidades técnicas entre ellas pintura, dibujo, escultura, grabado, serigrafía, y en los niveles superiores tecnologías; digamos que no es una señal específica que trabajen en la carrera, no hay una especialización pero en los últimos niveles los chicos tienen en sus manos programas de animación, programas de construcción 3D, programas de ilustrador, photoshop, edición de videos, tienen herramientas técnicas, y por otra parte tienen una formación tradicional, la tercera parte es la producción, en la cual tu tomas las destrezas teóricas de los estudiantes

---

<sup>56</sup> Licenciatura en artes multimedia USFQ, máster en artes visuales, California State University, Fullerton, coordinador sub especialización en ilustración y arte secuencial USFQ, fundador de las especializaciones en animación digital y multimedia USFQ.

<sup>57</sup> Artista visual, máster en gestión cultural

<sup>58</sup> Carrera de artes visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE)

para elegir después las técnicas que se pueden utilizar en mixturas o solas para el desarrollo del proyecto, tomando consciencia que tanto la teoría como la técnica son herramientas para poder desarrollar una idea. Si me preguntan cuáles son las características de la carrera; los adjetivos calificativos, a mi me gustaría decir que son el conflicto y la carencia, finalmente cuando no conoces tienes el derecho a autoexcluirte, que las cosas no te vengan dadas de una manera vertical.

En pleno siglo XXI las instituciones educativas para el arte tanto públicas como privadas, plantean más preguntas que respuestas en torno al horizonte de la educación en arte y sus objetivos. El tema es parte de un proceso como lo es el mismo estado del arte en el Ecuador, tradición y contemporaneidad, práctica y discurso son las polaridades que nutren el cuerpo académico de la educación artística a la espera de contenidos más afines al contexto, que proporcionen a los futuros profesionales claridades para transitar en el problematizado mundo del arte.

En los primeros meses de 1998 la recién elegida Asamblea Nacional realizó una reforma integral de la Constitución en la que reconocerá la diversidad del país, los derechos indígenas y negros, de las mujeres, niños y otros sectores de la sociedad, emergen varios movimientos políticos y sociales desde la sociedad civil, se evidencia la ampliación e influencia de las tecnologías y los medios de comunicación, todos signos de cambios en el marco de un mundo globalizado. El arte deja de responderle a la construcción de una identidad nacional que abandonará paulatinamente desde la década de los setenta, para abordar como se evidencia en la misma Constitución de 1998 temas sociales prioritarios como narra este estudio, que finalmente contribuirán para que el anémico mercado de arte de la década de los noventa, pierda absolutamente la sintonía con las galerías de arte.

[...] la crisis fue una, el cambio de visualidad fue otro, es indiscutible, la crisis económica, política, institucional del país coincidió justamente con un cambio y giro en el sentido del arte, la visualidad en los medios, en la llegada entre comillas del arte contemporáneo y eso lo complicó aún más, por un lado esa crisis afectó a todos los artistas consagrados en formatos y medios tradicionales, pintura, escultura, etc, pero también afectó al arte contemporáneo emergente, porque justo cuando la galería cerró las puertas fue cuando empezaba el circuito a abrirse a algunos artistas como la Ana Fernández con instalaciones, con otro tipo de discurso más crítico, se hicieron uno o dos performances. El mismo *Art Forum* presentó a Marco Alvarado, si había como tímidamente un acercamiento a esas otras

visualidades, después ya vino la crisis y cerraron sus puertas. También creo que tuvo que ver con la imposibilidad de algunas galerías de manejar esos otros códigos, tanto la venta como el mismo tratamiento museográfico, conceptual, de difusión, como que se desbordó, no estaban preparados, vino la crisis y lo mejor fue cerrar las puertas (Entrevista María Fernanda Cartagena 2011)

El complejo y autónomo trabajo de las galerías se había convertido en algo insostenible, el desgaste en el sistema del arte era evidente, la ausencia de políticas culturales producen un vacío que erosiona lenta pero efectivamente la gestión de los espacios independientes. No será sino hasta el año 2011 que el Ministerio de Cultura, difundió el documento “Políticas de la Revolución Cultural”, cuyos contenidos todavía descansan sobre un proceso propositivo y no sobre una codificación establecida. Entre sus ejes programáticos están:

[...] los “derechos culturales” y “emprendimientos culturales”, conjuntamente con la “descolonización” y “nueva identidad ecuatoriana”. Entre las políticas para los “derechos culturales” cabe mencionar aquí el “Derecho al desarrollo del talento artístico” sostenido en varias estrategias que apuntan al fortalecimiento del hacer cultural, entre las que se nombra la necesidad de “Coordinar con las instituciones pertinentes del Gobierno, condiciones de trabajo y el empleo dignos de los y las artistas y creadores, así como un entorno adecuado para el desarrollo de su talento”. El eje programático “emprendimientos culturales” está primordialmente dirigido a bienes culturales marcado por la industrialización y de orientación masiva, sin embargo se reconoce a las artes visuales dentro del campo ampliado de la “economía creativa”. La política encaminada a “Impulsar la generación de información y la construcción de conocimientos culturales como base de la formulación de política pública” deberá enfocar en la particularidad del sistema de arte (museos, espacios independientes, mercado de arte, prácticas artísticas, etc.) como agente económico. (Arte Actual FLACSO, 2011)

No es menos cierto que los ejes programáticos y sus estrategias que apuntan al fortalecimiento del hacer cultural, todavía están en procesos embrionarios y debido a ello ciertos sectores culturales siguen desprotegidos.

Si bien hubo un encadenamiento de procesos, acciones y omisiones que ya permitían pronosticar el futuro las galerías, especulación y dolarización serían los últimos sacudones que finalmente doblegaron las frágiles estructuras del mercado de las galerías de arte. No hay

duda alguna que esta perversión en los precios de las obras crearon una burbuja que terminó finalmente con las galerías y su mercado:

[...] hubo muchos factores para el cierre de las galerías, el económico en el sentido de la dolarización solo fue una gota que terminó por derramar el vaso, yo lo he dicho en muchas ocasiones. Fue la pérdida de credibilidad del arte, y esa pérdida de credibilidad del arte se dio a raíz de las compras masivas por parte de los bancos a través de las galerías, hay gente que especulaba, probablemente es así que se dio el lavado de dinero en un momento determinado, muchas de las galerías existentes en ese momento hicieron un muy buen negocio pero mataron el mercado del arte, porque lo que hicieron es inflar, compras sin criterio.[...] Tiene que haber habido gente que lo manejaba con mucha ética, pero la gran mayoría creo que no lo hizo; se vendía cualquier cosa a cualquier precio. Caen los bancos, viene la dolarización y esas obras no estaban constituidas de ninguna manera en un referente del valor artístico o comercial. Esto para mí fue el fin de las galerías, además hay mucha gente que pensó: los bancos están invirtiendo en obras de arte y se dedicó a comprar, se dejó llevar bajo el mismo paraguas y finalmente se dieron cuenta que habían comprado obras que no tenían el mismo valor que ellos pensaban, y por otro lado en una economía dolarizada la situación cambió radicalmente. [...] (Entrevista Ileana Viteri 2011)<sup>59</sup>

### CAPITULO III

## PRODUCCION CONTEMPORANEA Y GESTION DE LA CULTURA

La primera parte de la última década estuvo marcada por las crisis políticas y económicas que sumieron al país en inestabilidad. Los continuos cambios de gobierno y el escándalo de la corrupción desembocó en la elección de un líder de tendencia izquierdista, Rafael Correa, que durante su gestión se dedicó a hacer una reestructuración estatal profunda, aún en proceso, y cambios, incluidos una nueva constitución, tratando de regresar al estado de bienestar, que cuatro años después de su mandato todavía plantea muchas inquietudes.

---

<sup>59</sup> Estudios en arte , filosofía y arquitectura; máster en pedagogía, propietaria y coordinadora de la Galería *Ileana Viteri*

Para el año 2000 las galerías de arte se habían extinguido casi en su totalidad en Quito. Los primeros años después de la debacle bancaria, fueron un período de transición, el sector de las galerías no muestra indicio alguno por recuperarse, el circuito del arte queda a la deriva con una crisis institucional de por medio, la promoción y comercialización de la obra pictórica sigue correspondiéndose con los talleres. Este profundo vacío rompe la continuidad de los hechos culturalmente establecidos a favor de procesos y prácticas disidentes que tienen sus antecedentes en las décadas anteriores.

Los espacios que se abren en esta década, han ido adaptándose a las necesidades de los productores; sin embargo esto no significa, que las dinámicas del arte contemporáneo no demanden prácticas complejas en cuanto a su gestión, al igual que desafíos y tropiezos por lo experimental y vertiginoso de sus procesos.

En el año 2001 El Pobre Diablo abre un espacio llamado *El Container*, un espacio para hacer exhibiciones, no es una galería que comercializa arte, hemos hecho de todo, es un espacio para tener talleres, charlas, performance; la idea era tener un espacio diferenciado para cierto tipo de cosas que no podíamos hacer en el antiguo Pobre Diablo, hay cosas que funcionan y no funcionan en un restaurante. Los conceptos del arte han cambiado tanto que ya no sabes que es contemporáneo, a veces no sabes si *El Container* tiene una validez dentro de esos conceptos de actualidad, de contemporaneidad, es muy difícil; yo hago cada vez menos exhibiciones, menos exposiciones, yo pienso que el arte va por otras líneas. Cuando hablas de un espacio como *La Galería* o el *Container* piensas que es un espacio que ya no corresponde, yo quiero darle un énfasis en la fotografía o cosas relacionadas, y luego algo que hable del mundo en que vivimos, es difícil porque de eso se puede hablar en cualquier parte, no necesitas una galería (Entrevista Pepe Avilés 2011)

La anatomía de los espacios de mediación<sup>60</sup> del siglo XXI, trasciende a un campo donde las relaciones entre producción y consumo se entrelazan con creación y comunicación en una dimensión más amplia, cuyos objetivos están emparentados con la socialización de las prácticas. El artista está dispuesto a producir o crear aunque no ingrese en la cadena de mercado como tradicionalmente entendemos, el producto cultural no tiene como último fin la

---

<sup>60</sup> Véase en el capítulo I de este estudio

transacción expresada en precio, trasciende a la esfera de los bienes simbólicos<sup>61</sup>; en consecuencia, los espacios de mediación trabajan con una *brecha de ingresos* subvencionada desde distintos tipos de gestión.

La pintura y la gráfica, son ahora minoría en la producción y circulación de propuestas contemporáneas, no se diga la escultura cuyos grandes y medianos formatos vinieron a ser reemplazados por el objeto artístico. Ciertos pintores y pocos escultores que alcanzaron prestigio y se relacionaron con el mercado en las décadas de los cincuenta, a los ochenta minoritariamente, mantienen un discreto grupo de compradores, mientras los pintores más cercanos al nuevo siglo, al no tener galerías, espacios y agentes que realicen el trabajo de promoción, no alcanzarán a visibilizar ni rentabilizar su obra, acercándose al mercado de forma irregular aun habiendo logrado reconocimientos y trascendencia en la historia del arte ecuatoriano, por los aportes de su propuesta plástica a la cultura nacional.

[...] yo no conozco coleccionistas, el problema es que no hay mercado, la gente ve mis procesos, hay personas que siguen mi trayectoria, van a ver las muestras, pasan la voz, más es un aspecto así. Aquí hay muchísimas exposiciones, lo que aquí no hay es galeristas [...] *La Galería* dio un taller de coleccionismo, pero lo que siempre se compraba era arte moderno, Los Mosqueteros<sup>62</sup>, Viteri<sup>63</sup>. Del 2000 para acá no hay espacios de galerías, hay más espacios hechos por artistas, o como el *Container*. [...] Yo expuse hace algunos años en Guayaquil en una galería que se llama *Mirco Rodi*, y no vendí nada, pero en cambio mientras yo estaba montando la obra, llegó un señor y compró un Guayasamín<sup>64</sup> en 8000 dólares.[...] Tengo todo tipo de cosas, grabado, pintura, dibujos de 50 dólares como una escultura de 3000 o pintura en 5000, no he llegado a vender las pinturas. Dejé mis cuadros una vez en la marquetería *Imaginar* y ni siquiera los exhibieron. Yo creo que aquí hay un problema de ignorancia más que nada, si te pones a ver en todas partes, el común de las personas solo saben de Guayasamín, yo personalmente estoy hastiado, son setenta años de la misma cosa, si ves todos los recursos del Estado destinados a la promoción del arte en el exterior por medio de las embajadas, han sido destinados para promocionarle, esto es un problema; es una gran mentira. Toda esa nota que está alrededor de Guayasamín ha hecho

---

<sup>61</sup> Un bien con valor simbólico no es sólo un bien al que se ha singularizado, cuya oferta por decirlo en jerga económica es rígida o inelástica, es que por el lado de su demanda, también es un bien especial, pues ya no se demanda por las características comunes como los demás bienes de su misma clase sino por ser símbolo, y la demanda de un objeto en cuanto símbolo no depende de su precio sino que, por un lado y cómo se ha señalado, depende de la cantidad de individuos que lo consideren así; y, por otro, de qué sea símbolo, de qué realidad subyacente es expresión. En:<http://www.rankia.com/blog/oikonomia/428709-bienes-simbolicos-II>

<sup>62</sup> Colectivo de artistas ecuatorianos de la década de los sesenta, trabajaron dentro de las corrientes neofigurativas.

<sup>63</sup> Reconocido artista ecuatoriano de la década de los sesenta, trabajó dentro de la corriente del ancestralismo.

<sup>64</sup> Reconocido artista ecuatoriano de la década de los cincuenta, trabajó dentro de la corriente indigenista.

que el resto de artistas no existamos. Como vas a crear un mercado de arte contemporáneo si la gente ni sabe qué es. (Entrevista Patricio Ponce 2011)

Los artistas que trabajan temas como: video, artes sonoras y otras más experimentales, tropiezan con requerimientos, implicaciones y parámetros específicos que demanda este tipo de mercados; que es lo que se vende en el caso del performance por ejemplo, el registro? , en el caso del video, un DVD, una memoria flash, los derechos de exhibición?

Debido a un desconocimiento, la valoración de obras de arte en la localidad no estaba ni está regida en la mayoría de los casos por normas internacionales o procesos formales. Este es un trabajo que ha quedado en manos de especialistas, no se diga la valoración de estos nuevos formatos que escasamente tienen salida y de los cuales se desconocen los parámetros de comercialización, no me referiré a instituciones culturales como museos o centros culturales que han adquirido este tipo de piezas exclusivamente a través de concursos, cuando las obras ganadoras han sido premios adquisición, sino al mercado que se delimita en este estudio; cómo comprar y para qué?, comprar una obra en DVD para guardarlo, para regalarlo, para ponerlo en la televisión de su casa cuando llegan las visitas?

A nivel internacional las cifras por venta de obras de arte contemporáneo como las de Damian Hirst han alcanzado precios record en la historia del mercado del arte contemporáneo. “Sólo con los intereses que Hirst cobró a sus inversores había recaudado en apenas unos meses 38 millones de libras, siendo la obra más cara vendida a un artista vivo”<sup>65</sup> , o referencias como las que nos da María Belén Moncayo sobre una artista argentina de reputación digna como ella menciona: no es de las eminencias del video arte argentino, pero en el 2007 vendía una obra en 250 dólares, mientras los derechos de exhibición del cremaster de Mathew Barney, cuestan 30.000 dólares. Aquí en Quito, por ejemplo, las obras

---

<sup>65</sup> <http://www.eumed.net/rev/ays/0/afa.html>

audiovisuales que se encuentran a la venta en *la tienda del CAC*<sup>66</sup> tienen un valor aproximado de 10 dólares, y en la mayoría de los casos están destinadas a la venta de suvenires que adquieren esporádicamente los turistas.

Contados son los artistas contemporáneos ecuatorianos que han hecho una escalada a nivel internacional con nuevos medios y formatos más experimentales a partir del año 2002.

Ma. Rosa Jijón; esta última, además de estar posicionada en el tráfico internacional, ha vendido sus obras a instituciones públicas italianas. Lo propio puede decirse de Larissa Marangoni, su vídeo “Un día de rituales domésticos” fue adquirido por el Hallwalls Contemporary Arts Center de Buffalo, N.Y. En 50ª. Bienal de Venecia, Tomás Ochoa participó con su video-instalación “Sad. Co.The Blinde Castle”. Actualmente su obra es agenciada por las galerías españolas Kurt Art y Tribeca, algunas piezas han sido adquiridas en EE.UU, Europa y Asia. 2005-2006: Berkeley Independent Festival of Digital Arts es una de las múltiples convocatorias de arte medial en las que Miguel Alvear ha estado presente, ora por gestión propia, ora por peticiones puntuales. Uno de sus vídeos, junto a dos de Ma. Teresa Ponce, forma parte de la recopilación sonoro-visual “Solo Éxitos” de Fabiano Kueva ubicada -entre otras- en colecciones como: Radio Bolsano (Italia), Leopoldo Alas (España) y APEXART (USA)<sup>67</sup>

Los productores de arte contemporáneo mantienen como actividad económica principal, diligencias relativas al arte como la cátedra, la investigación, vinculación con las instituciones públicas, consultorías, entre otras, donde tienen un campo de acción bastante amplio y se demanda de sus servicios con frecuencia, siendo estos ingresos los que permiten en la mayoría de los casos la producción de los artistas.

[...] A ver, *Pelota Cuadrada* (unidad de arte contemporáneo) ahorra en todo lo que puede y mantiene un criterio de patrimonios, activos fijos y otros pasivos, la plata que le entra a la Pelota es bien esporádica. Tuvimos una mala experiencia con el festival de Arte en la Calle, en donde hicimos una propuesta curatorial, por la que no quisieron pagarnos todo lo

---

<sup>66</sup> Tienda de artículos relacionados con el arte como libros, artesanía, juguetes, catálogos, y obras de algunos artistas. Ubicada en el Centro de Arte Contemporáneo.

<sup>67</sup> En: <http://aanmecuador.com/?p=416> .

acordado, ahí recibimos una plata que a su vez era plata del Ministerio, o sea fuimos tercerizadas, nosotros no ganamos un sueldo de eso. Ahora nos vinculamos a un proyecto de feministas, entonces ellas tienen más bien un fondo, creo que es privado. No hemos vendido ni una obra, no ganamos un sueldo por nuestras prácticas artísticas, es decir el artista también vive de aplausos; pero como artista individual antes tampoco había recibido mucha plata, alguna vez si había vendido algo, así al amigo del amigo, pero escasa y mínimamente, en total debo haber ganado en mi vida de artista unos 500 dólares por mi cuenta en 10 años y con la Pelota hemos ganado casi un juicio, un proceso de fiscalización y ponle 300 en tres años. Nos financiamos del trabajo que tenemos en otros ámbitos, también le apostamos mucho al trabajo colaborativo y al de bajos recursos, esa también es una forma de financiarse, entonces de donde puedes tomar prestado, cogido, y lo que te puede costar menos y lo que puedes guardar y reutilizar, esa es la política de la Pelota para gastos, y si puedes llevar una silla a pie, te llevas a pie, la mesa de la abuelita, y así ya te financias [...] (Entrevista Unidad Pelota Cuadrada 2011)

Las transacciones son minoritariamente monetarias, el producto cultural no siempre es mercancía, la producción se entrelaza con la creación, el público se convierte en audiencia, el espacio en plataforma. La formación de los actores culturales es interdisciplinar, permitiéndoles transitar desde varios ámbitos hacia el campo del arte o viceversa. Los financiamientos para estos espacios de mediación provienen mayormente de la autogestión o de inversiones propias, las empresas privadas que patrocinan proyectos culturales abandonan el interés por alentar al sector, los auspicios se restringen pues están al vaivén de las medidas económicas.

La mediana empresa sobre todo ha sido fuertemente golpeada por el fisco en estos últimos cinco años con las medidas arancelarias y las pocas opciones que ofrece el Estado para mejoramiento de este tipo de inversiones, como créditos a nivel de proyectos creativos, proyectos culturales empresariales, o servicios. Sumado a esto los inversores no reciben incentivos fiscales, ni facilidades de ningún otro orden que resulten motivadoras para apostarle a procesos culturales. Es por eso que prefieren patrocinar y promover actividades relacionadas con “responsabilidad social”, salud, niñez, ecología y otros, claro está que esto no es gratuito, y la responsabilidad social tiene de por medio muchas implicaciones tanto positivas como negativas que no nos detendremos a explicar.

En el año 2007 se creó en el país el Ministerio de Cultura:

Con el propósito de que se encargue de las funciones que, antes de la expedición del presente, correspondían a la Subsecretaría de Cultura y que en adelante estarán orientadas a promover y estimular la cultura, la creación, la formación artística, la investigación científica<sup>68</sup>

Esta cartera de Estado designó algunos presupuestos para la actividad artística. Hay un interés por conservar y evaluar el patrimonio material e inmaterial, esclarecer las políticas públicas en el caso de cultura, crear una red de museos, hacer festivales y eventos que acerquen a los productos culturales de varios tipos y a la mayor parte del público. Además de promover investigaciones en el campo de las artes y ciencias sociales.

Desde la iniciativa privada surgen una serie de investigaciones y publicaciones periódicas especializadas en el campo del arte como revista Anaconda o Katalizador. El trabajo de los artistas busca modos de subsistencia encontrando anclajes en el trabajo colectivo. Estas prácticas tienen por principio el sentido colaborativo-emotivo, capitalizar las redes sociales creadas entre actores culturales, tanto como la optimización de recursos humanos, físicos y tecnológicos. Estas tienen objetivos menos militantes y más específicos que permiten tanto la adición de los actores culturales en momentos específicos de creación de plataformas comunes, producción de exhibiciones, catálogos, y afines en la gestión y producción del arte. Alineados en estos principios encontramos plataformas como *Ecuador en Emergencia*, *Laboratorio Vinculante*, *Cuarte Aparte*, *Los Súper Amigos*, *La Selecta* entre otras.

Las colaboraciones para mí son importantes, las colaboraciones en las redes sociales, generar una escena, apoyarse en este sentido, se cree que la crítica es una postura, pero yo creo que también hay que hacer crítica, hay que plantearse también las cosas porque en ese sentido se madura y se crece como productores artísticos; entonces no solo es darse la mano y adularse, sino también poner propuestas, lanzar entredichos, hacer debates, a veces yo también desborde de lo que es solo el arte, como te he dicho estudié gestión cultural, que más tiene que ver con las políticas de Estado, después me metí en los procesos de foros

---

<sup>68</sup> [www.ministeriodecultura.gob.ec/transparencia/doc\\_download/430-inf](http://www.ministeriodecultura.gob.ec/transparencia/doc_download/430-inf)

culturales para la generación de lo que ahora es la Ley de Cultura [...] (Entrevista Paúl Rosero 2011)

Poco fue el tiempo que pasó para que los artistas entraran en sintonía con las condiciones del medio y la producción se vigorizara vertiginosamente en una relación ambigua con el Ministerio; la oferta es extensa, diversa y su circulación estrecha lazos con una diversidad de contextos sociales. Aparecen artistas, proyectos, espacios e instituciones como Tranvía cero que han impulsado el encuentro de Arte y Comunidad *Al Zurich*:

[...] la idea que teníamos era generar una plataforma que esté orientada hacia un objetivo y un fin específico, bueno, vamos a hacer esta nota de tomar los espacios públicos[...] Ya teníamos un nombre, habíamos definido que queríamos trabajar en los barrios y con los artistas, que tomen referentes del barrio, que hablen allá; como está ahora es básicamente como estaba en el 2004, han cambiado algunas notas de logística, de gestión, pero eso de trabajar en el barrio con la gente se mantiene, en el 2004 nos pusimos en el nombre de tranvía 0. (Entrevista Samuel Tituaña 2011)

Otros como *Oído Salvaje*:

Colectivo creado en Quito, en 1996, por artistas de diferentes medios y geografías. En 2001, RAEL (Radio Artística Experimental Latinoamericana) se convirtió en Centro Experimental Oído Salvaje[...] quienes alternadamente trabajan como realizadores, investigadores y productores de proyectos generados en colectivo, proyectos individuales y de apoyo a iniciativas artísticas afines. Los miembros de Oído Salvaje han recibido por sus trabajos 15 premios internacionales y participado en eventos a nivel internacional. Oído Salvaje ha publicado 10 discos compilatorios de arte sonoro y radio experimental así como varias investigaciones críticas sobre prácticas sonoras locales y regionales.<sup>69</sup>

También se advierte la presencia de espacios para el arte contemporáneo ligados a la academia como *Arte Actual* que:

Es un espacio en constante construcción; una esfera de conocimiento, discusión y confrontación, caracterizada por la reflexión y divulgación de las prácticas artísticas

---

<sup>69</sup> En [vimeo.com/oidosalvaje](http://vimeo.com/oidosalvaje)

contemporáneas, donde arte, realidades y ciencias sociales no se tratan en forma aislada. Entendemos que lo contemporáneo está marcado por la hibridación de los géneros y la multidisciplinariedad. ARTE ACTUAL se proyecta internacionalmente y busca tender puentes hacia fuera, es decir trascender de lo local y nacional, e insertarnos en un circuito de lo global a través de la generación de redes, de laboratorios inter y multidisciplinarios.<sup>70</sup>

En el año 2003 María Belén Moncayo<sup>71</sup> comienza una investigación sistemática sobre el video arte ecuatoriano de manera independiente con el Archivo Escoria. En el año 2011 este proyecto desaparece para convertirse en el Archivo AANME, conformado por nuevos socios, bajo cuya dirección se conserva y difunde sus contenidos, que actualmente se han convertido en referente del video arte a nivel iberoamericano.

Hay una densa población de artistas locales que sigue incrementándose en diferentes campos formales, experimentales o interdisciplinarios, como Christian Proaño que desde hace una década tiene marcados intereses por las actividades sonoras. En la actualidad dichas prácticas son mucho más difundidas que hace un quinquenio; hay apoyo de instituciones como La Casa de la Música<sup>72</sup> donde se realizan ciclos de arte sonoro.

David Guzmán, pintor contemporáneo, trabaja sobre el automatismo y la artificialidad, sobre el adoctrinamiento inconsciente de los patrones sociales, sobre la educación, los medios tecnológicos de comunicación y los convencionalismos culturales; Karina Cortez, artista y gestora cultural realiza su trabajo desde la pintura, la gráfica o el video, igualmente sus intereses conceptuales son diversos, busca más allá de la imagen estética, fracciones y conflictos de la vida cotidiana que conviven en la territorialización de lo afectivo y lo canónico.

---

<sup>70</sup> En [www.flacsoandes.org/artefactual](http://www.flacsoandes.org/artefactual)

<sup>71</sup> Investigadora independiente del video arte ecuatoriano, gestora cultural, fundadora del Archivo Escoria y miembro del Archivo AANME

<sup>72</sup> Fundación Filarmónica Casa de la Música ubicada en la calle Valderrama y Mariana de Jesús

Andrés Franco, cuyas prácticas están entre la pintura y el graffiti, utiliza la figura humana como medio de expresión de sentimientos, vulnerabilidades y soledad. Raúl Ayala, construye a través de las pinceladas, un paralelismo más profundo entre su música y su pintura. Javier Andrade cuya formación está en el campo de la antropología, abre un nicho para sus propuestas gracias a la influencia de discusiones que se han abierto entre ciencias sociales y arte contemporáneo, o aquellas líneas de arte contemporáneo que privilegian relaciones arte y sociedad.

Estos pocos autores, solo para ejemplificar los contrastes de entre un extenso, dinámico y voluptuoso universo de producción y creación cultural situado en los últimos diez años. Así, algunas propuestas culturales importantes transitan desde otros sectores culturales y sociales que no pertenecen directamente o de forma tradicional al mundo del arte como el diseño gráfico, ilustración, algunas iniciativas vinculadas con banderas políticas e impulsadas por movimientos feministas, LGBT, ambientalistas, entre muchas:

[...] Ahora creo que el valor arte ha cambiado bastante, creo que hay muchas cosas que se reivindican como creatividad, como expresividad, como cultura, que no necesariamente entran en un patrón, en un canon del arte, creo que el canon del arte está endeble. Hay un tipo de expresiones culturales y sociales abundantes, es interesante, hay rockeros, punkeros, GLBT, artistas emergentes más formalmente, hay un montón de grupos culturales que están produciendo simbólicamente, que hacen acciones, que hacen eventos y que no apuntan a legitimarse como a, b, c, arte o algo, creo que son cosas culturalmente emergentes, más valiosas. Ahorita tenemos un escenario cultural más rico que hace 20 años, a mi me gusta mucho como está ahora [...] (Entrevista Fabiano Kueva 2011)

En el último quinquenio el escenario comercial local muestra matices, varios pintores entran en el mercado con estrategias que permitan su circulación y venta ya que el protagonismo de los nuevos medios es prioridad en la mayoría de las agendas públicas como privadas.

[...] Una de mis obras fue subastada por la casa de subastas Christie's, fue por la que más se pujó, se duplicó el monto y me subastaron por teléfono con diez gatos que había ahí; valió 1800 dólares y tenía una base de 800 pero bien; salió una crónica en la prensa, eso me permitió conocer un nicho de clientes tenaz que hay aquí dentro de la comunidad judía, hay gente que colecciona, gente que tienen arte ecuatoriano y latinoamericano. Lo que vi en la

casa de uno de los coleccionistas es Claudio Bravo, Julio Labras, Szyszlo, Picasso; ecuatorianos, una escultura de Nixon Córdova, mi cuadro; es gente que se dedica a coleccionar, tienen casas acá allá. Igual eso me sirvió para tener esa visibilidad y se consolidó la relación con este público. En el 2007 fue la mejor venta de mi época, cada obra 2000 mil dólares entre grandes y pequeñas, fue como 5000 mil dólares en ventas. Después fui conociendo más gente interesada en lo que hago, antes de eso vendía a través de un personero que se llama asesor de colecciones, los coleccionistas de este país casi no compran directamente, muy difícil, el asesor de colecciones es el que tiene el acceso directo a los coleccionistas. (Entrevista David Santillán 2011)

Reducida será la cuota de espacios en galerías internacionales para producción local, algunas representan específicamente artistas latinoamericanos y otras se especializan en producción contemporánea, como relatan los dos ejemplos a continuación:

[...] Desde hace unos tres años aproximadamente yo vengo desarrollando mi actividad en el exterior, soy representado por Aldo Castillo Galery en Chicago y es la galería que maneja mi obra; he perdido contacto con el mercado nacional cuya relación es más bien esporádica. He visto que se han cerrado los sitios de exhibición de comunicación y por ende de comercialización como un tiempo solían ser las galerías de arte, han quedado ya los sitios instituciones que son más espacios para la comunicación y la exhibición, pero que no manejan, porque no les interesa y no es su campo de acción los mecanismos de comercialización de la obra [...] Los precios de mi obra están asociados al tipo de material, a los tamaños, la complejidad y también a los logros de la escultura, pero en promedio estaríamos hablando de unos 5.000 dólares hacia arriba y hacia abajo también. En el año 1981 me vinculo a la actividad artística cultural con mi primera exposición pública; Comencé a vender escultura y a vivir de eso, tanto así que dejé el grabado y desde 1981 únicamente me he dedicado a la escultura. (Entrevista Jesús Cobo 2011)

En el segundo caso se encuentra la obra del artista contemporáneo Eduardo Villacís a quien entrevisté al respecto en el año 2011 y cito a continuación:

[...] Yo trabajo en las áreas del comic y la novela gráfica, en el arte fantástico y en la pintura figurativa clásica que localmente no tienen mayor cabida en los circuitos oficiales del arte; sin embargo, mi trabajo tuvo buena acogida en Los Ángeles. En el 2003 estaba viviendo allá, hice una muestra de mi trabajo y de pronto apareció un señor que ahora es mi galerista, se llama Bert Green y su galería es Bert Green Fine Arts (BGFA). Ahí se muestra el trabajo de gente famosa como John Baldessari<sup>73</sup>, Clive Barker<sup>74</sup> y Barron Storey<sup>75</sup>. BGFA es una galería que está en un buen circuito. Fue tal el éxito de mi obra *El Espejo Humeante* que me dieron

---

<sup>73</sup> Importante representante del arte conceptual

<sup>74</sup> Artista plástico, director y cineasta

<sup>75</sup> Pintor e ilustrador legendario

una doble página en el periódico los Ángeles Times; fue el artículo más enviado por email de esa semana. A mí me ayudó porque la mentalidad californiana es distinta frente a expresiones como el comic y el arte fantástico; además ahí hay importantes grupos de coleccionistas. Antes yo nunca mostré en una galería local del Ecuador pero allá si me ha ido bien.

### 3.1 DE LA GALERIA A LA GESTION CULTURAL

La emergencia del arte versa sobre el presente social, las contraposiciones del arte y nuevos desafíos económicos, estos últimos serán sobre todo la base sobre la que se delimitan campos de acción que inciden sobre la gestión de los actores culturales. Para el año 2001 los estudiantes de arte de la UCE forman parte de una generación fin y principio de un período culturalmente en construcción. La nueva generación de artistas carece de evidencias y referencias comerciales locales, una de las razones para que el territorio del arte presente se haya configurado inconexo con experiencias pasadas. Lo que prima en el momento es la formación y la información que los profesionales adquirieron bajo modelos educativos conceptualmente distintos, sumado a las experiencias de una producción contemporánea que en la década de los noventa ya estaba en su ejercicio y que, para la primera década del nuevo siglo, no sería motivo de novedad entre el circuito del arte, no así para la colectividad en general.

Expresiones sonoras, audiovisuales, performáticas, diseño gráfico, registro, artes relacionales, documentación, instalaciones, objetos, ilustración, entre otras, forman parte del prismático escenario local. En este contexto serán algunos de los estudiantes de las carreras de artes, de distintas universidades, entre otros actores culturales, a lo largo de la primera década del siglo XXI, quienes pongan en marcha proyectos que trabajan distintos modelos de gestión. Hay que tomar en cuenta también, que el perfil de los gestores culturales se transforma, y pasa a un ámbito de profesionalización que ayuda a desarrollar capacidades, conocimientos y dominios sobre temas específicos en el difícil escenario del arte contemporáneo. Estos procesos se van materializando hacia una zona espacial, temporal y económicamente experimental.

En este marco tenemos espacios como: *La Mandarina Platónica* de Diego Baca, emprendimiento cultural con exposiciones de arte contemporáneo; *Cero inspiración* cuya curaduría colegiada está formada por Ana Rodríguez, Fabiano Kueva, María del Carmen Carrión y María Rosa Jijón, espacio de exhibición de arte contemporáneo y residencia de artistas; *No Lugar* fundado por Consuelo Crespo, Eduardo Carrera, Franco Suárez, Daniel Miranda, Rubén Díaz y Byron Toledo, plataforma de exhibición de arte contemporáneo emergente; *Boca Abierta* de César Donoso, Andrés Ganchala, Lía Padilla, emprendimiento cultural con exposiciones de Arte Contemporáneo y énfasis en conciertos; *SI-190 Casa de Prácticas Culturales* con Karina Cortez, Patricio Ponce, Daniel León, Gabriela Santander, Diego Ledesma, entre otros; *La Naranja Mecánica* cuyos fundadores fueron Etiel Solórzano, Jaime Sánchez y Karen Solórzano, plataforma cultural que promueve prácticas culturales contemporáneas; *Cajón de artista* de Magdalena Pinos, emprendimiento que oferta productos artísticos; *eNpresa del Arte* de Edison Vaca, espacio que eventualmente abre sus puertas para hacer exhibiciones de arte contemporáneo; *Este Café* de Nicolás Jaramillo, emprendimiento cultural; y, *Galería Ileana Viteri* de Ileana Viteri.

Estos espacios son algunos de los que conforman parte de la oferta cultural del medio en la última década, y han tenido un interés particular en desarrollar mecanismos para impulsar los procesos del arte contemporáneo.

Tomando en cuenta estas consideraciones, los espacios creados para acoger las propuestas del arte contemporáneo, se adaptan a las demandas de la producción, a la elasticidad de los consumos, y a los nuevos procesos administrativos de la cultura; para nutrir estas relaciones es necesario contar con herramientas adecuadas que permitan una actuación pertinente en el medio. Es aquí donde la gestión cultural tiende un puente como lazo de mediación entre todo lo que implica el establecimiento de una actividad cultural su circulación, consumo y comunicación.

En la localidad, el término “gestión cultural” ha sido aprovechado y contextualizado para las prácticas de los artistas, coordinadores de proyectos, espacios de mediación y lugares relativos. Involucra actividades que se interrelacionan ampliamente y de formas diversas con campos de la cultura como: administración de los recursos (humanos, físicos, tecnológicos, financieros), planificación, investigación, políticas culturales, cooperación, redes locales y globales, circulación, consumo y comunicación de la producción cultural, mientras a la par facilita espacios de discusión y reflexión en torno a problemáticas actuales.

Hemos delimitado para este estudio la actividad de la gestión en el marco de las iniciativas privadas, dentro de las cuales están las galerías, plataformas y emprendimientos culturales, que a pesar de tener conceptos no siempre similares tiene fronteras amalgamadas.

Haciendo uso de estos criterios, ponemos en observación los distintos modelos de gestión cultural que se articulan desde las iniciativas privadas para comprender mejor cuáles son sus formas de operación, mecanismos de funcionamiento y relaciones con la colectividad. La oferta cultural en cuanto a canales de mediación, como se delimita en el marco teórico de este estudio, es bastante limitada; actualmente son muy pocos los que permanecen en funcionamiento, en contraste con la explosión de expresiones culturales locales. A continuación, algunos de los espacios cuyas realidades, pensamos servirán para ejemplificar de mejor manera la situación actual.

### **3.1.1 Productos complementarios**

Estas plataformas – emprendimientos, desarrollan como matriz financiera la oferta de productos y servicios complementarios, que se nutren de su ambivalencia para convocar diversas audiencias y generar mayores potencialidades en todos los ámbitos.

La Naranja Mecánica nace en el año 2002 y actualmente sigue funcionando. Somos una plataforma que investiga y acciona propuestas vinculadas con el arte y prácticas culturales contemporáneas a través de proyectos expositivos, experimentales o estéticos. Ofertamos productos complementarios como cocina creativa y diseño de moda, con las tendencias urbanas más representativas y enfoque hacia los productores nacionales. En este marco, la necesidad de proveer al circuito artístico y a la ciudadanía de espacios de encuentro, discusión y reflexión que sean sostenibles y que permitan encontrar productos complementarios. [...] Socializamos experiencias ligadas al arte contemporáneo, actuando sobre la realidad social y la inmediatez con la que esta transcurre. [...] Vivencias, formas de encuentro, usos del tiempo libre y participación de la colectividad, son prioridades en la gestión de nuestras políticas para la producción, circulación y comunicación de las propuestas. [...] Las actividades culturales se financian única y exclusivamente a través de un fondo permanente que proviene del restaurante, pues aunque las obras están en exhibición muy excepcionalmente se venden [...] Sostener un espacio como este es sumamente complejo, hay que tomar en cuenta que en general el mercado de los servicios es bastante inestable, se depende de todo, si llueve, si hace frío, impuestos, salarios, afiliaciones, feriados, espectáculos públicos, malas condiciones de los inmuebles, arriendos insostenibles, ausencia de créditos para el sector [...], es decir, incluso los productos complementarios son extremadamente sensible a factores externos, no se diga la actividad cultural al interior de estos espacios que es tanto más difícil de sostener o está invisibilizada por la gestión pública, cuya miopía no alcanza a dimensionar los alcances y necesidades del sector. (Opinión Karen Solórzano 2011)<sup>76</sup>

Los productos complementarios sirven como puente entre las audiencias y un producto de más difícil acceso, arte contemporáneo.

[...] yo no le llamo galería sino tienda, abrí en octubre del 2009 con unos diez amigos. La tienda se llamó *Cajón de Artista*, en referencia al cajón de sastre donde encuentras muchas cosas que usa el sastre, cosas que se salen, se desbordan del concepto estricto, escogí ese nombre porque se sale del concepto de arte. Por ejemplo, había unas artesanías muy lindas, unos bolsos de Warhol<sup>77</sup>, que son originales, estos son traídos por mí, unas acuarelas, obras mías. Hay una escultura, una casa de Carolina que costaba 800 dólares, tenía tarjetas animadas en tridimensión que yo traje de otro lugar, el trabajo de la Caro<sup>78</sup> era el más alto; tenía cosas de 1 dólar por ejemplo, hice una promoción que se llamaba amigo secreto, para los oficinistas, y las cosas costaban 1.50 dólares, tenía ocho productos, eran cosas chinas intervenidas. Vendí unos diez cuadros, tenía un margen de ganancia bajo, porque yo quería que la gente no se asuste, la gente oye la palabra arte y se asusta, ve cuadros y no entra, lo retiras y pasan; es como un repelente, creen que un cuadro va a costar 500 dólares y le dices que cuesta 150 dólares y se van enamorando, perdiendo el miedo, por eso baje tanto los precios. Si se vendía pero debía promocionar más y ganar más, tuve un problema de marketing administrativo. La gente era fascinada con la tienda. Mi producto no es arte, se refiere al arte, desbordes del arte. [...] A mí parece que si el arte no es sincero, que si solo es para vender no sale bonito, pero mi otro yo tiene que subirle a eso el otro cincuenta por ciento como una empresa donde tienes que pagar arriendo, empleados, seguro, SRI [...] El

---

<sup>76</sup> Artista plástica, parte de la unidad de arte contemporáneo Pelota Cuadrada, coordinadora de la plataforma cultural La Naranja Mecánica

<sup>77</sup> Andrew Warhol, artista plástico y cineasta norteamericano, uno de los representantes más importantes del pop art.

<sup>78</sup> Carolina Ganchala, artista plástica.

negocio no estaba mal enfocado, sino mal administrado. Nunca hice un estudio de mercado por ejemplo. (Entrevista Magdalena Pinos 2011)<sup>79</sup>

Cajón de artista cerró en el año 2010 y reabrió sus puertas en el año 2011 dentro de las instalaciones del Centro de Arte Contemporáneo.

### 3.1.2 Gestión colectiva

Las prácticas colectivas no serán de exclusividad de los artistas, también son consideradas modelos de gestión aplicables desde el ejercicio de plataformas y emprendimientos, otra manera de capitalizar los recursos.

El espacio comienza sus actividades en el año 2010. *No Lugar*<sup>80</sup> busca incidir en el campo artístico por medio de una agenda fluida de exposiciones, no buscamos exponer a “pavos reales”. Creemos en procesos colaborativos y de redes que logren afianzar proyectos, es un espacio de diálogo donde los artistas se han encontrado y han encontrado formas de llevar a cabo propuestas que en otros espacios no tienen cabida, donde pueden fortalecer sus procesos. [...] Proponemos ser un espacio de cultura contemporánea, especializado en las artes visuales pero sin dejar de lado la música, las artes escénicas, los talleres educativos, contacto comunitario, diseño gráfico, ilustración fiestas temáticas, además de ser fieles creyentes de los trabajos en red con otros sitios y otros países. Hemos trabajado con una serie de actores culturales de Latinoamérica, logrando afianzar redes y proponiendo no solo exposiciones, también residencias para artistas, talleres de crítica, charlas y debates, *Oferta Cultural*. [...] En un principio empezamos diez, ahora quedamos cuatro permanentes y uno que tiene una relación abierta – no tenemos un salario (esperamos algún día tenerlo). Los proyectos se financian a través de los artistas, nosotros les ofrecemos el espacio, lo deben dejar como lo encontraron. Tenemos proyectos específicos de gestión en los que hemos tenido inversión de empresa privada como residencias y talleres. La exposición de artes visuales no tiene costo, si es otro tipo de evento alquilamos el espacio. Hemos vendido obra, no mucha, pero han ayudado, precios de alrededor de los 100 dólares a 400 dólares, no creo que tengamos una conexión con coleccionistas o el mercado. *No Lugar* ha recibido patrocinios de empresa privada y nos han negado auspicios públicos. El espacio en Guápulo cerró por falta de infraestructura y de medios económicos para poder seguir, desde este año vamos a trabajar en La Floresta, tendremos servicio de galería y

---

<sup>79</sup> Licenciada en artes plásticas, estudios en estética, valores y cultura de la Universidad del país Vasco, diplomado en estudios superiores de arte en la U.C.E.

<sup>80</sup> Plataforma de arte contemporáneo ubicada en la calle Lugo y Guipuzcoa sector La Floresta <http://nolugar.org/artistas/>

residencia, esperamos poder sustentar el espacio por sí solo. (Entrevista Eduardo Carrera 2012)<sup>81</sup>

Alrededor de la actividad artística se articulan pronunciamientos y posturas que vendrán de la mano del curador, cuya figura en nuestro país y específicamente en la localidad, no aportó como enlace entre galerías y mercado en la década de 1990, y aún en la actualidad. Parte de sus intereses, actividades y contribuciones más importantes estarán ligadas a instituciones, espacios estatales, plataformas y proyectos independientes.

[...] el curador es un ente legitimador de estéticas y promueve muchos mercados, nace en ese momento complejo de neoliberalismo, es esa figura que cumple un rol en esa lógica del mercado, es una figura muy bien hecha para esa difusión transnacional de obras para los vínculos entre galerías y museos, y obviamente los artistas se dan cuenta de ese lugar y los curadores también; entonces empiezan a revisar cuál es su lugar en el sistema del arte. Hay curadores que se identifican más con ese lugar y lo asumen y no hay un a priori fuera del mercado y nosotros somos parte, y hay también otros curadores que no les interesa entrar en esa lógica y se dedican a otro tipo de proyectos donde esa función legitimadora en términos de mercado se disipa. Yo me inclino por el proyecto curatorial que está más ligado a lo educativo, con promover proyectos más experimentales, que descansen menos en las obras, menos en curadurías de obras de arte, que estén rompiendo formatos, la curaduría más como un lugar de discusión y debate antes que como legitimación de visualidades. A principios de los noventa estaba todo como empastado, la idea era vamos a promover arte contemporáneo, el enemigo era tan grande y tan visible en las formas más tradicionales, todos los jóvenes y artistas estábamos en eso de promover el arte contemporáneo, después de una década vamos viendo que hay cosas distintas, no es lo mismo lo que hace *La Naranjilla Mecánica* como lo que hace *Al Zurich*, se han ido definiendo políticas, y también los curadores vamos enterándonos y viendo lo que más nos interesa hacer. [...] (Entrevista María Fernanda Cartagena 2011)

Bajo estas condiciones la curaduría en la actualidad tiende lazos con plataformas de arte contemporáneo fuera de las nociones y funciones tradicionales que le relacionan con el mercado del arte, favoreciendo desde sus prácticas la investigación, y otros procesos relativos al arte contemporáneo. Para Fabiano Kueva, uno de los mentores de *Cero Inspiración*:

---

<sup>81</sup> Artista visual, investigador y curador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito, miembro de la plataforma de arte contemporáneo *No Lugar*

[...] la voluntad de Cero Inspiración,<sup>82</sup> es ser un lugar un poco anómalo que actualmente no logra consolidarse, todavía es muy formal muy convencional por falta de recursos. También tiene un sistema de residencias. Quiero abrir el espacio a una serie de cosas que no sean necesariamente obra, es lo que me interesa, mostrar procesos que está haciendo la gente, documentación, cosas puntuales, cosas efímeras. Cero Inspiración es un espacio que no cobra a los artistas, ni tienen que dejar obra, es un lugar donde nos juntamos, vemos que tenemos más a la mano; como no tenemos presupuesto hemos priorizado video que es de fácil transporte y no implica un montaje costoso. En principio empezamos trabajando con una serie de artistas que eran cercanos al comité curatorial, que conocíamos, que tenían interés en mostrar sus cosas, también traer cosas que eran interesantes de ver en el medio local, ha sido divertido traer un tipo de obra que no es -que innovadora- sino que es interesante ver en este momento. Hemos hecho dos eventos hasta ahora, y además una cosa que nos propusimos es tener un artista de fuera y un local para encontrarlos en diálogos y creo que eso se logró bien en la primera propuesta que estaba Juan Pablo Toral y Sergio de la Torre; el uno es mexicano chicano que vive en Los Ángeles y Juan Pablo que es guayaquileño, entonces nos pareció como interesante las obras encontradas en diálogo [...]. Nos hemos planteado algo extremadamente abierto pero hemos fracasado, nosotros queríamos que sea un espacio más vivo que la gente se lo tome [...], pero creo que como funciona con la cevichería Taku y Taku tiene un look muy gourmet, la gente se ahuyenta. Nuestras audiencias tienen vinculación con la comunidad del arte, artistas emergentes, estudiantes de carreras afines y los que ya nos conocemos a veces, alguna gente que anda por ahí hacer vida social [...] (Entrevista Fabiano Kueva 2011)

Cero Inspiración empezó sus actividades en el año 2009 y cerró en el año 2011, actualmente funciona solamente su sistema de residencias.

### 3.1.3 Venta de obras de arte

Con todo el proceso social cultural y económico que devino después del año 2000, no se reactivaría la actividad de las galerías de arte sino hasta el año 2007, año en el que varios actores culturales coincidieron en la apertura de espacios galerísticos para la exhibición y venta de obras de arte como la galería de Jaime Zapata donde principalmente se mostraban obras del autor; el estudio de arte Nouveles Expressions, lugar donde se exhibe las creaciones plásticas del grupo artístico conformado por los alumnos del profesor Luis Mancheno: Cecilia Brborich, Mercedes Brborich, Gioconda Orellana y Minna Salazar, además de los cuadros del maestro Patricio Bermeo. Anaconda es el último de los espacios abiertos para la época, la propuesta de este lugar es complementar la gestión cultural que realiza la revista del mismo nombre, comenta al respecto el productor general del lugar Sharimiat Egüez: "Esta galería no

---

<sup>82</sup> Plataforma de arte contemporáneo ubicada en las instalaciones que ocupa actualmente *No Lugar*.

exhibe arte decorativo, sino apuesta por la cultura y el arte con contenido”, esta última no tenía obras en venta.<sup>83</sup>

Los últimos años el Ecuador logra cierta estabilidad económica fruto de las ventas más altas de petróleo en la historia de la nación. El Estado mejora las condiciones salariales de varios sectores, uno de ellos es la burocracia, las remuneraciones de sectores medios se elevan ostensiblemente, y el aparato estatal crece de forma acelerada. Los profesionales de varias ramas de la empresa privada, alcanzan salarios más altos gracias a los títulos de cuarto nivel que son exigidos tanto en el sector público como privado. Esto no necesariamente significa, que hay un número mayor de personas tanto del sector público como privado que gozan de una mejor posición económica, que permite la adquisición de productos suntuarios, entre los que pueden contar las obras de arte, que satisfacen necesidades de orden estético y decorativo.

En estos espacios, tanto exhibición como venta siguen siendo prioritariamente sobre la pintura y obra gráfica, algo de escultura, cerámica, objeto o fotografía, no solo mantienen las mismas dinámicas de las galerías tradicionales de los años ochenta y noventa, sino que también privilegian en su mayoría, artistas comercialmente prestigiados de las mismas décadas como Ana Fernández, Paula Barragán, Hernán Cueva, entre otros. Todavía no contemplan dentro de su actividad formatos más experimentales como piezas audiovisuales, instalaciones, registro u otros, que no tienen mayor nicho de mercado.

Contrariamente a lo que podríamos pensar, estas galerías no recuperan el cliente que frecuentaba las galerías de las décadas anteriores, como en el caso de Galería Iliana Viteri, cuyo público es mayor y de mediana edad, de diverso nivel económico, algunos vinculados con el arte y extranjeros. Aunque estos espacios tienen gran dificultad para sostenerse

---

<sup>83</sup> En: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/galerias-colapsaron-en-1999-hoy-estan-de-regreso-286686.html>

económicamente, incluso buena parte de ellos han cerrado sus puertas, los que se mantienen guardan cierto nivel de rentabilidad.

Mi galería se abrió en el año 2007, mi propuesta central desde el principio fue retomar el espacio del arte, pero pensaba que tenía que manejarlo con un concepto que fuera pertinente a las condiciones de Quito en ese momento, y por lo tanto de plantearme una galería que funcionara de manera un poco ortodoxa, si tu quieres tradicional. Yo estaba consciente de que habían pasado siete años por lo menos sin que haya galerías y que se había perdido mucho en ese tiempo.[...] Como puedes sostener un espacio cuando tienes los impuestos que tienes, los artistas no te dan facturas y terminas con unos impuestos a la renta que no sabes cómo cubrir, hay otros factores muy difíciles para una galería particular, compites con espacios públicos y con espacios subvencionados como la FLACSO, el Centro Cultural Metropolitano, entre otros. Puedes vender en el museo, en otras partes tu vendes en las galerías no el museo. Mi espacio tiene otras consideraciones, apunta probablemente en direcciones distintas, es una propuesta tremendamente personal y que yo asumo con absoluta seriedad y responsabilidad como los riesgos que tomo, no tengo un panel de escogitadores, me encantaría tener un socio o una socia pero imagínate con cuarenta y dos por ciento, doce de IVA y tarjeta, a veces ya pagar el arriendo es una tarea de titanes, el condominio, todo, nunca llego a tener el dinero para lo que se necesita hacer en el lugar, lo que te quiero decir es que si vivo de la galería, no solo pago los costos, vivo de la galería y de mi trabajo como profesora. [...] La obra que se ha vendido en el valor más alto ha sido el ensamblaje de mi papá<sup>84</sup> a 8000 dólares, no muy grande, de ahí he vendido obras en 4000 mil dólares por ejemplo. [...] No he recibido fondos públicos, esta galería sobrevive porque o se vende o no se vende, lo que ves es real, nadie me ha dado ningún centavo, una cosa es medir el espacio subvencionado, mi galería no es un joby, la galería depende de mí como yo de ella. (Entrevista Iliana Viteri 2011)

### 3.1.4 Gestión en tiempos de la red

La producción actual descansa mucho menos sobre el objeto arte que paulatinamente se ha ido desmaterializando, bajo esta pauta y en coherencia con la temporalidad y las tecnologías en expansión, el espacio, también se ha ido desmaterializando para entrar en la dimensión de la virtualidad donde los flujos de usuarios y las relaciones posibles desde la red son infinitas.

Todos los modelos de gestión a los que me he referido en este estudio y sin excepción alguna hacen uso de las nuevas tecnologías como herramienta de información, difusión, promoción, intercambio, debate, conocimiento y memoria.

---

<sup>84</sup> El artista Oswaldo Viteri

Gestores locales promueven y coordinan redes y proyectos culturales desde plataformas como *La Selecta*, *Red Arteria*, *Rizoma Ecuador*, entre un universo de posibilidades ahora existentes.

[...] Decidimos seguir en un proyecto nuevo con Fernanda Andrade, Adrián Balseca, Manuel Kingman, Santiago Rosero, Gonzalo Vargas y cerrar ese capítulo con *Experimentos Culturales*,<sup>85</sup> comenzamos con el proyecto en el 2008. Lo que proponemos es un espacio que está abierto para la producción artística ecuatoriana, subir contenidos, hacer nuestra propia obra en base a temáticas que son centrales como cultura popular, ciertos contenidos políticos y la investigación, en eso estamos. La plataforma virtual tiene una metodología de trabajo parecida a la de Experimentos Culturales, una parte es la revista y otra parte el colectivo como un grupo de gente que quiere generar propuestas, que mueve ideas que produce cosas. Los últimos dos proyectos de *La Selecta* han sido financiados por medio del Ministerio de Cultura, no tenemos vinculaciones con el mercado, no tanto por un resentimiento o una posición reactiva, sino porque el momento en que comenzamos a trabajar no había un mercado; nos acostumbramos a trabajar así y más bien, no sabemos cómo extender esos vínculos. [...] Ahora tenemos un grupo de facebook que nos da chance de mantener discusiones con la gente, tener temas de debate [...] No tenemos un sueldo para nosotros, ahora conseguimos un auspicio de 1800 dólares del Ministerio de Cultura y luego nos dieron otro fondo y es con eso que hemos estado funcionando y haciendo un montón de cosas, sacamos un fanzine, la publicación de la Mama Lucha [...] (Entrevista Manuel Kingman 2011)

Entrar en la red y ofertar productos y servicios culturales resulta menos riesgoso y requiere de una inversión en términos de infraestructura, recursos humanos y económicos absolutamente inferior con relación a un espacio físicamente existente. Por ejemplo, el nombre del dominio se refiere a: [www.lanaranjilla.com.org.net](http://www.lanaranjilla.com.org.net), este sitio necesita un espacio en un servidor para almacenar sus archivos y este espacio se alquila por un tiempo (generalmente es un alquiler de pago anual). El pago depende de la cantidad de espacio necesario, del proveedor y los servicios que incluya. A pie de página se puede encontrar una dirección digital con precios mensuales internacionales.<sup>86</sup> Los precios a nivel nacional promedian los 100 dólares anuales por 100 Megabytes de espacio.

---

<sup>85</sup> Colectivo que trabajó con base en el intercambio de opiniones y reflexiones desde la investigación, la creación artística, la gestión, la producción de eventos culturales y la comunicación.

<sup>86</sup>

<http://www.top10bestwebsitehosting.com/?kw=web%2520hosting&c=19264505748&t=search&p=&m=e&adpos=1t1&a=281&gclid=CPOIw-iIK4CFU2b7QodLnoFJg>

En los blogs:

El nombre de dominio y espacio en el servidor es gratuito. Aquí se puede tener cualquier tipo de página (ventas, diario personal, álbum de fotos), la programación y diseño puede ser hecha por uno mismo utilizando herramientas proporcionadas por sitios para blogs (blogger, wordpress).

En los sitios web:

Hay distintas opciones de precio de dominio y espacio en el servidor: va desde 29 dólares hasta 200 dólares.

Opciones en precios:

<[http://www.ecuahosting.net/planes/caracteristicas\\_hosting\\_linux.htm](http://www.ecuahosting.net/planes/caracteristicas_hosting_linux.htm)> mientras el diseño y programación depende de la complejidad del sitio que se planea hacer. Sumado a esto son de fácil, manejo (en el caso de no requerir un web master) y son de libre uso y acceso.

De ahí que no solo sean una opción importante para la producción del arte que ya desde los años sesenta se apropió de la red como soporte en obras como las de Antoni Muntadas o localmente en obras como las de Ulises Unda. También son aparentes para un tipo de gestión que busca nuevas estrategias para promoción y venta de obras de arte.

[...] empecé a hacer pequeños acercamientos a través del internet, fue una forma de abrir espacios y hacer contactos. La primera cosa que hice en el 2006 es abrir un web site donde contaba un poco de todas las experiencias pasadas de mi producción. [...] Igual esa fórmula

de hacer exhibiciones en cafeterías, bares, es una manera de acercarme a la gente y recibir el feedback, hace dos años empiezo en el *Este Café*, hago una exhibición ahí, comencé a hacer cosas más comerciales, no voy a parar mi producción y mi promoción, yo sigo vendiendo, cada mes vendo una dos obras, obviamente los costos de mi trabajo no son altos, un dibujo puede estar alrededor de cuatrocientos dólares A4, A3 originales, lo que vendo una buena cantidad, unos diez, unos quince al mes, son mis reproducciones en laser de alta resolución, buen papel; hago tirajes de cincuenta dibujos, las vendo en cuarenta dólares, me los compra la gente del faceebok, tengo por ejemplo una amiga en Suiza, un amigo en Canadá, el cliente se convierte en tu amigo, el compra dos tres al mes, he vendido a Estados Unidos, Sudáfrica, Francia, Colombia, dentro del país no tengo un mercado, Quito no es un gran espacio de consumo para mi obra. (Entrevista Willo Ayllón 2011)

En suma, el mercado del arte, aún en sus nuevas búsquedas y direcciones, se mantiene irregular, anémico y deshabitado. Para constatación de lo dicho, podemos tomar como evidencia un hecho que considero ejemplar al hablar de la situación actual, tuvo lugar en la ciudad de Quito con la casa de subastas Christie's que al igual que Sotheby's y galerías importantes a nivel mundial, manejan el exuberante mercado del arte de América del Norte y Europa que mueve multimillonarias cifras como pudimos constatar en el texto *La Maldición de la Mona Lisa*. Me referiré a la primera subasta a nivel nacional donde participó una casa subastadora de peso e importancia internacional como Christie's.<sup>87</sup> Traer a Christie's fue iniciativa de una de las voluntarias de una ONG francesa que buscaba recaudar fondos para la comunidad cafetera por aproximadamente un millón de dólares. La subasta intentaría poner al martillo obras de artistas ecuatorianos vivos.

[...] yo le expliqué que aquí no hay mercado, uno ve en una revista que un Van Gogh se vendió en cuarenta millones de dólares, lo que no quiere decir que aquí vas a poder vender una obra en un millón de dólares; en la misma Europa, un artista que empieza no vende una obra en ese valor, en New York es una excepción porque el Museo de Arte Moderno tiene una política muy ligada al mercado, es decir si vos montas la obra de un artista determinado sube de precio, y si lo sacas baja. Aquí vos puedes matarte montando obras y les das un régimen de visibilidad, pero no es que el que exhibe en el Camilo<sup>88</sup> sube de precio y comienza a vender; por eso pensé que si apuntaban a esos valores tan altos la subasta no era el camino y se los dije muy claro, ella me dijo que de todos modos hablarían con la casa Christie's que ya trabajaba en Perú y Colombia con fuerza, pero que en el Ecuador nunca

---

<sup>87</sup> "La casa de subastas más antigua del mundo Christie's ha vendido obras de arte, muebles, joyas y vino desde que James Christie llevó a cabo la primera venta en Londres el 5 de diciembre de 1766. Desde entonces, Christie's ha crecido y se ha diversificado hasta convertirse en la mejor casa de subastas del mundo, con ventas en más de 80 categorías, incluyendo todos los ámbitos de las artes decorativas, joyas, vinos finos y coleccionables. <http://www.christies.com/features/welcome/spanish/>.

<sup>88</sup> Museo Camilo Egas, Quito.

habían subastado; claro, porque no hay mercado.[...] Los artistas pusieron ciertos precios a las obras y Christie´s iba a analizarlos. Finalmente el rato del té, Christie´s sacó la primera obra con un precio parecido al que puso el artista, si el artista puso a 1000 dólares, ella puso la base a 1200dólares y no funcionó; había valores entre 2500 y 500 dólares, contaban unas treintaicinco cuarenta obras. Christie´s empezó a sacar al martillo las obras con unas bases muy bajas, una obra de Unda de 800 dólares sacaron en 200dólares, los artistas dijeron entonces, que las obras no se vendan, solo se vendió la obra de David Santillán en 2800 dólares aproximadamente . Fue un fracaso total, finalmente vinieron unos dos amigos de los artistas, unos tres del Banco Central, unas quince personas que se habían enterado de la subasta por un programa de radio, más los cafeteros que eran los beneficiarios de la subasta y no pasó nada [...] (Entrevista Susan Rocha 2011)<sup>89</sup>

Según los datos del Censo Económico del 2011 realizado por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censo (INEC), en Quito hay 89 establecimientos que se dedican a la venta de obras de arte, Jenny Navarro en su artículo de la revista Líderes<sup>90</sup>, acota que este tipo de mercado entre arte moderno y marquetería, también fue afectado por la inestabilidad económica del país, ahora ofertan a la par talleres de arte, camisetas o llaveros, para equilibrar su economía. Aún y con la contracción del mercado que también afectó a dicha actividad, podríamos concluir que las visualidades decimonónicas permanecen vigentes y se relacionan con un tipo de consumo que sin duda alguna no está emparentado con las propuestas del arte contemporáneo ni su incesante y exuberante producción.

---

<sup>89</sup> Licenciada en artes plásticas, estudios de estética en el país Vasco, diplomado en arte, consultora de gestión, curadora del Centro de Arte Contemporáneo, Quito.

<sup>90</sup> <http://www.revistalideres.ec/2011-12-19/Mercados/Noticia-Principal/LD111219P16MERCADOS.aspx>

## CAPITULO IV

### RESULTADOS Y CONCLUSIONES

#### 4.1 RESULTADOS

Para la década de 1980, las galerías de arte seguían manteniéndose dentro de una visualidad decimonónica que respondía a la pintura con interés hacia la obra gráfica, la escultura y la cerámica de actualidad. En esta etapa de transición los espacios buscarían distanciarse de prácticas anteriores excluyendo objetos y artículos que no pertenecen al campo del arte. Las vitrinas de la gran mayoría de los espacios, incluso los que estaban tomando riesgos en cuanto a circulación de nuevos contenidos, que ya era meritorio; fueron ocupados por artistas consagrados de los años cincuenta, sesenta, setenta y en menor medida de los ochenta, que gozaban de reconocimiento y un espacio importante dentro del mercado local. Otras galerías trataron de incidir en el gusto y en el consumo de un público más joven que perdió el interés por el coleccionismo de arte colonial, arqueología o folklore.

En la década de los noventa, los cambios son menos esporádicos en la producción artística, los espacios inician un declive inevitable, ayudado por la imposibilidad de mantener los costos de operación, que venían de la mano de la crisis económica que atravesaba el país desde la década de los ochenta. Esta situación afectó de manera ostensible a los públicos más jóvenes, que comenzaban a interesarse en la adquisición de obras de arte emparentadas con la gráfica o la fotografía por ejemplo.

En el año 2000 se impone la nueva moneda el dólar, cuya llegada tuvo catastróficas consecuencias en el ámbito económico, social y cultural. A partir del mismo año, la gran mayoría de galerías cierran sus puertas.

La primera década del siglo XXI está caracterizada por el entrecruzamiento de propuestas, que tienen su asidero en la experimentación cultural en cuanto a producción, circulación, consumo y comunicación. La pintura pierde protagonismo mientras los nuevos formatos del arte entran en su etapa más fructífera. Estos nuevos formatos reposan menos en el objeto para interesarse en propuestas de carácter procesual, video, artes sonoras, registro entre otros, cuya producción no encuentra ninguna sintonía con el mercado de obras de arte, mientras el arte moderno, que aún se corresponde con la pintura, aún sin ser prioridad en las agendas públicas y privadas, sigue vigente con una pequeña cartera de compradores.

Simultáneamente y como consecuencia de una serie de procesos y transformaciones de entre los que subrayamos producción y mercado de arte; emergen espacios privados que responden a las condiciones del contexto cultural y económico. No funcionan bajo los principios de la galería de arte, sino en un proceso contrario, no se prioriza la venta de obra, sino la mediación entre prácticas culturales contemporáneas y audiencias, posibilitando la creación y recreación de distintos significados y sentidos.

En estas nuevas dinámicas, son los espacios de mediación en la mayoría de los casos, quienes trabajan con una brecha de ingresos subvencionando las actividades que promueven desde sus prácticas, de ahí que el medio demande de virtuosos modelos de gestión que posibiliten el manejo de recursos humanos, tecnológicos y financieros. Sin embargo en ausencia de políticas públicas que respalden estos procesos y la dificultad de sostener los costos de operación de actividades y espacios, este sector resulta vulnerable, y la sostenibilidad del mismo una tarea de titanes.

#### 4.1.1 Conclusiones

Este estudio fue posible, gracias a las inquietudes surgidas del trabajo de gestión que realizo desde hace diez años, como coordinadora de la plataforma cultural *La Naranjilla Mecánica*. Así como también mi pertenencia a la unidad de arte contemporáneo *Pelota Cuadrada* desde hace cinco años. Igualmente importante ha sido la experiencia adquirida desde los acercamientos y cooperación con espacios similares. Todo esto me ha permitido tener visiones prismáticas tanto desde la gestión del arte como desde la producción del mismo.

Los recursos bibliográficos sobre economía y cultura, gestión y estudios relativos, al momento no son pocos y han permitido observar de una manera macro las generalidades que ofrecen estas disciplinas, tanto como las aplicaciones que pueden tener en el medio. Sin embargo la escasez de documentos estadísticos sobre mercado del arte, ha dificultado la fluidez de este estudio, que ha podido reconstruir parte de la realidad solo a través de los testimonios y la relevancia de los distintos actores, constituyendo en sí mismo una aproximación de los hechos.

En este contexto, comenzaremos a colocar ciertas conclusiones que complementan y cohesionan las ideas de este trabajo.

Bajo estas consideraciones podemos anotar que:

Tanto el Estado como la iniciativa privada, tuvieron incidencia en el posicionamiento de cierto tipo de visualidades artísticas a partir de procesos académicos, y desde estrategias de visibilidad que en lo posterior, oficiarían una tipología del gusto y un mercado muy específico, cuyos paradigmas permanecen vigentes en la actualidad.

La actividad que se realiza desde la iniciativa privada, en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, en el marco de promoción de arte moderno, arqueología y cultura popular, nos permite evidenciar que el sostenimiento y permanencia de las galerías estaba vinculado a la venta de artículos diversos como fuente de sustento.

Es decir, el mercado del arte local, ha carecido de asideros reales y efectivos que permitan el normal funcionamiento de las galerías. Esto significaría que, aunque la visibilidad de ciertos movimientos del arte están enraizados en un segmento de la población, todavía no hay una incidencia categórica de las prácticas artísticas, que permita que un colectivo social más amplio las demande.

Esto se podría comprobar cuando una década después, para 1980, las galerías que promueven un tipo de producción más específica en cuanto al campo del arte, abren un nicho de mercado que si bien se interesa en esta nueva propuesta, resulta insuficiente para mantener en pie la mayoría de los espacios.

En la década de los noventa el discurso y la práctica del arte se pluralizan mientras se disipa la participación del Estado en el fortalecimiento de la propuesta artística que tiene un perfil contemporáneo. El Estado desempeñó un rol importante en los procesos de integración del arte en el tejido social, pero una vez que su presencia pierde protagonismo, algunas de las prácticas artísticas quedan bajo la tutela de la iniciativa privada.

El cierre de las galerías y la carencia de iniciativas estatales sólidas que continúen con los procesos de integración del arte en la esfera pública, significó un abismo entre arte moderno y contemporáneo que pierde desde todos sus frentes la capacidad de comunicación.

En la primera década del siglo XXI, productores de arte, gestores locales, y espacios de mediación, surgen como respuesta a las nuevas necesidades del contexto. Impera el reconocimiento de acercar la producción artística a la colectividad. Espacios y propuestas se articulan con el fin de consolidar el escenario del arte contemporáneo, sin embargo la emergencia de los procesos, dificulta desde varias aristas el manejo de estas prácticas. En este proceso de transformaciones, la gestión que se ha realizado desde los espacios de mediación, ha sido un pilar fundamental en el desarrollo de las prácticas artísticas, como en su momento lo fue la gestión desde las galerías de arte, mientras el Estado intenta alinearse con la nueva producción artística en una ambigua relación con sus creadores.

La actividad de dichas iniciativas es puesta en valor, se piensa en su existencia como entes de construcciones simbólicas que aportan en la consolidación de procesos sociales, pero también y por primera vez se les otorga un lugar en los sistemas económicos, reconociendo su actividad como fuente de recursos para el país. A pesar de estas consideraciones, todavía no existe ninguna política pública vigente que ampare dichas prácticas. Actualmente, se intenta articular nuevas propuestas y políticas para la cultura desde varios sectores y agentes sin resultados concretos, hasta tanto, lo dicho queda en el territorio de la palabra.

Es propio insistir en la necesidad de investigaciones profundas y propuestas bilaterales urgentes tanto desde lo público como desde lo privado, que conlleven acciones inmediatas y no dilatados ornamentos discursivos. Caso contrario, estas iniciativas y todo lo que su gestión implica en el tejido social, terminarán por agotarse al igual que la desbordante producción que no tiene asideros, en ninguna forma de economía o respaldo para los creadores, eliminando la posibilidad de un pluralismo cultural.

Adicionalmente se debería considerar la actividad de los espacios de mediación desde una economía de servicios, como fuentes de trabajo, atractivos turísticos, espacios de recreación, entre otras. En esta medida, se debe pensar al sector como un campo económico productivo

que requiere de sistemas crediticios, formas de incentivos, diferenciaciones en cuanto a recargos impositivos y políticas que permitan mecanismos de sostenibilidad más allá de la subvención.

No es menos importante, que el Estado intervenga en los procesos educativos, ahora conocemos de cerca que aquello que se ha hecho desde la Academia es insuficiente, haciéndose preciso impartir la educación artística en sus más diversas y actuales propuestas desde la instrucción primaria, para que los instruidos puedan constituirse en futuros actores en el incremento y fortalecimiento de la producción, circulación, consumo y comunicación del arte contemporáneo.

A mi juicio, se ha dado un paso importante, detectar y socializar desde ámbitos públicos y privados la existencia de una problemática común en términos de cultura, arte contemporáneo, sociedad y economía, aún en medio de un proceso cultural cuyas dinámicas entre modernidad y contemporaneidad están en tensión constante, y debido a ello la complejidad de establecer políticas y acuerdos.

Si bien es cierto la complejidad del universo cultural local vulnera la actividad de los espacios de mediación, también se presenta como una franca oportunidad para revertir el escenario y trabajar sobre los procesos que todavía en construcción, permitan alcanzar un estado de bienestar cultural a favor de la colectividad.

## BIBLIOGRAFIA

Alvarez, Lupe e Hidalgo Angel Emilio. (2009). “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”; en: Varios Autores. *Ecuador Tradición y Modernidad*. SEAXES- Ministerio de Cultura del Ecuador. [en línea]:  
[http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/205/ecuador\\_tym\\_08\\_sigloXX.pdf](http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/205/ecuador_tym_08_sigloXX.pdf).

*Arte Actual Página*, Arte Actual-FLACSO Ecuador, 2011 [en línea]:  
<http://www.flacsoandes.org/artefactual>

Ayala Mora, Enrique (2008) II Manual de Historia del Ecuador, Epoca Republicana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador- Corporación Editora Nacional.

Bernárdez, Jorge (2003). “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, en: *Boletín GC,4* [en línea]: [http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC\\_AsocGC\\_JBernardez.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_JBernardez.pdf)

Bonet, Luis (2004). “El Lugar de la Economía de la Cultura como disciplina contemporánea”, en: Carlos Elia y Héctor Schargorodsky (Eds.) *Economía de la Cultura*. Buenos Aires: Observatorio Cultural Buenos Aires.

Cartagena, Ma. Fernanda (2011). “De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red”, en: *Catálogo Registro Arte Actual*. Quito: FLACSO Ecuador.

Casa de la Cultura Ecuatoriana- Facultad de Artes Universidad Central del Ecuador (2000) *Catálogo Mil cuatrocientos ochenta y seis kg*, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

*Centro Experimental Oído Salvaje Vimeo* Centro experimental Oído Salvaje 2011 [en línea]:  
[vimeo.com/oidosalvaje](http://vimeo.com/oidosalvaje)

Cevallos, Pamela (2011). “La galería Siglo XX, vanguardia e identidad del arte moderno ecuatoriano”, en: *Inhumano. El cuerpo en el arte ecuatoriano*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

*Christie´s Página*. Christie´s, 2011 [en línea]:  
<http://www.christies.com/features/welcome/spanish/>.

Danto, Arthur (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*. Buenos Aires: Paidós.

*Definición de. Página* Definición.de 2012. [en línea]: <http://www.definicion.de>  
*Diario Hoy, Página* Publicado el 13 de enero 2008, [en línea]:  
<http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/galerias-colapsaron-en-1999-hoy-estan-de-regreso-286686.html>

*Fundación Centro de Arte Contemporáneo CEAC Página*, Centro de Arte Contemporáneo [en línea]: <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/cv/colaboradores>

García, Canclini, Néstor (1979). *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. México: Editorial Siglo XXI.

Groys, Boris (2008). *Obra de arte total Stalin Topología del arte*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios.

Juncosa, José (s/f). “Construir el objeto de conocimiento a través del sistema de preguntas de investigación SPI”, material de clase.

Kennedy, Alexandra (Comp.) (2008). *Escenarios para una patria*. Quito: Museo de la Ciudad.

Kennedy, Alexandra (1999). *Rafael Troya, el pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Monteforte, Mario (1985). *Los signos del hombre Plástica y sociedad en el Ecuador*. Quito: Imprenta Mariscal.

Navarro, Jenny (2011). “La tienda de arte se pinta de estrategias”; en: *Revista Líderes* [en línea]:2008.<http://www.revistalideres.ec/2011-19/Mercados/NoticiaPrincipal/LD111219P16MERCADOS.aspx>

Oña, Lenin (1997). *Veinte años, La Galería*, Quito: Imprenta Mariscal.

Rocha, Susan (2011). “In Humano. El cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980”, en: *Inhumano. El cuerpo en el arte ecuatoriano*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

Saavedra, Fajardo (s/f). *Las Vanguardias Artísticas Históricas* [en línea]:  
[www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf](http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf)

Soriana, Ma. Paz (s/f). “Fundamentos de Gestión Empresarial para la Cultura y las Artes”, Documentos CFG [en línea]:  
[www.lapetus.uchile.cl/lapetus/c1/download.php%3Fid%3D1826](http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/c1/download.php%3Fid%3D1826)

Sylva, Erika (2011). “Políticas para una Revolución Cultural”, [en línea]:  
<http://filesocial.com/j4enl0>

Téllez, Othon (s/f). “El Producto Cultural” [en línea]:  
[http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=61&Itemid=51](http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=61&Itemid=51)

Terrero, José (2006). “Teorías de Comunicación” [en línea]:  
[http://www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom\\_docbase.pdf](http://www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom_docbase.pdf)

Toseli, Claudia (2003). Turismo Cultural, participación local y sustentabilidad: algunas consideraciones sobre la puesta en valor del patrimonio rural como recurso turístico en Argentina. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural [en línea]:  
<http://www.salvador.edu.ar/vrid/imaer/pubturcultural.pdf>

Varea, Miguel. “Sociedad en la mira”, disponible [en línea]: 2010,  
<http://sociedadlamiraaa.blogspot.com/2010/05/miguel-varea.html>

Vorbeck, Mónica (2004). “Quito, en el contexto de las artes 1950-1980”; en: *Treinta años de arquitectura moderna: 1950-1980*. Quito: Trama.