

Mujeres artistas de Imbabura

Susan Mercedes Gálvez Sánchez



Mujeres artistas
de Imbabura



Autora:

Susan Mercedes Gálvez Sánchez



Editor

Editorial Universidad Técnica del Norte
Avenida 17 de Julio, 5 21
Ibarra - Ecuador
Telf. 593 (6) 299 7800
editorial@utn.edu.ec

Pares revisores externos

MSc. Ana Angélica López Ulloa
Universidad Técnica de Ambato

MSc. Berioska del Carmen Meneses Mena
Universidad Central del Ecuador

Idea creativa, diseño y diagramación

Ana Lucía Mediavilla

Corrector de estilo y asesoría lingüística

Msc. Antonio García Álvarez

Primera edición

marzo 2020

© de esta edición

Editorial Universidad Técnica del Norte

© de los textos y fotografías

su respectivo autor, 2020

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la previa autorización escrita por parte de la editorial.

Ecuador

Edición digital

ISBN: 978-9942-784-80-3

Índice

Pág. Contenido

7 Introducción

9 La mujer en la Historia del Arte

19 Enma Montesdeoca

22 Enma Montesdeoca y sus inicios en el arte

23 Su paso por el colegio de arte Daniel Reyes

29 Obra de arte

39 Ruby Larrea

41 Formación artística

44 Una ciudad, una mirada

47 Mujeres mundo

49 Formas orgánicas

51 Mil rostros de Eva

52 Rostros humanos, rostros urbanos

53 La cocina tradicional, su otra pasión

54 Una ciudad, dos miradas

55 Actividad docente

55 Trayectoria artística

59 Obra de arte

71 Carmen Cadena

74 Planteamiento artístico

76 Arcilla de la Historia

96 La musa de Junín

97 Nuevas propuestas artísticas

101 Obra de arte

113 Salomé Lalama

116 Pablo Cabrera en su propuesta artística

121 La visión de la mujer

Pág. Contenido

- 124 Trayectoria artística
- 129 Obra de arte

139 Helena García

- 142 Su lucha por las artes
- 143 Colegio de artes de Quito
- 145 Taller-escuela Bernardo Legarda
- 147 Primeras propuestas artísticas
- 159 Alemania y sus nuevas propuestas artísticas
- 174 Los diversos lenguajes de expresión
- 176 Kunstraum Artescena
- 177 La mujer en el arte
- 181 Obra de arte

195 Bibliografía

Introducción

La historia del arte desde su creación ha sepultado a las mujeres artistas mostrando diferentes grados de opresión y marginación con base en una diferencia de naturaleza sexual. Las mujeres siempre han producido arte, lo que sucede es que el comportamiento sexista y la desigual división del trabajo reservaron la posibilidad de dedicarse a la creación artística sólo a una minoría femenina dentro del sector productivo —mayoritariamente masculino—, relegando a la mujer al trabajo doméstico y a la reproducción del género humano, como si esto fuera algo normal y lógico.

Sin embargo, esta realidad sociocultural se rompió, y hoy la mujer ha logrado ser admitida totalmente en el área de la producción en general y de la producción artística en particular. Un ejemplo de este cambio de orientación la encontramos en la exposición titulada “La otra mitad de la vanguardia”, que se lleva a cabo en Milán, en el Palazzo Reale en 1989, donde se muestra más de cien obras de arte de creadoras de nuestro siglo (Vásquez, 1996, p. 23).

Cuando se instituyó la historia como materia de estudio, fue la responsable de contarnos todo a partir de los hitos singulares, y mediante la exaltación de lo sublime y extraordinario. Fuera de este proceso quedaron las mujeres a pesar del movimiento ilustrado, pues la jerarquización impuesta por la academia infravaloró el trabajo femenino, ya que como vemos, las condiciones de su género las excluyeron de una formación artística completa que limitaba temas y forma de expresarlos.

Las limitaciones del acceso a las academias comportaban graves deficiencias en la formación de las artistas. Poco a poco las academias amplían formación en las distintas secciones de pintura, escultura o grabado; se van abriendo aulas específicas para mujeres, en las que se mantiene la prohibición total y absoluta de las clases de desnudo, lo que las excluía definitivamente de la práctica de la escultura y limi-

taba a las pintoras en el estudio de la figura humana. Por lo general los temas tratados y admitidos como adecuados para las mujeres eran: bodegones, temas religiosos, paisaje, algún retrato, limitando su profesionalización artística.

Durante mucho tiempo, las opiniones sobre la falta de genio de las mujeres dominaron las sociedades, obligando a muchas de estas a abandonar la práctica artística. Sin embargo, a pesar de esto surge el caso de la excepcionalidad femenina, mujer-genio que logró sobresalir y abrirse campo en medio de una sociedad dominadora y patriarcal.

La mujer en la Historia del Arte



Cuando pensamos en el panorama artístico de la Edad Moderna, esto es, del Renacimiento y del Barroco, los nombres que nos fluyen son los de Rafael, Miguel Ángel, Leonardo, El Greco, Caravaggio, Mena, Montañez, Ribera...y ese interminable recorrido por la excepcionalidad masculina, que se dio en Europa en esos cuatro siglos y medio. Intercalar los nombres de Propercia di Rossi, Sofonisba Anguissola, Livinia Fontana, Isabel Sirani... puede producir sorpresa por desconocimiento, indiferencia por la escasa repercusión en la historiografía artística (Scurat, 1996, p. 43).

La figura de la mujer dentro del mundo del arte ha estado asociada más a la de musa inspiradora del género masculino que a la de artista, convertida en el ideal pictórico, encarnada por la Iglesia en la imagen de la Virgen María, como el ideal de mujer pura, virgen, limpia y eterna, que cumple con los deberes matrimoniales. Imagen creada desde la mentalidad masculina y alimentada por la Iglesia (Sardá, 2006). Sin embargo, la mujer ha estado presente en la historia del arte también como artista, como creadora de obras de arte, generando una mirada propia, cambiando el concepto del rol de la mujer tanto en el arte como en la sociedad.

Es a partir de la década de los setenta cuando algunas teóricas e historiadoras del arte con planteamientos feministas empiezan a preguntarse: ¿por qué no ha habido mujeres artistas en la historia del arte?¹ Desde esta interrogante orientan sus estudios a hacer una revisión de la historia y crítica del arte, en un proceso de búsqueda de nuevos documentos con la intención de recuperar la historia de esas figuras femeninas silenciadas durante siglos.

¿Acaso el problema reside en que el arte realizado por mujeres es diferente al de los hombres? Se entiende que el arte es simplemente arte, el encargado de darle la categoría de artístico o no ha sido el historiador de arte, quien desde una postura machista ha infravalorado el trabajo de la mujer. De hecho, desde épocas tempranas, mu-

1 Linda Nochlin, Griselda Pollock, Judith Butler, Whitney Chadwick, Lucy Lippard, Julia Kristeva, Marcela Lagarde, son algunas de las primeras mujeres que pusieron su atención en la investigación del arte realizado por mujeres. En 1971, Linda Nochlin lanza un artículo desde la crítica feminista, donde se estudia y se cuestiona los aspectos sociales de la historia que favorecieron la producción artística de unos y otros artistas (Ayala, 2014, p. 3).

chas obras realizadas por mujeres fueron atribuidas a hombres u ocultadas bajo la firma del padre o del marido. Tomamos como ejemplo El Retrato de Felipe II, atribuido a Sánchez Coello, y la Dama de armiño, al Greco, obras de la artista italiana Sofonisba Anguissola. De igual manera, El alegre bebedor, obra de Judith Leyster, atribuida a su compañero, Franz Hals. Mucha de la obra de Marietta Robusti, hija de Tintoretto, quedó confundida en el taller de su padre, con quien tuvo una estrecha relación. Solo los actuales estudios de laboratorio dan la autoría del retrato de un Anciano con niño a Marietta Robusti (Torrent, 2012).

Durante el período medieval el artista permaneció en el anonimato, era considerado un artesano de poco prestigio social, las viudas de los artesanos podían colaborar en los talleres donde trabajaban los maridos, pero siempre la obra tendría que ser firmada por un hombre. Sorprendentemente la primera mujer artista de la que se tiene registro por su firma es Ende, una monja asilada en el monasterio de San Salvador de Tábara, encargada de iluminar libros y manuscritos del siglo X; su nombre junto al de otro iluminador aparece en el colofón del Apocalipsis del Beato de Liébana, que versa como: "Ende, pintora y sierva de Dios" (González y González, 2015, p. 3).



Figura 1. Obra de Abad Dominicus y las ilustraciones de Ende y Emeterio
El Beato de Girona, 975. Catedral de Santa María de Gerona. España.



La incursión de la mujer en el mundo del arte estuvo sujeta a dos prácticas: en primer lugar, mediante su participación en talleres por medio de la representación del esposo, padre, hermano o algún familiar varón. Este sería el caso de la mayoría de las mujeres que fueron admitidas dentro del mundo del arte por considerar su actividad como un adorno. En segundo lugar, mediante la instrucción de un profesor; un artista reconocido contratado por familias nobles para la formación de sus hijas. Este es el caso de Sofonisba Anguissola, Properzia di Rossi y otras más, pertenecientes a la nobleza, quienes tuvieron la oportunidad de instruirse en las artes plásticas y despuntar dentro de un círculo masculino.

Giorgio Vasari² (1511-1574), considerado el primer historiador de arte, es el primero en nombrar a cuatro mujeres artistas de su época en el libro *Le Vite*, publicado en 1568. Ellas son: Plautilla, Lucrezia Quistelli, Sofonisba Anguissola y Properzia di Rossi, y llega a reconocer "la existencia de cientos de otras, en todas las disciplinas" (Torrent, 2012).

Sin vergüenza, por tantos elogios de su superioridad, de poner sus blancas y tiernas manos en las cosas mecánicas y entre la rudeza de los mármoles y la aspereza del punzón, para alcanzar su deseo de renombre, como hizo en nuestros días Properzia de Rossi de Bolonia, joven virtuosa, no solamente en las cosas de casa, como otras, sino en infinitas ciencias, envidiándola las mujeres, y deseándola todos los hombres. Tenía un cuerpo muy hermoso y cantó mejor en su tiempo que cualquier mujer de su ciudad (Anarkasis, s.f.).



2 Giorgio Vasari, artista, pintor, escritor y arquitecto italiano, escribió numerosas biografías de artistas, una de las más importantes, *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*. Fue el primero en mencionar algunas mujeres artistas y acuñar el término "Renacimiento".

Figura 2. Properzia di Rossi. José y la mujer de Putifar. Altorrelieve. Museo de San Petronio. Bolonia. Italia.



Properzia di Rossi es quizá la primera mujer escultora del Renacimiento que desafió el monopolio del arte masculino. Nace en Bolonia, Italia, en 1490, en el seno de una familia medianamente acomodada. Su padre, Girolamo Rossi, consigna al grabador Marco Antonio Raimondi la formación artística de su hija, quien se convierte en una artista renombrada y de mucho prestigio. Es la encargada de decorar el altar mayor de la iglesia de Santa María de Baraccano y de esculpir tres sibilas, dos ángeles y dos bajorrelieves de la iglesia de San Petronio de Bolonia. Su fama es tal que incluso el papa Clemente VII y Carlos V pidieron conocerla, hecho que no llegó a suceder por el temprano fallecimiento de la artista.

Sofonisba Anguissola, artista italiana, perteneciente a una familia noble, estudia junto a sus hermanas Lucia y Elena, música, literatura y pintura con el conocido retratista italiano Bernardino Campi; más tarde, Sofonisba continua sus estudios con el pintor Bernardino Gatti. Pronto empieza a destacar como pintora de retrato, género que domina con mucha pericia. Una de las pocas obras firmadas por la artista es Partida de ajedrez, de 1555, en el que retrata a sus tres hermanas, Elena, Minerva y Europa, jugando ajedrez; aparece también en segundo plano la criada de la casa, figura que se muestra retratada en múltiples obras, pues debido al protocolo de la alta nobleza se exigía para las damas el acompañamiento de una criada.

En 1559 es invitada por Felipe II a la Corte española, a donde llega a finales del mismo año. Instalada en palacio, ejerce de dama de compañía y profesora de música y pintura de la reina Isabel de Valois, de las infantas Isabel y Catalina, y de varios miembros de la nobleza. Se convierte en una celebridad, tanto por sus habilidades como maestra, como por su producción artística.

La ausencia de firma de la artista ha dificultado la identificación de su obra, atribuida durante años a artistas varones. Son obras suyas el Retrato de una monja, en la Colección Yarborough de Londres; Un autorretrato, en el Museo Poldi Pezzoli de Milán; el Retrato de Isabel Valois realizado por encargo del papa Pío IV; el Retrato de Juana de Austria, en el Museo Stewart Gardner de Estados Unidos; el Retrato del Príncipe Carlos, en el Palacio de Buckingham, de Reino Unido; dos retratos de la infanta Catalina, uno de los cuales se conserva en el Museo del Prado de España. Las obras de Felipe II e Isabel de Valois se encuentran en el Museo del Prado junto a una obra de su hermana Lucia (De Diego, 2018).

En los siglos posteriores Sofonisba es reconocida como excelente artista por su talento y mencionada en los tratados de pintura como el de Gregorio Mayans, en el siglo XVIII, donde la sitúa a la altura de Velázquez (Seurat, 1996).

Figura 3. Sofonisba Anguissola. Retrato de las infantas Clara Eugenia y Catalina. 1570.



Fuente: El arte en la mirada (2014).



A close-up, profile view of an elderly woman's face and hair. Her hair is short and white, styled in a bob. She is wearing a pearl earring with a gold-colored hook. Her skin is wrinkled and has some age spots. She is wearing a red garment and a patterned scarf. The background is dark and out of focus.

Enma Montesdeoca

Enma Leonela Montesdeoca, artista plástica de Imbabura, es una de las más grandes representantes del arte femenino de la provincia, por ser una de las primeras mujeres artistas que sobresale en una época en la que la mujer no solo no era valorada, sino que no le estaba permitido ejercer algunas carreras u oficios en una sociedad eminentemente machista.

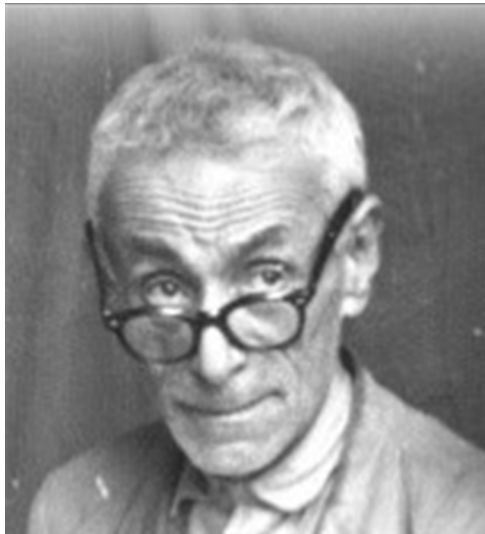
Nace en la parroquia de San Antonio de Ibarra el 23 mayo de 1922, hija del escultor imaginero Carlos Efraín Montesdeoca Gudiño y Carmen Amelia Sánchez; joven ama de casa quien tiene la mala suerte de perder a cinco de sus hijos, siendo aún pequeños. Muere en 1941 a los cuarenta y cinco años de un infarto. Explica la artista, que el dolor de la pérdida de los hijos es lo que la lleva al deceso, siendo Enma Montesdeoca la única superviviente (E. Montesdeoca, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

Descendiente de una familia de artistas, crece mirando cómo su padre, tíos y demás familiares crean con sus manos extraordinarias figuras religiosas talladas en madera. Su tío Antonio Montesdeoca y su padre fueron aprendices del maestro escultor Daniel Reyes (Durán, s.f.), artista sanantonés quien introdujo el oficio de la imaginería a San Antonio de Ibarra, fundador también de la primera escuela de artes y oficios dedicada a formar a la juventud de su pueblo.

En 1943 Carlos Montesdeoca instala el primer almacén de artesanías de San Antonio de Ibarra, desde donde comercializa su obra. La encargada de llevar el almacén es su hija Enma, quien manifiesta, que gracias a esta actividad pudo educar a su hija Dora en el colegio Manuela Cañizares, de la capital (Colorado, 2008).

Mi padre también fue fundador de las artesanías en este pueblo; aquí, en este cuarto, precisamente, era el taller de él, trabajaba en la puerta y fue quien puso el primer almacén, las primeras artesanías en este pueblo (Televisión Universitaria, 2015).

Figura 4. Carlos Montesdeoca. Padre de Enma y discípulo de Daniel Reyes



Fuente: Durán (s.f.).

Enma Montesdeoca y sus inicios en el Arte

Al concluir la educación primaria, el deseo de Enma Montesdeoca es continuar los estudios secundarios en el colegio Teodoro Gómez de la Torre, ubicado en la ciudad de Ibarra, idea que resulta poco probable, pues en aquella época no existía transporte público que la pudiera llevar de San Antonio de Ibarra a Ibarra. La idea de la joven era realizar este recorrido a pie, pero su madre, que aún vivía, no quería que su hija estuviera expuesta a ningún peligro, por lo que la aconseja estudiar pintura en el taller del artista Luis Reyes —hermano de Daniel—, quien regentaba un taller de pintura justo en frente de su casa, ubicada en la calle Bolívar (Montesdeoca, 2016).

Se introduce así en el mundo del arte, junto a una nueva generación de jóvenes talentosos quienes más tarde se convertirán en destacados artistas de la provincia y el Ecuador: Vicente Herrera, Carlos Ibujés, Gerardo López, Gilberto Almeida, son algunos de los nombres que suena junto al de Enma Montesdeoca, la única mujer artista que logra sobresalir dentro de este selecto grupo de hombres, en tiempos donde la educación estaba orientada solo a los caballeros.

En este punto, afirma la artista, siempre contó con el apoyo de sus padres; su padre quien viajaba constantemente a Quito acostumbraba a traerle de la capital todo tipo de materiales: cartulinas, carboncillos, lápices de colores, grafitos, etc., para que esta pudiera realizar sus trabajos.

Su paso por el Colegio de Artes Daniel Reyes

En 1943, cuando Enma Montesdeoca cuenta con veintiún años, el párroco del pueblo, Miguel Ángel Rojas, junto a una comitiva conformada por representantes del pueblo y políficos del lugar, pone en marcha la creación de un Colegio de Artes en honor al artífice del desarrollo de la escultura en San Antonio de Ibarra, Daniel Reyes. La intención es dar continuidad al desarrollo del arte en la localidad y proporcionar una educación más formal a la juventud del pueblo.

La junta patriótica —como se denomina a la comitiva del pueblo— se encuentra conformada, además del párroco, Miguel Ángel Rojas, por varios moradores de San Antonio de Ibarra, entre ellos la propia Enma Montesdeoca, quienes se encargan de gestionar la creación del Colegio de Artes frente a las autoridades gubernamentales (Viteri, 1944).

Miguel Ángel Rojas creó una junta patriótica, de la cual yo también fui miembro, y gentes de aquí de San Antonio. Hay una foto de esa época que tiene la junta parroquial. Entonces el padre Rojas hacía viajes a Quito y a mí también me llevaba, y conseguimos la fundación del colegio. Iniciativa de él fue y por el presidente Carlos Arroyo del Río, él dio el decreto para la fundación del colegio (Montesdeoca, 2016).

Figura 5. Miembros de la junta patriótica. 1940.



Fuente: Capacitaciones Tics (s.f.).

Creado el Liceo Artístico “Daniel Reyes”, Enma Montesdeoca y demás compañeros del taller de pintura pasan a continuar los estudios al recién fundado colegio de artes. Por otra parte, los maestros de los talleres, Luis y Mariano Reyes —hijo de su hermano Fidel— entran también a formar parte del claustro docentes de la institución; Luis en calidad de profesor de pintura y Mariano como profesor de escultura (La Verdad, 1945).

Esta nueva institución intenta dar un enfoque más moderno al arte, con la incorporación de profesores venidos de la academia de artes de la capital y la implementación de nuevas materias como: historia del arte, estética, anatomía artística, paisaje, etc., y nuevas técnicas como: moldes de yeso, fibra de vidrio, uso de resinas, etc. (Torres, 1994).

Figura 6. Primeros alumnos del Colegio de Artes “Daniel Reyes”. 1944



Fuente: Rivadeneira (1994.)

En 1952 se gradúa del Colegio de Artes en la especialidad de pintura, siendo la mejor estudiante de su promoción (Rivadeneira, 1994). Años más tarde regresa a su querida Institución en calidad de docente; cuando un antiguo compañero y profesor del colegio, Oswaldo Villalba, solicita se lo reemplace debido a que se hace acreedor de una beca de estudios en México. A partir de este momento Enma Montesdeoca se integra a la docencia conjugando esta actividad con la labor artística.

A los treinta años contrae matrimonio con Honorio Yépez León; sin embargo, dicho enlace se disuelve con el tiempo, dejando como fruto de esa unión una única hija, Dora Yépez, quien le dará tres nietos: Verónica, Santiago y María Belén Yépez.

Durante 33 años aproximadamente se dedica a la docencia, tiempo en el cual pasan por sus manos decenas de estudiantes de todas partes de la provincia: Cotacachi, Otavalo, Cayambe, Ibarra, San Antonio, etc., quienes recuerdan con mucho cariño las enseñanzas y el amor entregado por mama Enma, que es como la conocen.

Yo los quería a los chicos, como era huérfana, eran parte de mi familia, yo con ellos viví feliz en el colegio, los sábados también les llamaba, trabajábamos los sábados... yo venía para acá y le decía a la chica que me acompañaba, cocinarás un poco más; yo venía, llevaba el almuerzo, comía con ellos y seguíamos trabajando (Montesdeoca, 2016).

San Antonio de Ibarra, primero a través de las enseñanzas impartidas por los hermanos Reyes y después mediante la fundación del Colegio de Artes, se convierte en un pueblo de tradición artística que da origen a grandes artistas de renombre nacional e internacional.

El Liceo de Artes Daniel Reyes a lo largo de los años pasa por diversos momentos históricos. En 1966 se convierte en colegio; en 1976, se transforma en Instituto Técnico Superior; en septiembre del 2003 el CONESUP lo reconoce como Instituto Tecnológico; en el 2006, obtiene la licencia para funcionamiento de docencia con mención en pintura, escultura, arte gráfico y cerámica (Álava, 1994).

Figura 7. Fachada del antiguo edificio del Colegio de Artes Daniel Reyes.



Fuente: Pérez (1994).

Desde el punto de vista artístico, Enma Montesdeoca trabaja diversos géneros del arte por medio de la técnica del óleo; el paisaje, el retrato y temas costumbristas son elaborados con un total dominio del dibujo y del manejo del color.

En los temas costumbristas destaca la representación de personajes de las diversas comunidades indígenas de Imbabura, entre estos los del pueblo Otavalo, representados con sus trajes típicos; anacos, fachalinas, blusas bordadas con diversos colores, con los que consigue captar, a través de la pintura, la suavidad y la textura de los distintos tejidos. Las escenas se desenvuelven en el medio donde habitan; pastoreando ovejas, cuidando animales, hilando lanas, etc.

Figura 8. Enma Montesdeoca, Indígena.
Óleo sobre lienzo. 103 x 79 cm. s. f.



Fuente: Autoría propia

El retrato, destaca por el dominio de la forma con la que capta el carácter de la persona a la que retrata. Se reconoce dentro de las obras realizadas las imágenes de su madre Dña. Carmen Sánchez, su hija Dora Yépez y su nieta María Belén.

Figura 9. Enma Montesdeoca. Retrato de su madre Carmen Sánchez.
Óleo sobre lienzo. 85 x 68 cm. s. f.



Fuente: Autoría propia



Obras

Enma Montesdeoca



Figura 10. Enma Montesdeoca. Retrato de su hija Dora Yépez.
Óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm. s. f.



Fuente: Autoría propia

Figura 11. Enma Montesdeoca. Indígena.
Óleo sobre lienzo, 74 x 62 cm. s. f.



Fuente: Autoría propia

Figura 12. Enma Montesdeoca. Virgen del Rosario.
Óleo sobre lienzo. 86 x 63 cm. 1941.



Fuente: Autoría propia

Figura 13. Enma Montesdeoca. s. t.
Óleo sobre lienzo. 86 x 63 cm. 1941.



Fuente: Autoría propia

Figura 14. Enma Montesdeoca. Paisaje de Ibarra.
Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm. s. f.



Fuente: Autoría propia

Figura 15. Enma Montesdeoca, Pareja de indígenas.
Óleo sobre lienzo. 110 x 90 cm. s.f.



Fuente: Autoría propia

Figura 16. Enma Montesdeoca, El Cónsul.
Óleo sobre lienzo. 80 x 65 cm. s.f.



Fuente: Autoría propia

Figura 17. Enma Montesdeoca, La escultora.
Óleo sobre lienzo. 140 x 85 cm. 1943.



Fuente: Autoría propia



Ruby Larrea



En Ibarra, en el seno de una extensa familia, nace en 1945 Ruby Larrea, hija de Hugo Larrea Andrade, periodista, poeta, dramaturgo, novelista y ensayista; autor del poemario *Almas en éxtasis*; en prosa, *Fontana*; la novela *Destino*; el relato "Tierruca" y varias otras obras; profesor en la Escuela 28 de Septiembre, secretario del Consejo Provincial de Imbabura, pertenece a la redacción del diario *El Sol de Quito*, dirige en Ibarra la *Revista Municipal* y la *Revista Comarca*; en 1937 es director de Obras Públicas Municipales de Ibarra, al año siguiente inspector de Obras Públicas de la misma ciudad, director de *La Voz de Imbabura* de 1951 a 1952, de 1955 a 1962 jefe del Archivo Municipal de Ibarra, de 1962 a 1967 delegado de la Caja del Seguro en Ibarra; su madre, Inés Benalcázar Ruales, aunque maestra titulada, nunca ejerció la profesión, dedicándose por completo al cuidado de la familia.

Ruby Larrea crece en un ambiente cultural favorable para el desarrollo del arte; su padre y algunos de los miembros de la familia habían sido poetas, escritores, periodistas, etc., intelectuales dedicados al mundo de la cultura. Su infancia se desarrolla en Ibarra, en una casona grande ubicada en la calle Grijalva, a unas calles del río Tahuando, según cuenta la artista, llena de patios y jardines, y con una biblioteca magna en la que se consagra durante horas al cultivo de la lectura. Esta es quizá la clave para que Ruby Larrea decidiera dedicarse al arte, pues desde siempre pintar fue su única ilusión, y cuenta desde luego con el apoyo total y absoluto de sus padres y hermanos.

Qué te diré, en mi casa yo viví muy contenta con mi familia, yo era una niña feliz, nunca me prohibieron nada, yo siempre fui libre para hacer lo que quisiera, y bueno, yo siempre pensé que lo que quería era ser pintora. En la escuela, en el jardín, en mi casa, en todo lado yo siempre estaba dibujando, nunca fui prohibida (R. Larrea, comunicación personal, 15 de junio de 2018).

Formación Artística

Ruby Larrea cursa la educación básica en su ciudad natal. A los catorce años, durante una visita a casa de una de sus hermanas en la capital, decide que quiere quedarse estudiar en la Escuela de Bellas Artes y así se lo comunica a su padre, quien acepta de buena

manera, iniciando inmediatamente los trámites de ingresar a dicha institución.

La Escuela de Bellas Artes de Quito se funda durante el gobierno de Gabriel García Moreno, en 1872, bajo la dirección del artista Luis Cadená. Dura muy poco tiempo. Durante la segunda presidencia de García Moreno se abre la Universidad Central y se funda la Politécnica Nacional, amén de la Escuela de Bellas Artes, mencionada anteriormente, que cierra sus puertas con el asesinato del presidente García Moreno en 1875.

Durante el primer mandato del general Eloy Alfaro (1897-1901)³, el Gobierno, de manera solemne y oficial, establece en Quito la Escuela de Bellas Artes, en 1900, que cierra prontamente sus puertas (Salgado y Corbalán, 2012).

En 1904, siendo ministro de Instrucción Pública el artista Luis A. Martínez (1869-1909), se reabre la Escuela de Bellas Artes. La escuela se ubica, en principio, en un pequeño pabellón de madera situado en la Alameda; en el mes de octubre se traslada a una casa contigua al teatro Sucre, en la carrera Bolivia. En octubre de 1906 cuenta ya con un edificio propio, adquirido a la señora Ursulina Estrada de Morán por 32.000 sucres (Salgado y Corbalán, 2012).

Figura 18. Escuela de Bellas Artes. Quito. 1904.



Fuente: Aguirre (2017).

-
- 3 Con Eloy Alfaro como presidente, el 18 de octubre del año 1900, el Congreso de la República del Ecuador decreta el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes:
- 1° Se establece en la capital de la República una Escuela de Bellas Artes que constará de cuatro divisiones: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Declamación.
 - 2° El actual Conservatorio de Música queda dependiente de la Escuela de Bellas Artes, cuya organización definitiva y reglamentación serán de la incumbencia del Poder Ejecutivo.
 - 3° Se eroga la cantidad de \$10.000 para los gastos de instalación del Establecimiento, subvencionado ya por el Congreso último.
 - 4° El Poder Ejecutivo enviará a Europa cuatro jóvenes para que aprendan los ramos que en la Escuela se enseñen.

El horario de clases en la Escuela de Bellas Artes, según manifiesta Ruby Larrea, es de lunes a viernes, por la mañana de 8:00 a 12:00 y, por la tarde de 15:00 a 18:00, aunque los estudiantes trabajan todo el tiempo, incluso los sábados.

El periodo de formación es de seis años; los tres primeros años se da todo lo relacionado con el arte, a partir del cuarto año se elige especialidad; en el caso Ruby Larrea esta opta por la pintura y el grabado, aunque asegura la escultura es una técnica que le gusta mucho, pero su constitución física —delgada y pequeña— le impide desenvolverse con comodidad en esta técnica, por lo que se decanta por la pintura y el grabado.

La Escuela en aquel entonces contaba con sesenta alumnos, tres de los cuales eran mujeres, el resto varones. De todos ellos solo ocho llegan a graduarse: siete varones y una mujer, siendo esta Ruby Larrea.

En estos años tiene como profesores a: Guillermo Muriel —catedrático por alrededor de 40 años en la Facultad de Artes de la Universidad Central—; Tero Samaniego, profesor de Historia; Manuel Monar, de Escultura; Luis Moscoso, de Cromática; Faik Hussein⁴, profesor de pintura, de origen iraquí.

Al poco de graduarse de la Escuela de Bellas Artes, contrae matrimonio con Abdón Ubidia —escritor, novelista, ensayista, uno de los autores más representativos de la literatura ecuatoriana—. Durante este tiempo inicia la actividad docente impartiendo clases en algunas escuelas y colegios privados de la capital. A la par que sucede esto, recorre la ciudad tomando apuntes y fotografías de edificios, cúpulas, ventanas, etc., del Quito colonial para después dibujar en casa.

En 1975, la Escuela de Bellas Artes es absorbida por la Universidad Central del Ecuador y convertida en Facultad de Bellas Artes, siendo sus primeros alumnos los estudiantes provenientes de la Escuela de Artes, es decir el grupo de Ruby Larrea y ella misma; también los profesores pasan a formar parte de la plantilla docente de la Facultad.

Continúa con su formación artística hasta el quinto año de la Universidad, para después abandonar la institución —faltando un año para

⁵ Cada uno de los jóvenes permanecerá cuatro años en Europa y tendrá 3.000 francos anuales.

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

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

⁸ El Poder Ejecutivo contratará los profesores nacionales o extranjeros que creyere convenientes para el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes (Registro Oficial citado en Salgado y Corbalán, 2012, p. 24).

4 Faik Hussein, es un artista de origen iraquí, que vivió durante muchos años en Ecuador, posteriormente se trasladó a Estados Unidos (New York), donde se suicidó (Larrea, 2018)

obtener la licenciatura—, porque según manifiesta la artista, “la Facultad ya no le aportaba nada”. Sigue así con sus paseos por la ciudad de Quito tomando apuntes, en ocasiones también fotografías; enamorada de Quito y su arquitectura, registra todo cuanto le impresiona y se dedica a trabajar desde su casa.

En aquella época no había PhD ni nada, entonces no era necesario, solamente tener una licenciatura y punto, y ellos no la tenían porque antes no había Facultad de Artes, la crearon con nosotros, con la generación mía crearon la facultad, fuimos los primeros en asistir a la facultad, entonces algunos de ellos eran profesores de la escuela de artes y otros no, pero fueron mis maestros, buenos maestros (Larrea, 2018).

Tras abandonar la Facultad de Artes en 1978, mantiene sus paseos y toma de apuntes que traslada a sus dibujos; también trabaja en el Colegio Alemán —donde se mantiene como profesora durante catorce años—, y en la escuela de danza. Su formación continua ahora en los talleres privados de los profesores Faik Hussein (pintura) y Kurt Müller (grabado).

Una ciudad, una mirada

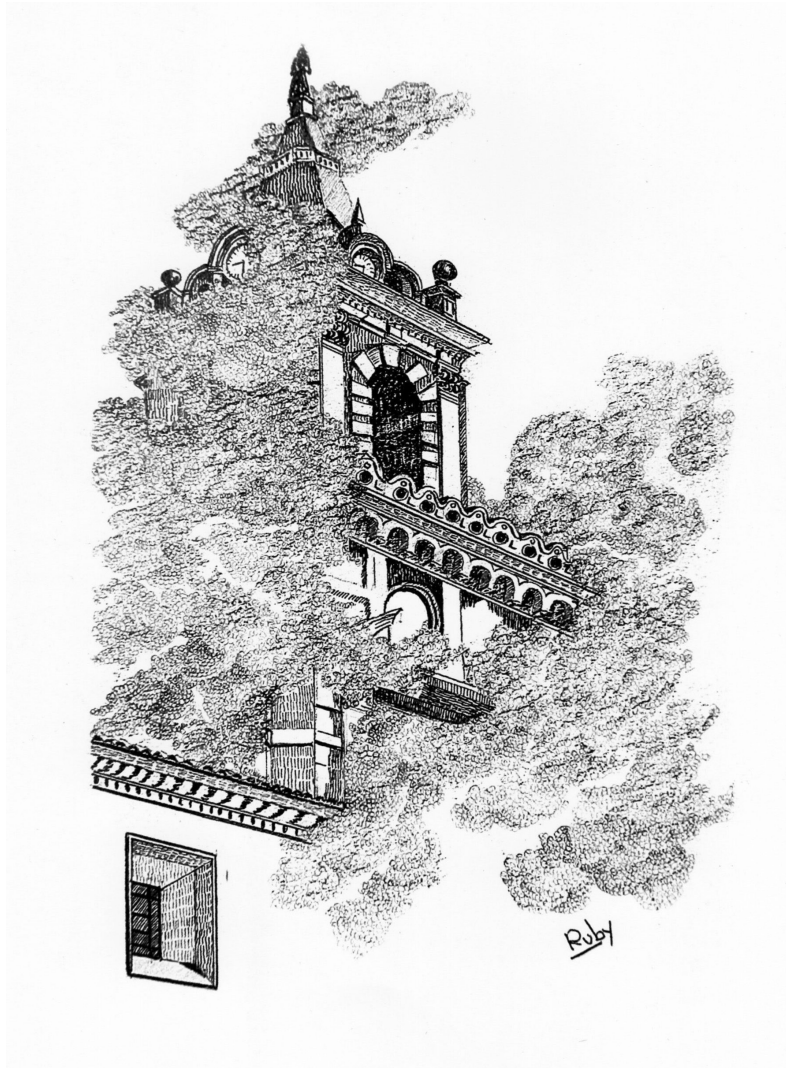
En 1980, aconsejada por el acuarelista Oswaldo Muñoz Mariño, presenta sus trabajos en el Museo Guayasamín con buena acogida. Bajo el título “Una ciudad, una mirada”, presenta su primera muestra individual entre octubre y noviembre de 1980 con absoluto éxito y la venta de la casi totalidad de la obra. El propio Oswaldo Guayasamín hace una crítica de su obra.

Figura 19. Comentario de Oswaldo Guayasamín. Quito. 1980

*Dibujos de pasión contenida,
nacidos entre la niebla suave
y transparente y la rigidez de
las estructuras arquitectónicas.
Dibujos de Ruby, limpios,
mitidos, femeninos...*
GUAYASAMIN

La exposición muestra dibujos a lápiz, en pequeño formato, de rincones y detalles del Quito colonial; templos, campanarios, casas viejas, torres, cúpulas, portones, etc., capturados durante sus interminables recorridos por las calles de Quito. Con finos trazos, muestra detalles de la ciudad que, envuelta en una especie de niebla, aparece de forma misteriosa y mágica. "La niebla se presenta de forma figurativa y abstracta, como una sombra sobre sus trazos" (El Telégrafo, 2016).

Figura 20. Ruby Larrea, San Francisco. Lápiz sobre cartulina.



Fuente: Colección de la artista

La arquitectura colonial se convierte en un tema reiterativo en la obra de la artista que, a partir de este momento, lo trabaja incansable y tenazmente durante toda su trayectoria artística. Ver la obra de Ruby Larrea es sumergirse en el Quito viejo, en sus calles, leyendas y tradiciones que conservan el patrimonio cultural. Las imágenes realizadas en blanco y negro, con lápices de diferentes durezas —hasta ocho— y con el trazo de líneas, puntos y volutas, crea diferentes texturas con las que consigue la forma, sombras, nieblas y esos preciosos detalles de la arquitectura barroca.

Yo empecé con el dibujo a lápiz, me llamó mucho la atención el centro histórico; entonces veía una arquitectura maravillosa y pensé que podía hacerlo con lápiz y ponerle una neblina, quería hacer surrealismo, pero no fue lo que conseguí (Larrea, 2018).

Posiblemente la imposibilidad de realizar grabado, técnica que aprende durante su época estudiantil, es la base para que se dedique al dibujo. La carencia de herramientas y un espacio apropiado para su ejecución imposibilitó la práctica del grabado fuera de las aulas; sin embargo, Ruby Larrea simplifica la técnica a través del dibujo ejecutándolo de forma similar a través del uso de líneas finas, delicadas y minuciosas (Febres Cordero, 1980).

Oswaldo Muñoz Mariño, conocedor de su obra, alienta a la artista a continuar con esta práctica artística. Pedro Drago escribe de la primera exposición individual de Ruby Larrea el siguiente texto:

Una ciudad es un rincón que se repite. Un sueño recurrente. La nostalgia de un diseño inconfundible. Una calle así. Un campanario así. Una combinación de ángulos y espacios que se llaman unos a otros de un mismo modo.

Hubo un tiempo en que Quito sólo fue como sus signos básicos: los recovecos, las callejuelas retorcidas, sus torres, sus cúpulas, sus viejos tejados.

Ahora es mucho más que eso, sin duda.

Pero aquellos signos perduran. Son otra cosa que espacios relegados a lo Antiguo o a la Historia. O al Sur que es lo mismo. Perseveran. Sobreviven. Son el fondo personal de la ciudad. Su corazón inevitable. La matriz desde donde parte y se propaga la ciudad. Su referente inequívoco.

Entonces vamos a hablar de una coincidencia.

En los poéticos y minuciosos dibujos de Ruby, hay un encuentro. Allí el viejo corazón de la ciudad se ofrece o se entrega a una mirada que a su vez lo busca. Que lo sueña. Que lo añora. Por eso los dibujos de Ruby van más allá de la representación de un detalle, de un rincón. Son la nostalgia de una mirada, la memoria de una mirada.

La ciudad brota en ellos en medio de una niebla que la envuelve y la protege, que la penetra y acaricia a la vez. En torno a la reproducción precisa, amorosa y cierta de un campanario, de una casona, se expande esa vaga niebla inaprehensible. Pasa lo mismo con el recuerdo y el olvido: lo vivido, lo buscado, lo que quiere ser retenido, se hunde siempre en lo vago y tenue, en lo que se escapa y huye. Así es el arte de Ruby: deliciosamente ambiguo, abarca a un tiempo la realidad y el ensueño (1980).

Mujeres mundo

Después de cuatro años de cúpulas, puertas y torreones, su trabajo se dirige hacia las mujeres; pasa de representar la urbe del Quito colonial a capturar los interiores de la ciudad en una mirada más explícita. Patios, portales, pasillos, habitaciones en las cuales aparecen mujeres semiocultas, encerradas, recreando ciertos espacios íntimos que solo parecen existir en el recuerdo de estas mujeres solitarias. Es una manera de mostrar la soledad en sus diferentes formas, en la que la mujer no tiene otra cosa que referenciar su casa. Se quiere mostrar el mundo de las mujeres de la época, contemplativas, solas, envueltas en medio de una niebla espesa que oculta sus historias. Esta es una reflexión sobre la mujer y su condición humana.

Ya en la serie anterior, la niebla surge envolviendo aquellos detalles de la arquitectura colonial. En esta serie la arquitectura persiste, pero con las mujeres dentro, en un trabajo reiterativo que dura años, durante los cuales la artista recrea la misma forma de diferentes maneras. En "Mujeres, mundos", muestra que Ruby Larrea presenta en 1984, en la Galería Club de Arte, se exhibe a estas mujeres que surgen de su ilusión; no se trata de mujeres reales, sino de mujeres inventadas que hablan de la soledad, sin ser esta la intención de la artista.

La exposición es todo un éxito, a tal punto que la artista no conserva una sola obra de la época. Explica Ruby Larrea que cuando ella ve la exposición se asombra de lo realizado, pues estas mujeres reflejan el peso de la soledad.

Cuando yo monté la exposición, cuando la vi puesta en las paredes, me agarró una jaqueca terrible, porque me di cuenta de lo que había hecho sin haberlo pensado, pues claro, eran mujeres que estaban en un espacio solas, no necesariamente tristes, entonces claro, mucha gente pensaba que yo estoy pensando en soledad, pero yo que no tengo esa soledad, o sea, no es mi espíritu, ni vivo esa soledad (Larrea, 2018).

Probablemente el hecho de que estuviera vinculada a un grupo de mujeres intelectuales con las que vive algunas experiencias hace que absorba esas vivencias personales que, finalmente, emergen en su obra. Este grupo

formado por ocho mujeres profesionales entre historiadoras, escritoras, periodistas, etc., y de diferentes nacionalidades (Francia, Perú, Argentina, Brasil), se reúnen de forma periódica para tratar temas de interés que presentan a la sociedad con el fin de emitir una visión distinta. La agrupación llega a publicar una revista bajo el título Eva de la manzana, que tiene una sola edición; la falta de presupuesto impide que se puede continuar con este proyecto. Con el tiempo el

colectivo sigue tendencias más políticas, momento en que Ruby Larrea abandona la agrupación.

Figura 21. Ruby Larrea, serie "Mujeres, mundos".
Tinta y lápiz sobre cartulina. 1983



Fuente: Colección de la artista

Con la serie de mujeres, Ruby Larrea se introduce en el color. Con lápices de colores y tintas sobre cartulina, crea a través de trazos minuciosos y delicados a esas mujeres que asoman a la ventana de las casonas del Quito colonial; este es un trabajo que toma a la artista entre una semana o más de ejecución. Para realizar los dibujos Ruby Larrea realiza primero varios apuntes, en base a lo cual traza diversos bocetos que luego se convierten en los dibujos definitivos. Manuel Esteban Mejía, crítico e historiador de arte, expresa respecto a la serie "Mujeres, mundos":

...Ruby nos presenta "otra" imagen de la mujer, no menos simbólica quizá, pero en todo caso más amplia, sugestiva y sensible: la mujer

como especie, como valor humano, preñada en consecuencia de esa humanidad, por lo que se nos muestra maternal, soñadora, evocatriz, enamorada. Y para lograrlo, la autora nos ofrece algo así como instantáneas extraídas de un antaño álbum de familia, que retienen y fijan esas distintas imágenes, inmovilizando el tiempo, donde cada faceta exhala un sutil aire de añoranza.

Ciertamente que las suyas no son imágenes realistas, o si se prefiere, lo que Ruby Larrea plantea es otra realidad que se basa fundamentalmente en una visión vivida o soñada de una mujer esencial, también esta condición está planteada desde un único punto de vista: la mujer como señora, ama o hija de su casa, y no en tareas de concreción definida o en una función específica, sino como formas que exaltan su condición femenina.

Por ello, su figura es vaporosa, extremadamente sensible, casi etérea, dotada de un poder ensoñador que transmite el ambiente que le rodea. Y es que, como señalé, dicho tema mujer está tratada desde el ángulo de su condición humana y no de una situación social concreta (1984).

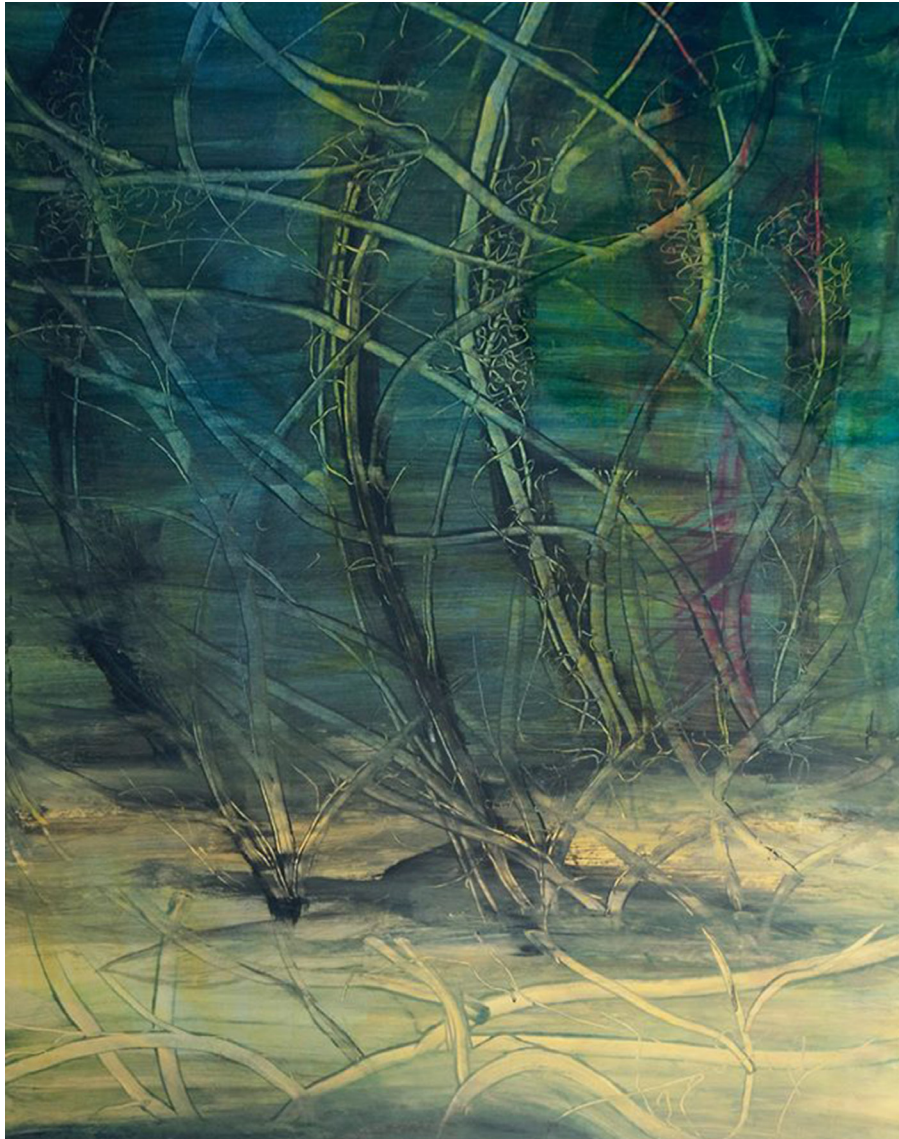
Formas Orgánicas

El siguiente trabajo de Ruby Larrea propone universos nuevos a través del mundo del inconsciente; formas orgánicas y caprichosas producto de un largo proceso de búsqueda y experimentación con técnicas nuevas y el color; reproducen formas, filamentos, líneas retorcidas y ensortijadas que transitan entre lo figurativo y lo abstracto; son formas que expresan estados de ánimo y emociones en las que se reconocen construcciones vegetales; algas, raíces, brozas, etc., con los que explora el universo, siendo el fin último de este trabajo la expresión, la libertad creativa (Proaño, 1989).

En esta nueva etapa, el dibujo se manifiesta a través del movimiento gestual de plantas y raíces realizadas con pinceladas rápidas de acrílico y tempera. Para tener control sobre los cuatro costados del cuadro, la artista coloca el lienzo sobre la mesa de trabajo o en el suelo y empieza a introducir el color dejándose llevar por los impulsos. Por último, si se encuentra satisfecha, lo da por terminado; de lo contrario, lo destruye o deja descansar unos días para luego retomarlo y concluirlo (Larrea, 1989).

Con este ejercicio la artista trata de encontrar un estado de ánimo, una actitud que le permite captar libremente una inspiración. A su mente acude un mundo de formas, ritmos, a los que pone huellas de cosas existentes que de seguro están presentes en su vida, y que encuentran salida en esta serie de mundos fantásticos y misteriosos.

Figura 22. Ruby Larrea, Con su espada en forma de pincel, Adán mandó al diablo a la serpiente. 150 x 120 cm. Óleo sobre lona. 1988



Fuente: Arte feria, 2015

Entre 1989, 1990 y 1991 realiza varias exposiciones individuales bajo el nombre de "Transfiguración" en la Alianza Francesa, el Centro de Estudios Brasileiros y el Banco Central del Ecuador. El diario El Comercio realiza un comentario respecto a la obra de Ruby Larrea:

De la belleza detallista de sus primeras exposiciones, camina hacia las formas figurativas. Plantas, sensaciones, azul profundo, verde marino, aparecen en sus cuadros del 88 y 89. Y después, los ocre de la tierra, en sus raíces gigantes o algas que llenan el espacio del lienzo en multiformes, entrelazadas y caprichosas formas.

El tema marino, inicio de su nueva producción, refleja el mundo fantástico del mar... Ahora, más resuelta, su labor incluye técnicas variadas, óleos, acrílicos, témperas y acuarelas. En ese paso descu-

brió muchas cosas. Es así que del mar sale a la superficie y de su última producción emergen los complejos árboles. Uno no sabe lo que tiene dentro, sale poco a poco, no a primera instancia.

En tres años de labor, dice haber conseguido la armonía necesaria para expresarse mejor, tanto en forma como en color. Y en cuanto a la temática cada artista tiene sus etapas (1989).

Los mil rostros de Eva

El amor de Ruby Larrea por la arquitectura colonial y las mujeres ha sido inquebrantable, ha dedicado parte de su vida a dibujarlos y representarlos. Después de un ligero desliz en las formas serpenteantes abstractas, vuelve a trabajar con las mujeres, esta vez por medio de la recreación de rostros femeninos. La serie “Los mil rostros de Eva” recoge esta producción artística, un conjunto de retratos de mujeres realizados con lápices de colores aparecen rodeados de una especie de niebla llena de detalles preciosistas en la que se descubren formas, animales, flores, etc., elementos que contribuyen a equilibrar la composición. Sus rostros poco coloreados aparecen contrastados con fondos dibujados con volutas en blanco y negro, o de una tonalidad distinta, haciendo resaltar el retrato de la mujer.

Figura 23. Ruby Larrea. Serie “Mil rostros de Eva”. Lápiz y pinturas sobre cartulina s.f.



Fuente: Colección de la artista

En marzo de 1998, la artista expone la serie “Los mil rostros de Eva” en la Galería de Arte González Guzmán, donde exhibe más de 80 cuadros entre dibujos y pinturas al acrílico en grandes formatos.

Rostros humanos, rostros urbanos

En su última exposición, denominada “Rostros humanos, rostros urbanos”, organizada por el Municipio de Quito, en la Casa de las Artes del barrio, La Ronda, en el 2012, la artista presenta obra de sus dos pasiones: el paisaje y las mujeres. Paisajes urbanos del Quito colonial: fachadas, templos, cúpulas y edificios de arquitectura barroca enclavada en el tiempo. Combinada con esta obra, muestra también una serie de rostros enigmáticos de mujeres: mujeres que sueñan, que miran, que contemplan, etc., realizadas con lápices de color y pintura acrílica aplicada por medio de veladuras. La técnica consiste en diluir con agua pintura acrílica para realizar capas de colores transparentes. La cualidad de secado rápido del acrílico facilita la superposición de los colores sin que estos se mezclen.

Figura 24. Ruby Larrea. Mujeres de Irán, acrílico sobre lienzo. 2004.



La cocina tradicional, su otra pasión

Paralelamente a su quehacer artístico, Ruby Larrea también dedica parte de su tiempo a escribir libros de cocina tradicional; otra de sus grandes pasiones, cuyos dibujos e ilustraciones los realiza la misma artista. La idea de realizar un libro de recetas de cocina tradicional surge de una reunión familiar en la que afloran los recuerdos del pasado; cuando la familia solía reunirse para disfrutar de amenas charlas y de los exquisitos manjares preparados por su madre. Es entonces que se le ocurre recuperar esa infinidad de recetas de exquisitos platos y plasmarlas en un libro.

Vengo de una familia en la que el gusto y el placer por la comida es ancestral, en la que mis abuelas cultivaban el arte de la buena mesa. Eran días de fiesta que reunían a la familia, en esas mesas siempre cubiertas por manteles almidonados y donde brillaban infinidad de platos, al lado de aceites, salsas, ají, flores, vinos, cerveza. Eran unas fiestas pantagruélicas, en donde estaba el descubrimiento de nuevos sabores y combinaciones en manos de mi mami, porque los secretos de sus recetas eran personales y únicos. A su lado, aprendí el valor de una pizca de sal o de las especias y otras cosas del arte culinario (Larrea, 2014).



Sopas del Ecuador es el primer libro publicado bajo el sello editorial El Conejo, en el año 2003; se reimprime por sexta ocasión en los talleres de NINA Comunicaciones, en el 2014. Sopas del Ecuador es una recopilación de recetas de sopas de la cocina ecuatoriana recuperadas del cajón de los recuerdos. La realización del libro, en el que se presentan alrededor de 120 recetas, lleva a la artista cerca de un año de trabajo.

Un segundo libro titulado Sopas, secos y envueltos del Ecuador, se publica en el 2012 y cuenta con la colaboración de la Alcaldía de Quito. Su lanzamiento se realiza en enero del mismo año, en el Centro de Arte Contemporáneo. El libro es una recopilación de los llamados secos o platos fuertes, tanto de dulce como de sal. Ruby divulga con este libro platos poco difundidos de la cocina ecuatoriana.

Secos y envueltos del Ecuador, publicado por la editorial El Conejo en el 2015, es una recopilación de recetas publicadas en el primer y segundo libro. En la actualidad Ruby Larrea se encuentra trabajando en un tercer libro de recetas dedicado a postres y bebidas del Ecuador.

Una ciudad, dos miradas

Después de estas primeras aventuras en la literatura gastronómica, Ruby Larrea y su esposo, el escritor Abdón Ubidia, se unen para realizar un homenaje al Quito colonial a través del libro Quito, una ciudad, dos miradas, publicado en el año 2016 y donde los autores conjugan sus miradas desde la literatura y el arte para retratar la ciudad histórica. A través de dibujos a lápiz, Ruby Larrea recupera los motivos entrañables del Quito colonial: iglesias, templos y portales con los que destaca la belleza de la ciudad, mientras que Abdón, con su pluma, habla de sus leyendas, costumbres y tradiciones, que resultan de fragmentos de algunos de sus escritos sobre Quito, como Sueño de lobos, Ciudad de invierno,

La madriguera o Callada como la muerte, así como una buena parte de textos inéditos (Parrini, 2016).

El libro se presenta en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en noviembre del 2016, bajo el sello editorial Kavierníolas. En su prólogo, Abdón Ubidia señala:

Una ciudad, dos miradas. Sí. Hemos hecho un libro juntos. Ni tanto. Lo ha hecho cada quien a su manera. Según su camino. O su punto de vista. O sus medios naturales. A lo largo de los años. Como tantas veces. El tema es el mismo. Quito. Una ciudad única. Sin duda. Pero la hemos entendido de dos maneras. Con dibujos y textos. Pero esa no es la diferencia principal. Es otra. Está en la manera de mirar-

la. Ruby busca lo que perdura, la contundencia de sus templos, por ejemplo. Yo he tratado de perseguir, en cambio, lo que se escapa, la vida escurridiza: costumbres, fiestas, algún sueño por allí.

Ruby recrea sus iglesias y rincones con primor: una niebla persistente los abriga. Y caracteriza. Son dibujos hechos a lápiz. Junta así la solidez de los motivos entrañables de Quito a lo tenue y delicado de su arte. Por pedido suyo, he recopilado fragmentos dispersos sacados de novelas, artículos y textos inéditos que hablan, obsesivamente, lo reconozco, de lo que tanto amo: la ciudad en la que hemos hecho nuestras vidas.

Su arte también ha sido mostrado en algunas portadas de libros como *Inspiraciones NI + NI*, de Katherine Alencastro Rosero; *Ciudad de Invierno*, de Abdón Ubidia; *Días de Pesares y Delirios*, de Julio Pasos; *Quito. Una ciudad, dos miradas*, de Larrea y Ubidia; *Quiteñísimo*, de Edgar Allan García; *Autorretrato del Ecuador*, de Manuel Guedán y Caridad Plaza; en la revista *Diners*, revista *Cuando Tú te Hayas Ido* de Hugo Larrea Benalcázar; en sus libros *Sopas del Ecuador* y *Secos y envueltos del Ecuador*.

Actividad docente

Ruby Larrea inicia su actividad docente con una serie de talleres infantiles promovidos por la ex esposa del artista Oswaldo Guayasamín, la literata y diseñadora de joyas Luce DePerón, de origen francés. Los talleres se dictan en la casa de Luce DePerón, ubicada en el sector de La Veintimilla, de acuerdo con Ruby Larrea "un verdadero palacio". Los trabajos de los niños se exhibían con grandes inauguraciones en las mismas instalaciones.

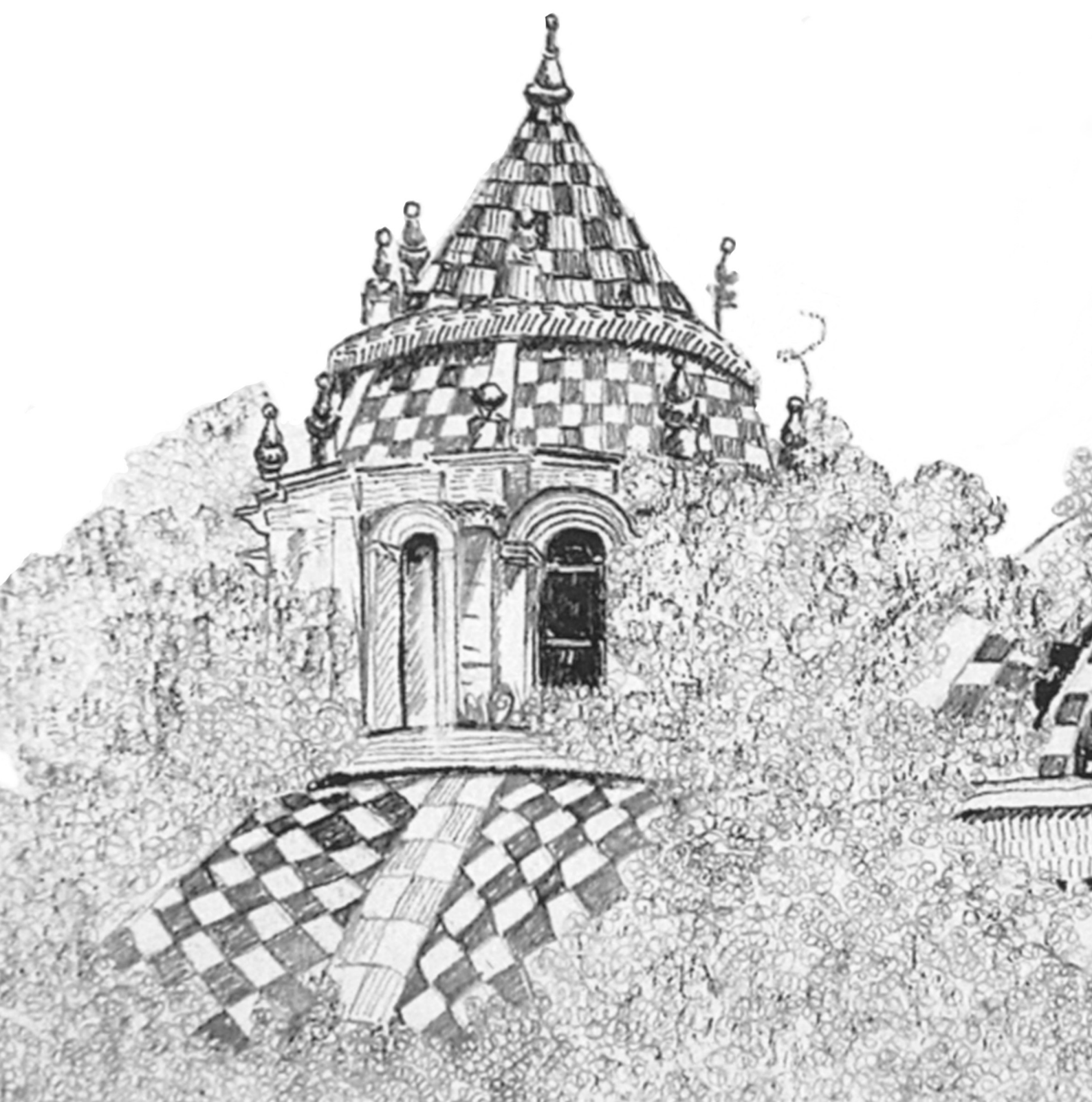
Al ubicar su propio taller frente a Cancillería, comienza a dictar clases particulares de dibujo y pintura para niños, los sábados, ya que durante el resto de la semana da clases: primero, en un colegio fiscal de chicas de educación secundaria, y después, pasa al Colegio Alemán, donde dicta clases durante catorce años, y del que se retira antes de jubilarse por falta de tiempo para producir su obra artística personal. De 19:00 a 20:00 dicta también clases de Historia del Arte a un grupo pequeño del Instituto Nacional de Danza, pero no le quedaba tiempo disponible para realizar su obra.

Trayectoria artística

Entre sus exposiciones individuales se encuentran: Museo Guayasamín, 1980; Club del Arte, 1984; Banco Central de Esmeraldas, 1981;

Alianza Francesa, 1989; Centro de Estudios Brasileiros, 1990; Centro de Investigación y Cultura, Banco Central, 1991; Galería González Guzmán, 1998; Colegio Alemán, 1998; Centro Cultural Benjamín Carrión, 2001; Hotel Quito, 2004; Centro Cultural Benjamín Carrión, 2008; Casa de las Artes "La Ronda", 2012.

De sus exposiciones colectivas destacan: Galería Altamira, 1981 y 1982; Museo Guayasamín, 1982; Galería Pomaire, 1982; Galería Tiempo y Espacio, 1983; Salón Mariano Aguilera, 1984; Pintores Contemporáneos Superintendencia de Bancos, 1984; Galería Exedra, 1985; Casa de la Cultura Quito, 1985, 1986; Galería Goribar, 1985; Municipio de Quito, 1989; Galería Pomaire, 1990; Don Pisaca, Sarajevo, Yugoslavia, 1991; Museo de Arte Moderno de Cuenca, 1991; Banco Central de Ibarra, 1992; Posada de las Artes Kingman, 1992; Artistas por la Paz-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993; Centro de Arte Guayaquil, Centro de Arte Casa UNESCO, 2000; Fundación Pedro Moncayo, "Un siglo de pintura imbabureña", Ibarra, 2000; "Un siglo de pintura imbabureña", Quito, 2000; Galería Pomaire, 2000; Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2001; Museo Puertas Abiertas, 2001; Casa Morada Mujeres, 2002; Palacio de Cristal del Itchimbía, 2005; Presentación del libro 20 pintores imbabureños en Ibarra, 2006; muestra permanente "Los rostros de Manuela", Universidad Andina, Quito; Exposición permanente "Sala de Exposiciones de Arte Contemporáneo", Casa de las Artes "La Ronda", entre otras.



Obras

Ruby Larrea

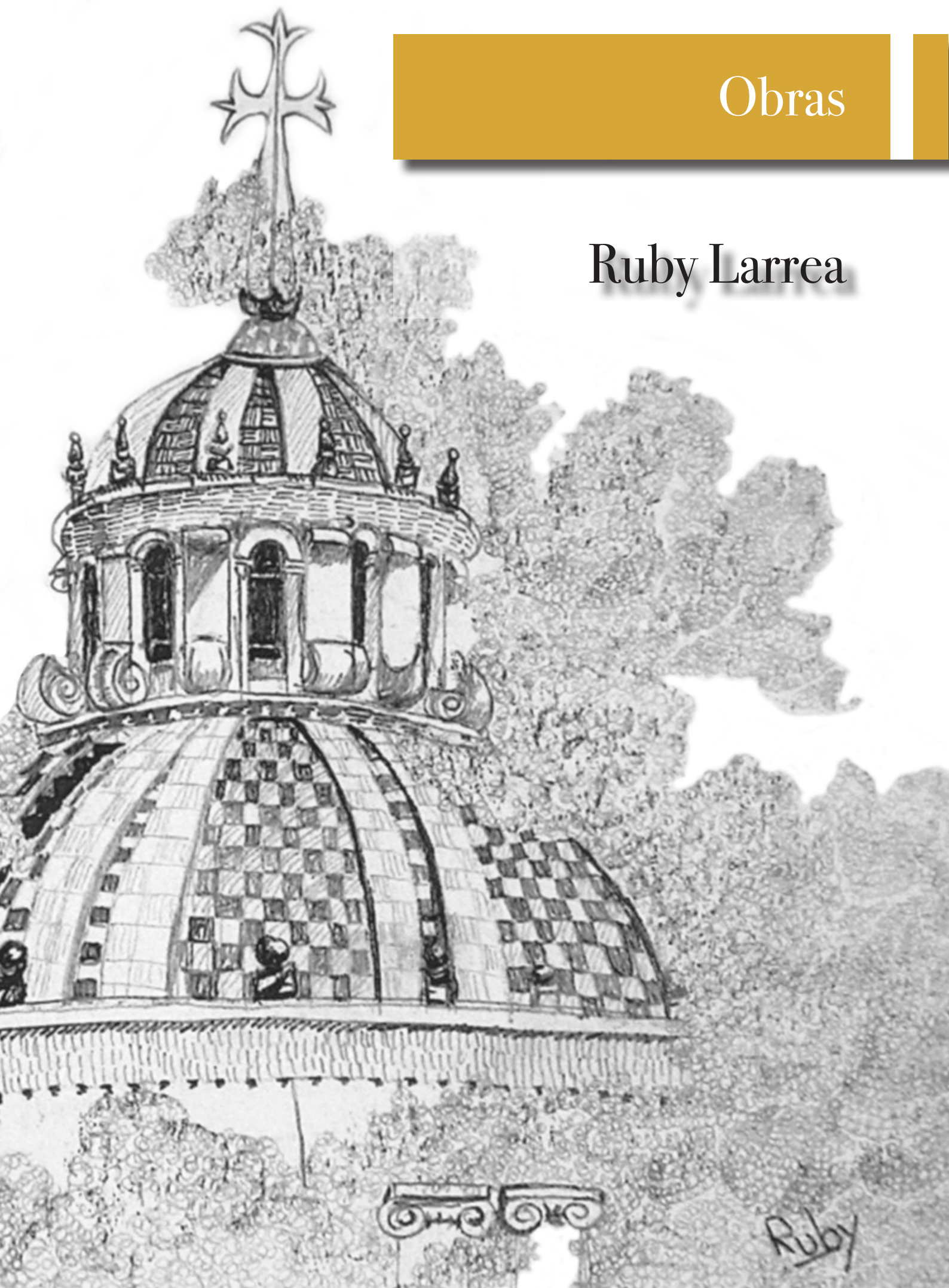
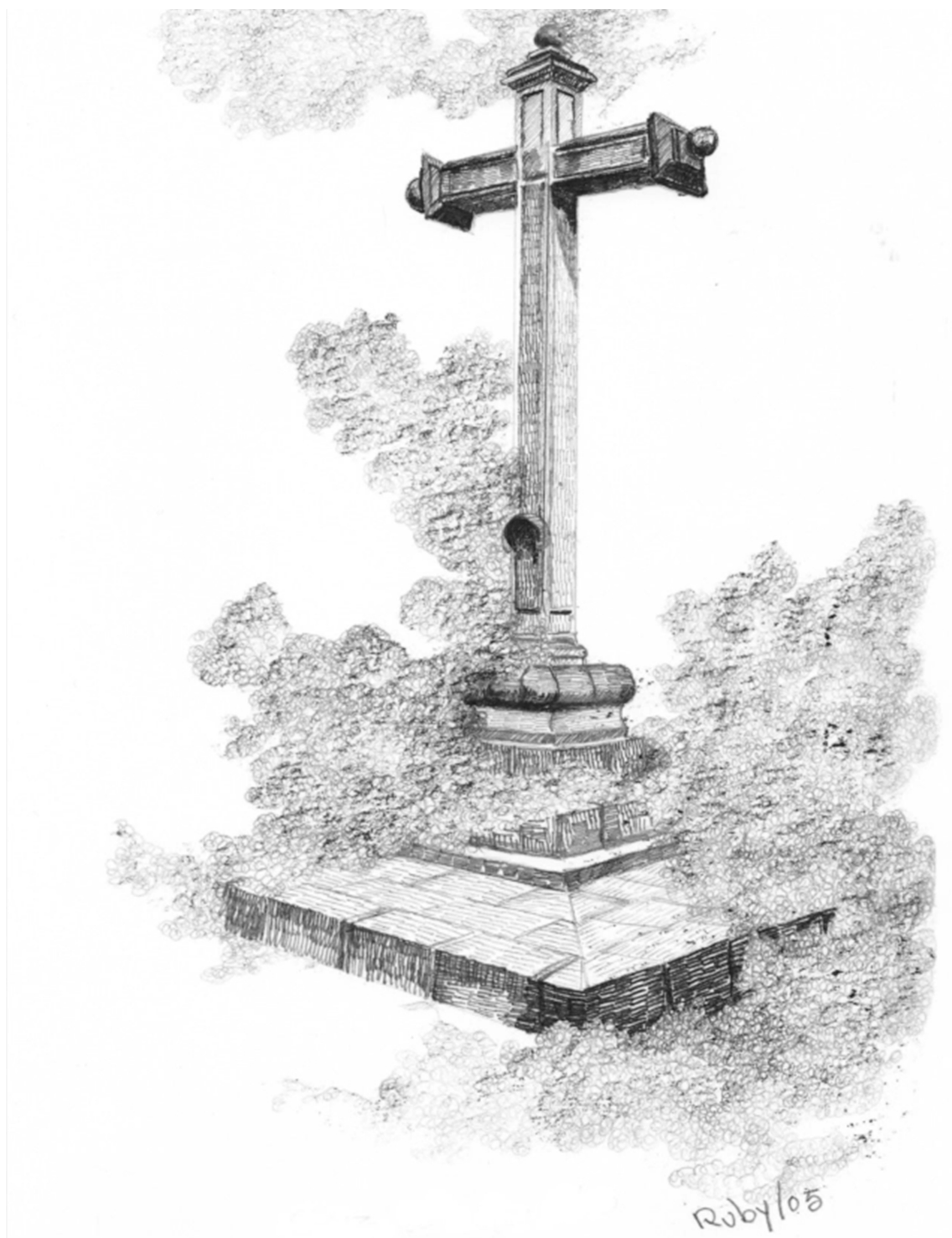


Figura 25. Ruby Larrea, s. t. Lápiz sobre cartulina. 2005



Fuente: Colección de la artista

Figura 26. Ruby Larrea, s. f. Lápiz sobre cartulina



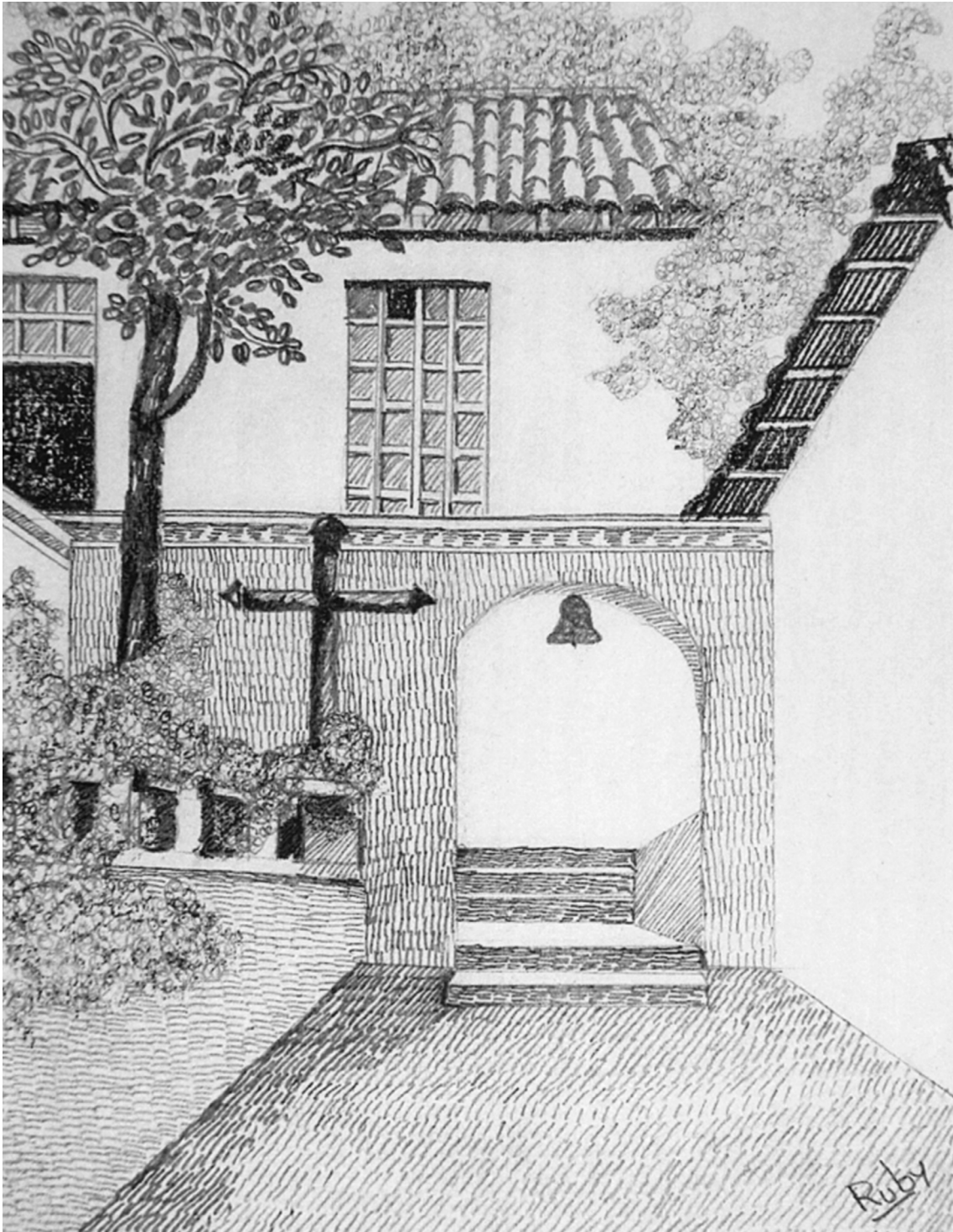
Fuente: Colección de la artista

Figura 27. Ruby Larrea, s. f. Lápiz sobre cartulina.



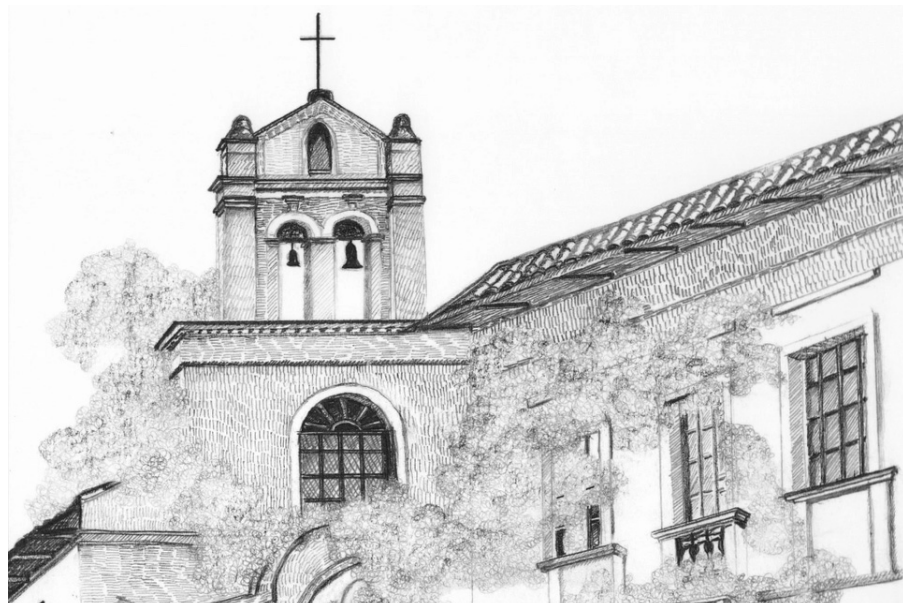
Fuente: Colección de la artista

Figura 28. Ruby Larrea, s. t. Dibujo a lápiz sobre cartulina.



Fuente: Colección de la artista

Figura 29. Ruby Larrea. s. t. Dibujo a lápiz sobre cartulina. 2005



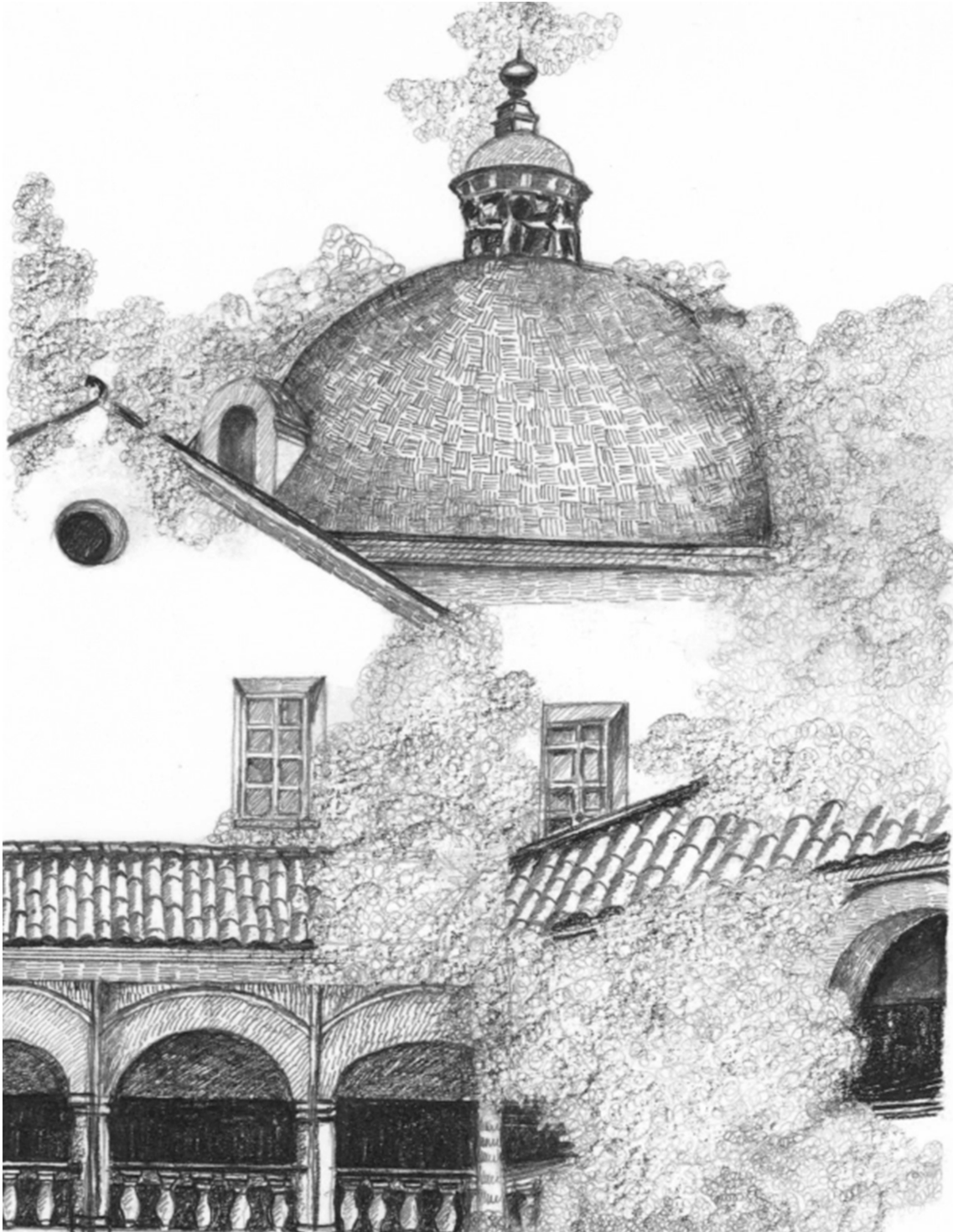
Fuente: Colección de la artista

Figura 30. Ruby Larrea, s. t. Dibujo a lápiz sobre cartulina



Fuente: Colección de la artista

Figura 31. Ruby Larrea, s. f. Dibujo a lápiz sobre cartulina. 2005



Fuente: Colección de la artista

Figura 32. Ruby Larrea, s. f. Dibujo a lápiz sobre cartulina. 1983



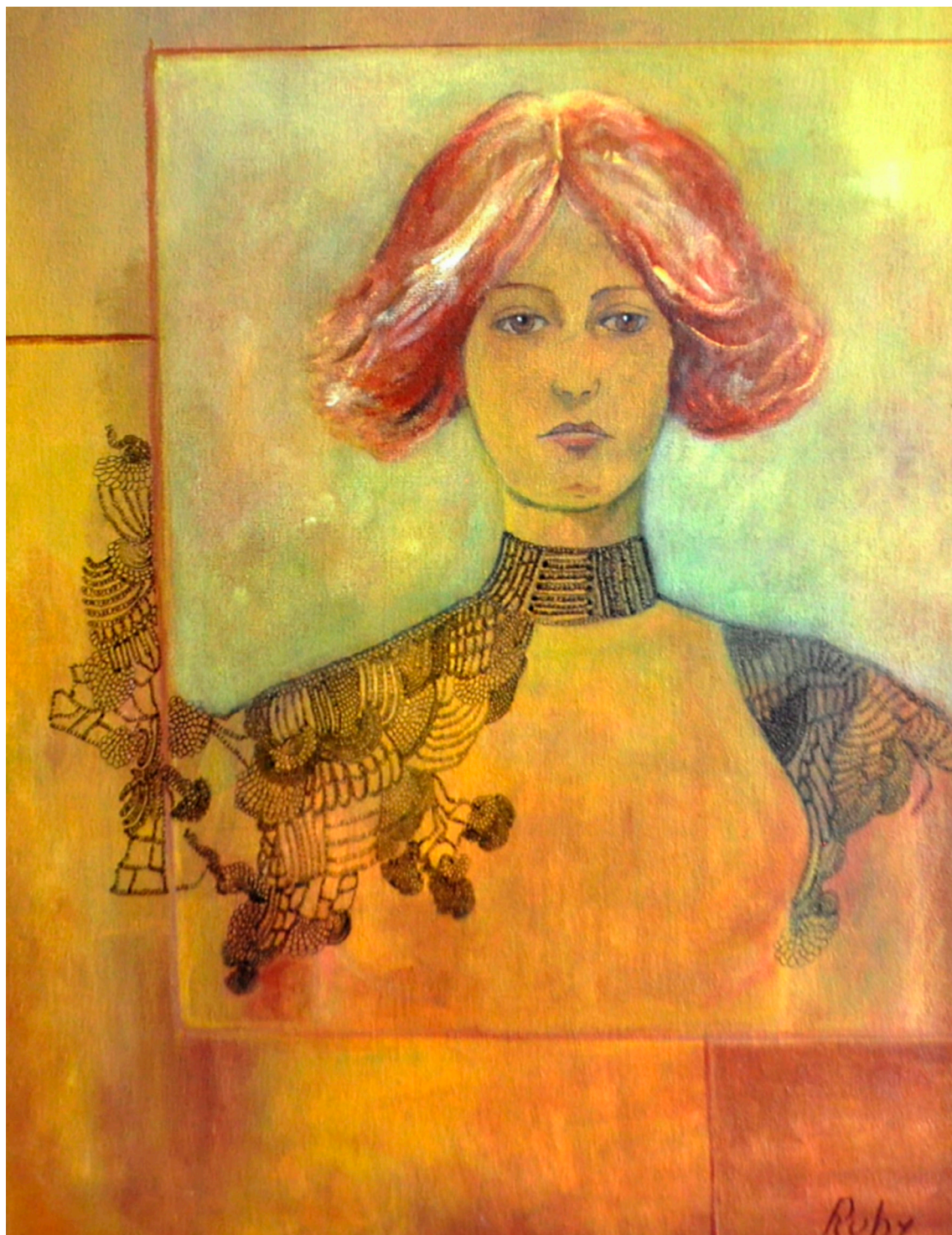
Fuente: Colección de la artista

Figura 33. Ruby Larrea, s. f. Lápiz y tinta sobre cartulina. 1984.



Fuente: Colección de la artista

Figura 34. Ruby Larrea, s. t. Acrílico y tinta sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista

Figura 35. Ruby Larrea, s. t. Acrílico.



Fuente: Colección de la artista



Carmen Cadena



Carmen Cadena, artista pintora, ceramista y escultora, nace el 3 de enero de 1950 en Atuntaqui, hija de Ricardo Cadena y Aída Navarro. Realiza los estudios primarios en la Escuela Santa Luisa de Marillac, y parte de los secundarios en el Colegio General Enríquez de su ciudad natal. En 1970, culmina los estudios secundarios en el colegio Simón Bolívar de Quito, obteniendo el título de Contabilidad. Durante quince años ejerce como profesora de la asignatura de Contabilidad y Estadística en los colegios: Las Mercedarias, María Eufrasia y San Francisco de Sales de la capital.

A pesar de su temprana inmersión en las ciencias económicas, Carmen Cadena siempre estuvo ligada al mundo del arte. La posibilidad de viajar por diversos países del mundo le brinda la oportunidad de visitar museos, galerías, y apreciar las más grandes obras de arte, manteniendo contacto con el arte y las últimas tendencias artísticas contemporáneas (C. Cadena, comunicación personal, 15 de junio de 2018).

En 1986, al término de su relación matrimonial, se ve obligada a buscar un trabajo realizable desde casa, pues el cuidado de sus hijos menores así lo requería. Un día, al acompañar a uno de sus hijos a un curso de pintura, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, decide inscribirse también para aprovechar el tiempo —mientras espera—, iniciando de esta manera su proceso de formación artística.

Durante algunos años toma clases particulares de dibujo y pintura con los artistas José María Jaramillo, Jorge Perugachi, y otros, con quienes aprende sobre todo el manejo de la técnica. Sus primeras obras son representaciones de paisajes, flores, bodegones, etc.; más tarde se introduce en el estudio de la figura humana y el estudio anatómico de los animales, siendo el caballo uno de los animales que más representa.

Figura 36. Carmen Cadena, Bodegón.
Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

A partir de 1991 participa en exposiciones tanto colectivas como individuales, dentro y fuera del país: Guayaquil, Machala, Quito, Washington, Miami y Jerusalén, son algunos de los lugares en los que exhibe su obra.

Después de años de tomar clases en talleres particulares, Carmen Cadena empieza a cuestionarse sobre el papel que desempeñan estos centros, y llega a la conclusión de que allí no se estimula la creatividad, ni la ejecución de la obra propia, su función se limita a enseñar la técnica.

Así en 1998, gracias al apoyo de su segundo esposo —a los 48 años—, Carmen ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, donde obtiene —en el 2003— el título de licenciada en Artes en la especialidad de Pintura y Cerámica. Consigue además el Diploma de Honor al mejor alumno egresado de su promoción.

Su paso por la universidad es complicado; Carmen Cadena, que había estudiado y perfeccionado su técnica durante años en talleres particulares, se encuentra en superioridad técnica con relación a los jóvenes compañeros; en contraposición, estos se muestran más receptivos a la creatividad y a la experimentación, motivo por el cual se halla al borde de abandonar la carrera en diversas ocasiones.

Planteamiento artístico

Terminada la universidad, la artista trabaja el tema de la mujer, figuras humanas de cuerpo entero, retratos de mujeres surgen bajo la influencia de un marcado estilo impresionista, se resalta en estos la

feminidad desde el punto de vista de la maternidad hasta el hecho de ser la fundadora del núcleo social familiar (UCSG Televisión, 2014).

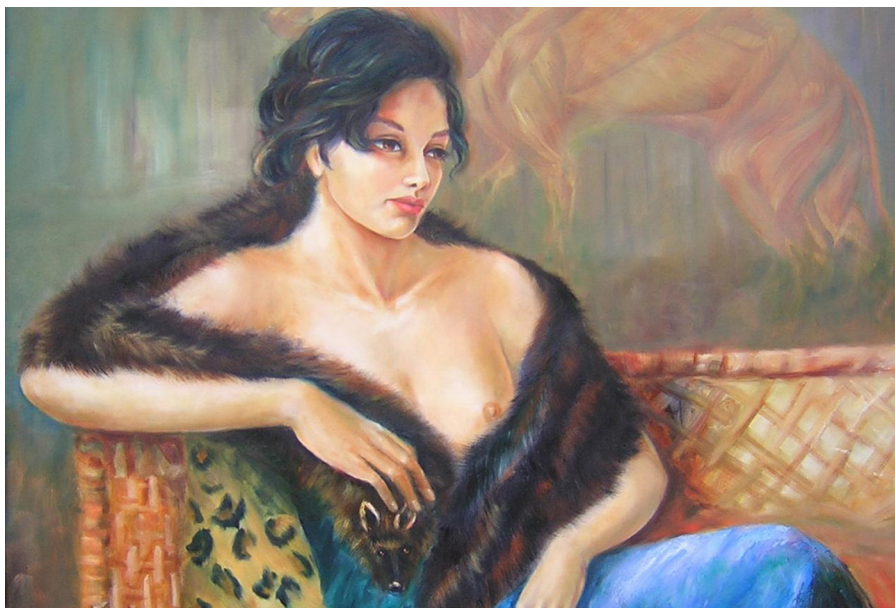
Figura 37. Carmen Cadena. Serie de mujeres. 2004



Fuente: Colección de la artista

En muchas de las obras, la mujer aparece sentada en actitud serena, apacible, con la mirada puesta en un punto. La denuncia social surge retratada en la piel de un zorro —que conserva la cabeza— y que envuelve suavemente el cuerpo de la mujer, los ojos del animal miran fijamente al espectador condenando el daño al que ha sido sometido por embellecer a la mujer. A través de pinceladas sueltas y espontáneas crean una sutil textura que atrapa la esencia de la obra. Se puede ver un claro dominio cromático con el reiterado uso de colores claros; amarillos, naranjas y rojos con los que crea efectos de luces y sombras.

Figura 38. Carmen Cadena. Serie de mujeres. Óleo sobre lienzo. 2004



Fuente: Colección de la artista

En el 2005, continuando con su formación universitaria, obtiene el diploma en Estudios del Arte, y en el 2008 el de Especialista en Estudios del Arte por la Universidad Central del Ecuador. Más adelante se une a la maestría orientada para docentes de la Carrera de Artes de la misma universidad.

La maestría le significa un aporte al desarrollo intelectual de su obra. Explica la artista, que, durante una clase de la materia de estética, el profesor, realiza una dura crítica a la plástica nacional, porque considera que el arte que se realiza en Ecuador no responde a la realidad del país, sino que es el reflejo de los cánones europeos. En ese momento la artista es consciente de que la obra de arte es fundamental para la creación de los imaginarios, y que en la historia del Ecuador no existe ningún referente plástico que narre su proceso histórico. Surge entonces la idea de realizar un trabajo artístico-investigativo que refiera la historia de la Conquista del territorio ecuatoriano, obra que representa sobre un mural de arcilla de pequeño formato, y que da la pauta para la elaboración de un proyecto de mayor envergadura que se convierte en su propuesta de grado.

Otro factor que influye en la ejecución de este proyecto es la visita de Carmen Cadena a diversos museos de Europa, en estos observa que no sólo se albergan grandes obras de arte, sino que en conjunto estas obras de arte hablan del devenir del hombre, es un testimonio histórico que permite mirar su transición a través del tiempo, y son un reflejo de la sociedad que las produce. Museos, colecciones, galerías, etc., son reflejo del esfuerzo humano por perennizar su pasado y su presente (El Universo, 2014).

Arcilla de la Historia

El proyecto planteado para el trabajo de grado de la maestría responde a un conjunto de catorce murales realizados en arcilla, en alto relieve, con una medida de 87 metros cuadrados. La obra, titulada Arcilla de la Historia, hace un recuento sistemático de 500 años de historia del Ecuador, donde se descifran los valores históricos y ancestrales del país. "Cada mural representa un hito histórico del país, detrás del cual hay un estudio profundo, una gran investigación sobre cada evento que revolucionó, en su momento, el hacer político, cultural o social del país" (UCSG Televisión, 2014). La artista indica que la obra no es una simple réplica de los sucesos históricos, sino que es una crítica de los hechos acontecidos del pasado (Palacios, 2011).

La ejecución de la obra cuenta con la colaboración de grandes profesionales del arte que guiaron su trabajo y con la participación de artistas especializados en cerámica. "Tuve la suerte de que detrás de mí hubo un equipo de profesionales de primera categoría: curadores,

historiadores, profesionales de estética. Este fue un impulso desde la academia porque me encontraba haciendo la maestría" (El Universo, 2014).

Cinco años de ardua labor son necesarios para la ejecución de este conjunto escultórico, con un período aproximado de cuatro meses por mural. El primer mural se realiza con la técnica tradicional de la cerámica en bajo relieve, y manteniendo la horizontalidad, pero a medida que aumenta el formato, se da cuenta de que la perspectiva horizontal queda obsoleta, ya que se hace necesario la ubicación de la pieza en vertical para poder apreciarla; sin embargo, el peso de la obra de más de dos toneladas dificulta su contención.

Figura 39. Carmen Cadena. Mural en proceso de trabajo. Mural en cerámica



Fuente: Colección de la artista

A medida que avanza en la ejecución del proyecto, lo hace también en la investigación de la técnica a través de la experimentación. El proceso consiste

en alivianar el peso de la arcilla para que la obra se mantenga en vertical sin dificultad. Con la mezcla de papel periódico licuado, cernido y dosificado, la artista logra crear en la arcilla una trama perfecta de gran porosidad que se desvanece durante la quema, eliminando considerablemente el peso del material. "Un mural puede llevar entre seis y siete quintales de papel periódico licuado, dependiendo del tamaño, quintales que significan menos peso al total de la obra" (La Hora, 2015).

Una vez mezclada la pasta, se modelan los volúmenes sobre una placa vertical de acuerdo con la perspectiva de la composición artística. Acto seguido se corta la pieza en pedazos cuando se encuentra en estado de cuero, es decir, ni húmedo ni seco. Posteriormente se realiza el proceso de vaciado, la extracción de la arcilla del interior de la pieza conservando sus paredes externas, teniendo cuidado de no afectar su forma. A fin de homogenizar la pasta, una vez que el conjunto es reunificado se mantienen por tres días a una temperatura y humedad igual. Tras el secado por etapas, durante cuatro o cinco semanas, las piezas se queman gradualmente a 1.029 grados centígrados. La quema logra que las paredes en biscocho no contengan humanidad y que la pulpa de papel desaparezca. Finalmente viene la etapa de ensamblaje, el mural se levanta sujeto a una madera que se adhiere a la pared. Esta forma de hacer murales móviles, con la inventiva de aglutinar papel para lograr piezas livianas, es una de sus características principales (Palacios, 2011).

En cuanto a su opción por la arcilla, señala Carmen Cadena, obedece al rescate de los valores de la cultura, los antepasados dejaron inscrita su historia, sus costumbres, sus vivencias, en los cuencos cerámicos, en los dibujos de las cavernas, de ahí que el estudio de estas haya permitido descifrar sus orígenes y conocer los valores ancestrales. De esta manera la artista quiere dejar impresa la historia del país en esta colección de murales que cuentan el pasado de la nación.

La mayor connotación del barro ancestral no está en sus formas sino en su carga signífica y simbólica. La cualidad táctil, antes que visual de este arte, permite sentir la forma de las creaciones con el cuerpo; el artista entra en una relación íntima con la tierra superando el nivel racional de lo visual, en un sabio juego del espacio dialéctico del vacío como composición tangible. Al igual que para el pueblo indígena, la arcilla para mí tiene un sentido de expresión cósmica, mítica y poética que permite aflorar el espíritu del artista y su cultura. Esta obra rinde homenaje a nuestro origen, a la cultura andina que le dio a la tierra dimensiones que llegaron a lo divino (Cadena, 2018).

Respecto al lenguaje artístico, se introduce dentro del realismo que permite el fácil reconocimiento de los elementos que componen la obra, y que responde a una necesidad emocional y afectiva. Explica Carmen que “el valor estético exalta la significación simbólica de la cultura de la cual partimos. El mestizaje no es aceptado por todos. Nuestra identidad y pertenencia es un tema aún no asimilado. Sólo si conocemos lo que somos, nuestros orígenes, podemos aceptarnos con orgullo” (Cadena, 2018).

El primer mural del conjunto escultórico Arcillas de la Historia lleva por título Danza chamánica, obra que representa a los pueblos precolumbinos y sus rituales. Desde principios de los tiempos los antiguos aborígenes utilizaron las danzas, los cánticos, como una manifestación de lo divino, como una conexión con la naturaleza, el agua, el

aire, el fuego y la tierra. La escena representa a seis aborígenes que danzan y sujetan entre sus manos algunos instrumentos musicales y lanzas, haciendo que sus rituales los conecten con la madre tierra, por eso la representación del sol, las montañas, las terrazas ecológicas como elementos simbólicos de las grandes culturas precolombinas del Ecuador (El Comercio, 2010).

Figura 40. Carmen Cadena. Danza chamánica. Mural en cerámica
225 x 280 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

La conquista española y su posterior colonización es un emprendimiento gigantesco del invasor marcado por la expansión marítima y comercial de los países ibéricos. Representa la riqueza para los conquistadores y el sometimiento a la fuerza para los nativos, la pérdida de millones de vidas y el exterminio de muchas civilizaciones indígenas. El mural denominado La Conquista representa al conquistador español con todo su poderío sentado sobre un caballo sometiendo al pueblo indígena. Al extremo superior derecho aparece insinuada una estepa del pueblo inca sobre la cual surgen las cúpulas de la Iglesia de la Compañía, con la que la artista intenta hacer una síntesis de lo

que fue la sobreposición de los espacios de culto, sistema con el que se dominó al pueblo indígena.

Figura 41. Carmen Cadena. La Conquista. Mural en arcilla. 185 x 145 cm.
Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

La Colonia es un mural cargado de simbolismos, la cruz aparece ocupando el plano principal como emblema de la conquista. La búsqueda de riqueza y la conversión de los nativos al cristianismo es la base de la colonización; para esto el invasor no duda en construir sobre los antiguos templos indígenas sus nuevas iglesias y catedrales cristianas, con el fin de orientar la tradición local al nuevo culto de los pueblos nativos, así aprovechan los puntos significativos de la tradición prehispánica para perpetuar la nueva fe católica. El templo que aparece en la obra representa al Pucará de Ingapirca aplastado por la prominente cruz, la iglesia por medio de la Inquisición⁵ y del terror, unificó el modo de pensar de los habitantes de las colonias.

Figura 42. Carmen Cadena. La Colonia. Mural en arcilla. 195 x 238 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig Lince.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

⁵ Uno de los períodos más oscuros de la historia de España es la Inquisición, un período de tortura, persecución y muerte a todo aquel que no estuviera de acuerdo con los principios de la Iglesia. Es más bien un instrumento político de la monarquía para coartar las libertades del hombre. Duró 350 años, de 1478 a 1834 (Feldman, 2002, p. 3).

Se puede ver cómo la nueva cultura del conquistador se posiciona sobre la ancestral para producir un sincretismo más bien forzado de la cultura dominante. Surge la cruz como un elemento simbólico de la fe cristiana que atrapa a los indígenas, que aparecen intentando escapar del yugo español. En el extremo superior derecho aparece representada la cúpula y la torre de la Iglesia de la Compañía, mientras que por detrás de esta surgen las montañas del maravilloso paisaje andino que se funde con el paisaje arquitectónico. Estos actos que fueron tan importantes para los indígenas siguen siendo símbolo de la representación y del sincretismo cultural y religioso que se produce en el territorio.

La Ilustración, es un movimiento político y cultural que promulga una reforma de la estructura ideológica con base en los avances de la ciencia y la razón. Estas bases ideológicas dejaron huella en el pensamiento ilustrado de la Real Audiencia de Quito, que son la simiente de los orígenes de las naciones. El mural La Ilustración exalta a los intelectuales de la época. En el lado izquierdo aparecen representados el científico, astrónomo, geógrafo y político Pedro Vicente Maldonado, uno de los principales personajes ecuatorianos, quien colabora con la misión geodésica francesa, a cargo del sabio La Condamine, también representado en el mural —junto a Maldonado—, llegó a la Real Audiencia de Quito para hacer mediciones del Ecuador terrestre. Otro de los personajes que forman parte del grupo, hito de la historia del Ecuador, es el padre Juan de Velasco, considerado el primer historiador del país, autor de la célebre Historia del reino de Quito.

En la parte superior central localizamos a Eugenio Espejo, pensador, abogado, periodista, médico e historiador, símbolo del mestizaje nacional, impulsor de las ideas progresistas, ocupó un sitio elevado dentro de la aristocracia criolla. En el extremo inferior derecho aparece el sabio Alexander von Humboldt: geógrafo, astrónomo, naturalista, explorador, estudioso de la naturaleza de la sierra ecuatoriana, realizó mediciones de las montañas y se encargó de la recolección de plantas de la Real Audiencia.

Desde el punto de vista técnico, la obra se genera en una placa de 40 centímetros de ancho sobre la que sobresalen los personajes con diversos planos de profundidad, alcanzando algunos la tridimensionalidad. Esta obra es un aporte técnico muy importante dentro del proceso de la cerámica, ya que permite la recreación de grandes volúmenes que emergen casi por completo del espacio bidimensional. La composición rítmica y dinámica del mural genera un espacio dividido en tres partes que se entrelazan unos con otros generando una lectura y un recorrido visual armonioso dentro del mural.

Figura 43. Carmen Cadena. La Ilustración. Mural en arcilla. 245 x 255 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

El mural Los astilleros de Guayaquil hace referencia a las principales actividades económicas de Guayaquil y la Real Audiencia de Quito. Una gran cantidad de naves se construyen entre los siglos XVII y XVIII en este lugar, embarcaciones que se utilizaban para la actividad mercantil y la defensa del mar del Sur. La amenaza constante de piratas ingleses y holandeses que buscaban capturar los galeones españoles que transportaban plata a la península ibérica, da gran impulso a la actividad de los astilleros de Guayaquil. Los virreyes del Perú enviaron a construir y reparar sus naves en este lugar⁶.

6 Los ataques a las costas americanas fueron permanentes. En 1599 embarcaciones de piratas holandeses aparecieron en Chile y atacaron Valparaíso. En 1624 una flota de once barcos piratas holandeses atacó el puerto de Callao cerca de Lima, mientras Guayaquil fue saqueada en dos ocasiones por los holandeses. Los ataques a la costa pacífica sudamericana llevaron a los virreyes de Lima a ampliar su flota naval en varias ocasiones; en este sentido, los astilleros de Guayaquil tenían mucha demanda en la construcción de barcos. Entre 1610 y 1614 construyeron dos galeones, de 1615 a 1622 realizaron tres navíos y repararon dos. A fines de siglo se construyeron tres buques en Guayaquil. La oportunidad que ofrecía el comercio y la construcción de navíos fue aprovechada por varias familias del puerto que por generaciones dominó la actividad económica de Guayaquil (Espinosa, 2010).

Figura 44. Carmen Cadena. Los astilleros de Guayaquil.

Mural en arcilla en alto relieve. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

La mano de obra de los astilleros está constituida, en su mayor parte, por los negros africanos traídos del continente en calidad de esclavos. La mano de obra gratuita, la calidad de maderas resistentes, flexibles y de gran flotabilidad existentes en el puerto, y la exportación de productos, hacen importante al Puerto de Guayaquil en el comercio del mundo (Cadena, 2018). En la obra se puede ver a negros e indios en el trabajo esclavizante de la construcción de barcos, mientras los nobles blancos cierran sus tratos.

La gesta revolucionaria del 10 de agosto de 1809, representado en el mural *Los próceres de la Independencia*, presenta a un grupo de intelectuales criollos y miembros de la aristocracia quiteña que, resentidos contra la corona española porque sus privilegios se ven mermados, se sublevan y provocan el derrocamiento de Manuel Ruiz Urriés, conde de Castilla y presidente de la Real Audiencia de Quito, creando la primera junta de gobierno autónomo de Quito, nombrando a Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre, como presidente, y al obispo José Cuero y Caicedo como vicepresidente. Este hecho marca el inicio del proceso de la Independencia del Ecuador (Valencia, 1992).

Sin embargo, este acontecimiento es parte de un proceso más complejo: por una parte, está la pugna de poder entre criollos y españoles, pero por otra parte la tradicional rivalidad mantenida entre las ciudades de la Real Audiencia produjo la inestabilidad de las colonias. Otro factor importante y determinante es el vacío de poder que

experimenta España con la invasión napoleónica a la península en 1808, cuyo resultado es el despojo de la corona a Fernando VII por parte de Napoleón Bonaparte, que instala en el trono a su hermano José Bonaparte⁷, hecho que produce una situación de inestabilidad en las colonias americanas, que culmina con la independencia de las naciones.

Se puede apreciar en la obra a los próceres de la independencia reunidos, seguramente definiendo una estrategia para constituir el gobierno soberano. En el centro del cuadro, ocupando un lugar importante encontramos a Manuela Cañizares, con lo que la artista quiere destacar el papel de la mujer en la gesta libertaria. A la izquierda aparece el prócer Manuel Quiroga, patriota quiteño⁸, nombrado por la junta soberana ministro de Gracia y Justicia, y a continuación el obispo José Cuero y Caicedo, designado vicepresidente de la junta. Al fondo izquierdo, por detrás del obispo, aparecen Juan de Dios Morales y Antonio Ante. En el extremo derecho surge el militar Juan de Salinas, la figura del doctor Eugenio Espejo⁹ y el marqués de Selva Alegre, nombrado presidente de la Junta Soberana de Quito.

Figura 45. Carmen Cadena. Los próceres de la Independencia. Mural en arcilla. 270 x 295 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.)

7 Desde 1806 Napoleón Bonaparte había pensado ya en la invasión de España. En 1808 se produce la abdicación de Carlos IV rey de España, en favor de su hijo Fernando VII, a quien entrega la corona. Poco después con la invasión interviene Napoleón e instala en el trono español a su hermano José Bonaparte. Este hecho tuvo repercusiones para España y las colonias americanas (Cruz, 2013).

8 Manuel Quiroga, patriota quiteño, nacido en la ciudad de la plata, lo que hoy es Sucre, capital de Bolivia. Participa en la gesta de independencia. Reprendido, multado, suspendido en sus funciones por sus convicciones, desarrolla un resentimiento contra las autoridades españolas (López. s. f.).

9 Eugenio Espejo aparece representado en el mural junto a los demás próceres de 1809, a pesar de que muere 25 años antes de esta acción revolucionaria, por ser uno de los precursores de estas ideas libertarias.

La Matanza del 2 de agosto de 1810 es la obra que habla de la reconstrucción de este hecho histórico. El brutal asesinato de cientos de personas que incluye a los próceres de la independencia del 10 de agosto de 1809, como consecuencia del enfrentamiento entre las tropas españolas y los frentes patrióticos que intentan liberar a los líderes de la primera junta de gobierno, presos en el cuartel de la Real Audiencia de Quito —actual Centro Cultural Metropolitano de Quito—. Como represalia a este intento de liberación y a la gesta sucedida un año antes, el conde Ruiz de Castilla, presidente de la Real Audiencia, ordena la matanza de los principales líderes revolucionarios que se hallan en los calabozos del cuartel. La masacre se extiende a las calles de Quito, las tropas realistas saquean la ciudad, acto que provoca el rechazo del sistema implantado y la lucha por la libertad.

Figura 46. Carmen Cadena. Matanza del 2 de agosto de 1810. Mural en arcilla. 245 x 290 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

Otro hito histórico simbolizado en este conjunto escultórico es, El 9 de octubre de 1820, año en que Guayaquil se proclama libre de España e inicia una campaña de liberación que culmina con la independencia de la Real Audiencia de Quito. Uno de los precursores de la independencia de Guayaquil es José de Antepara, patriota que absorbe en Europa ideas libertarias, regresa a Guayaquil y entabla relación

con José de Villamil y José Joaquín de Olmedo, partidarios también de la emancipación. Por otra parte, los militares venezolanos Febres Cordero, Letamendi y Urdaneta, dados de baja por sus ideas rebeldes, de regreso a Venezuela pasan por Guayaquil, donde se unen a las tropas rebeldes para alcanzar la independencia de Guayaquil. La obra destaca las imágenes de los protagonistas de este acto libertario. Desde la izquierda constan los guayaquileños José de Antepara, Gregorio Escobedo, José Joaquín de Olmedo y José de Villamil, y los capitanes venezolanos León Febres Cordero, Luis de Urdaneta y Miguel de Letamendi.

Figura 47. Carmen Cadena. El 9 de octubre de 1820. Mural en arcilla. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

La incapacidad de la corte para implementar un sistema de mayor autonomía en las colonias lleva a los diputados americanos y quiteños a pensar que la única manera de alcanzar la autonomía es la independencia. El 24 de mayo de 1822, las tropas realistas al mando de Melchor de Aymerich son derrotadas por tropas comandadas por el general Antonio José de Sucre, al mando de Simón Bolívar, integradas por escuadrones de soldados de la costa y la sierra, además de tropas venezolanas, colombianas, argentinas, chilenas, bolivianas, peruanas, etc. (Pazmiño y Miño, 2003), que ponen fin al período de dominio español. Esta es la primera batalla en la que los pueblos latinoamericanos se unen para construir las naciones. La lucha es sangrienta y deja como resultado cientos de prisioneros y muertos de los dos bandos. Este hito histórico se halla representado en la obra *La Batalla de Pichincha*.

En la obra *La manumisión de los esclavos*, Carmen Cadena nos habla del proceso de liberación de los esclavos. Un decreto emitido en 1851 por el presidente de la república, general José María Urbina, sobre la abolición de los esclavos, es el primer paso para su libertad. El presidente Urbina, apoyado por un grupo de políticos e intelectuales liberales, acaba con un conjunto de medidas injustas, legado del período colonial. José María Urbina considera un despropósito la existencia de esclavos en la nueva tierra libre, pero la derogación de la esclavitud no es posible por un decreto, el Estado tiene que pagar una indemnización a los dueños de los esclavos por su liberación. Esta acción es una de las principales consecuencias de la Revolución marcista¹⁰ y una de las más valientes y progresistas medidas liberales.

La obra representa a los negros esclavos trasladados desde el África, encadenados, mientras representantes de la Iglesia Católica y blancos españoles los esperan en el puerto. Los negros son utilizados para ser vendidos como fuerza de trabajo principalmente en las plantaciones cacaoteras de la costa. En el centro del cuadro puede verse a la población negra siendo explotada. Por otra parte, en el extremo inferior izquierdo se ve a una familia de esclavos celebrando su libertad, mientras en el extremo derecho aparece la figura del general José María Urbina que, en su condición de jefe supremo, decreta la manumisión de los esclavos (Cadena, 2018).

¹⁰ La Revolución marcista, conocida como la Revolución de marzo de 1845, es llevada a cabo por un grupo de militares y políticos costeños liberales contra la política conservadora y centralista del gobierno del presidente Juan José Flores. Este grupo domina el país hasta 1859; en este tiempo buscan la descentralización del poder económico y político, la participación popular, la liberación de la economía, la reducción de la influencia de la Iglesia. Esta tendencia llega a su máximo clímax durante la presidencia del general José María Urbina de 1851 a 1856. La gestión del presidente es notable por las reformas de corte liberal, entre las que destacan la abolición de los esclavos, la expulsión de los jesuitas, la eliminación del tributo indígena, etc. (Pazmiño y Miño, 2003).



Figura 48. Carmen Cadena. La Batalla de Pichincha.
Mural en arcilla. 245 x 287 cm.
Museo Municipal María Eugenia Puig

Figura 49. Carmen Cadena. La manumisión de los esclavos. Mural en arcilla.
223 x 245 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.

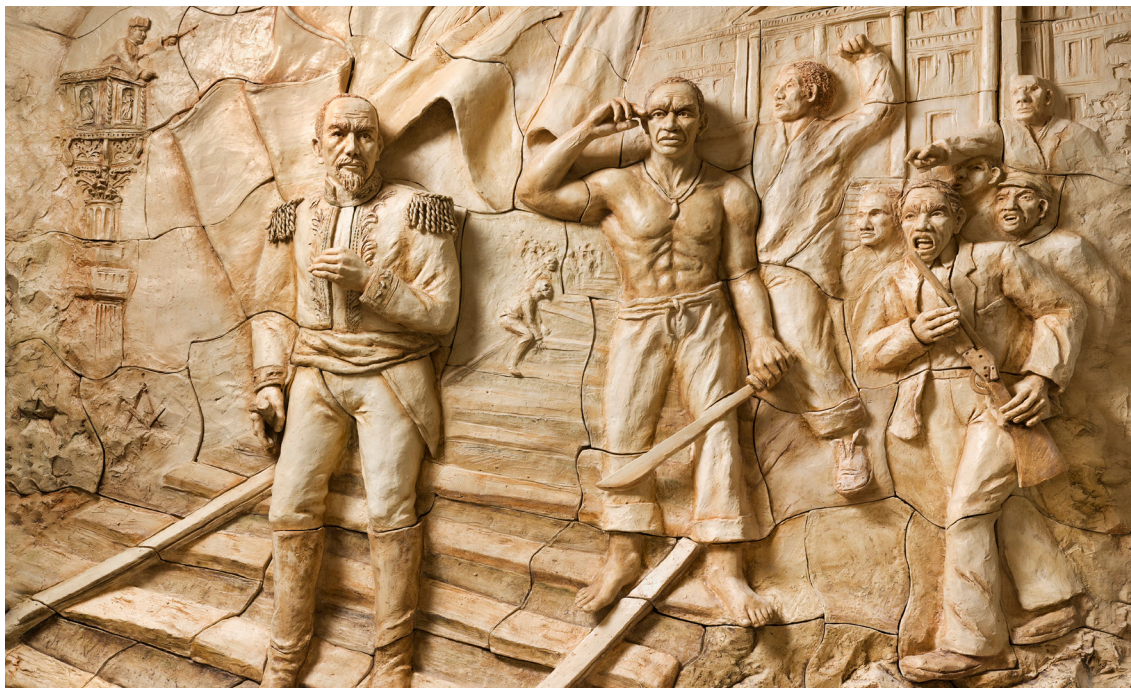


Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

El mural denominado La Revolución Alfarista, habla de la irreversible transformación social e institucional que encabeza el general Eloy Alfaro. Su lucha se centra en la reforma de la relación entre la Iglesia y el Estado. La Iglesia Católica, una de las más grandes terratenientes del país, dueña de magnas haciendas y propiedades, es expropiada de sus tierras en favor del Estado y al servicio de la sociedad. Eloy Alfaro separa la Iglesia del Estado, proclama la libertad de culto, implanta el laicismo en la educación pública, elimina el diezmo, impone la educación pública gratuita, establece el matrimonio civil y el divorcio, y otras normas de naturaleza social. Se profesionaliza al maestro a través de los colegios normalistas, se apoya el comercio, la explotación del petróleo, de la sal, la industria azucarera, etc. En el mural puede verse al general Eloy Alfaro y sus montoneros avanzando sobre la vía del

ferrocarril, símbolo de la modernidad liberal e integración del país¹¹. Al fondo de la obra se aprecia la construcción del Colegio Nacional Mejía como emblema de la educación laica y gratuita¹². En el extremo superior derecho se halla el púlpito desde donde se combate el laicismo, mientras que en la parte inferior surge el símbolo masónico¹³ que representa la inspiración ideológica de la revolución. En el centro del cuadro los cadáveres simbolizan a los 4.000 jamaíquinos¹⁴ y a todos los muertos en la construcción de la línea férrea (Cadena, 2018).

Figura 50. Carmen Cadena. La Revolución alfarista. Mural en arcilla. 240 x 280 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig. 2013



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

- 11 En 1873, el presidente Gabriel García Moreno inicia la construcción del ferrocarril en el Ecuador, aunque la orografía entre la sierra y la costa dificulta mucho el trabajo, finalmente después de tantos años el ferrocarril logra unir al país. Aunque García Moreno inicia esta empresa ferroviaria, es Eloy Alfaro quien la concluye.
- 12 El Colegio Nacional Mejía, en honor a José María Lequerica, se funda en 1897; es el primer colegio laico de la capital, fundado originalmente como normalista, pues es intención del gobierno liberal la formación de maestros laicos ya que hasta entonces la educación religiosa marcaba la formación académica del país (Instituto Nacional Mejía, s. f).
- 13 La masonería es una logia fundada en Ecuador por ecuatorianos ávidos de saber, quienes viajan a Europa y que, de regreso a Ecuador, buscan la independencia y la libertad de los pueblos. Son miembros masónicos Juan Pío Montúfar, José Mejía Lequerica, José de Antepará, etc. La escuadra y el compás son símbolos de la masonería. La escuadra representa la disciplina, la rectitud de las acciones. El compás simboliza la igualdad de las personas, la libertad, el conocimiento (Guzmán, 2009).
- 14 Los inmigrantes jamaíquinos llegan a Ecuador a inicios del siglo XX para trabajar como obreros y ayudantes en la construcción de túneles y puentes para el Ferrocarril transandino. Más de 4.000 jamaíquinos llegan a Ecuador, de los cuales más de la mitad mueren en la construcción del ferrocarril; otros se regresaron a su tierra y unos pocos, alrededor de 300, se radican en el Ecuador formando familias.

La obra, La danza del sincretismo simboliza la aceptación del indígena, el negro y el mestizo, refleja la conciliación de las distintas culturas bajo una identidad cultural única. Una consecución valiosa de los años setenta es la creación de la CONAIE¹⁵, movimiento indígena que lucha por participar y ser tomados en cuenta en las decisiones políticas y sociales del país. Un negro, un indio y un mestizo danzan en el escenario republicano más incluyente y participativo. Detrás, la representación gubernamental siempre en construcción, una representación simbólica del poder político en la búsqueda de un nuevo país más justo y equitativo (Cadena, 2018).

Figura 51. Carmen Cadena. La danza del sincretismo. Mural de arcilla. 200 x 200 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

¹⁵ La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, es una organización que aglutina a los pueblos indígenas en la lucha por la educación propia, por la tierra, por la identidad cultural, contra el colonialismo y por la dignidad de los pueblos.

La migración del siglo XXI, obra que refleja uno de los episodios contemporáneos más dolorosos del Ecuador. El flujo migratorio debido a la situación de pobreza y desempleo provocado por las malas políticas económicas de sus gobernantes es el detonante del éxodo de miles de ecuatorianos fuera del país en busca de mejores oportunidades. La consecuencia de la emigración es miles de familias destruidas, hijos abandonados, poblados enteros vacíos.

Figura 52. Carmen Cadena. La migración del siglo XXI. Mural de arcilla. 240 x 280 cm. Museo Municipal María Eugenia Puig.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

La obra, representada por la artista con un árbol que alberga las cuatro regiones del país del que brotan frutos, animales, flores, especies naturales de la costa, sierra, oriente y las islas Galápagos, símbolo de la riqueza y abundancia del país. En el extremo inferior izquierdo una escena muestra la tala y deforestación indiscriminada de la naturaleza, de los bosques tropicales por la explotación desmedida del petróleo, mientras una mujer abatida mira cómo sus seres queridos emigran

por la falta de oportunidades, la mala distribución de la riqueza y el desamparo institucional (La Hora, 2015).

En el mural Guayaquil y la regeneración urbana se muestra el desarrollo de Guayaquil que, desde finales del siglo XIX, emprende una nueva etapa de desarrollo económico con la introducción del cacao al mercado internacional. De esta manera, Guayaquil se convierte en el puerto principal sede de la migración interna, especialmente mestiza que vienen de la sierra ecuatoriana en busca de un mejor trabajo. A lo largo del siglo XX, Guayaquil se confirma como uno de los principales centros de la red urbana nacional; su ingreso al mercado mundial con la exportación del banano, el arroz, el caucho, etc., convierte a Guayaquil en una ciudad de gran desarrollo comercial donde se aglutinan los grupos económicos más importantes y poderosos del país (Villavicencio, 2012).

A partir de la última década del siglo XX y la primera del XXI, se inicia un proceso de urbanización y modernización de Guayaquil que afecta a los actores sociales, políticos y económicos de la metrópoli y de los pueblos vecinos. Debido al fracaso y desprestigio del Estado central, algunos gobiernos seccionales como municipios y gobiernos provinciales asumen el protagonismo bajo el cargo de sus líderes políticos, que gracias al aumento de la inversión estatal y el aumento de rentas propias desarrollan un crecimiento urbanístico. En este contexto destaca Guayaquil, ciudad que hasta 1992 se encontraba en una crisis urbana generalizada, producto de la mala administración de los gobiernos locales.

A partir de agosto de 1992, con la posesión del nuevo alcalde de Guayaquil, León Febres Cordero, y posteriormente Jaime Nebot, se inicia un proceso de recuperación de la ciudad, restaurando primeramente el Palacio Municipal, creando viaductos, pasos a desnivel, regularizando la titularización de la tierra, etc. En el 2000 se inicia la remodelación del Malecón y la regeneración urbana de obras comunes, que van a constituir una referencia simbólica de la ciudad. Se inicia también la construcción de la red de mercados, el ordenamiento de las bahías, la limpieza y recolección de desechos, el abastecimiento de agua potable, alcantarillado sanitario y pluvial, etc. La alcaldía inicia un modelo de gestión y desarrollo urbano tipo empresarial, tomado posteriormente como ejemplo por varias ciudades de la costa que han impactado en el colectivo (Villavicencio, 2012).

Guayaquil es una ciudad conformada por gente de todos los rincones de la patria. Guayaquil y el país han podido ver y experimentar un cambio trascendente que ha definido un modelo de desarrollo digno de ser imitado con el fin de que la nación encuentre el derrotero a seguir para alcanzar un futuro promisorio (Cadena, 2018).

Figura 53. Carmen Cadena. Guayaquil y la regeneración urbana. Mural de arcilla. Museo Municipal María Eugenia Puig Lince.



Fuente: Christoph Hirtz (s.f.).

Este conjunto de murales, producto del esfuerzo económico y personal de la artista, es un aporte nuevo para la plástica ecuatoriana, aunque Carmen Cadena lamenta el poco interés demostrado por los entes culturales del país a pesar de la gran acogida del público y de gente entendida en el arte. La Agencia EFE hace eco de la noticia en Europa sobre el destacado trabajo de la artista, desde donde llega a conocimiento del alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, quien compra la obra y construye el Museo María Eugenia Puig para su exposición permanente. El predio es construido por la ingeniera Leonor Vera, en una superficie de 600 m² y un costo aproximado de 650.000 dólares. La obra se traslada a Guayaquil en 14 contenedores y su montaje toma a la artista cerca de dos meses. Inicialmente el conjunto de obra consta de 11 murales; con la adquisición por parte de la Alcaldía de Guayaquil, se realizan tres murales adicionales que insertan los capítulos importantes de la historia de Guayaquil. La inclusión de estos murales lleva a la artista un año más de trabajo.

Figura 54. Museo Municipal María Eugenia Puig Lince. Guayaquil. Ecuador



Fuente: Colección de la artista

La musa de Junín

En el 2011, a pedido de la Universidad Andina Simón Bolívar, Carmen Cadena realiza el mural La musa de Junín, un mural en alto relieve, en cerámica, de 260 x 330 cm, inspirado en el poema de Olmedo "La victoria de Junín", y en el que aparecen los elementos más representativos del texto como es la rebeldía de la Musa.

En el 2012 se instala la obra en el edificio José Joaquín de Olmedo, con motivo del 20 aniversario de su fundación.

Figura 55. Carmen Cadena. La Musa de Junín. Cerámica en alto relieve. 260 x 330 cm. 2011. Colección Universidad Andina Simón Bolívar.



Fuente: Colección de la artista

Nuevas propuestas artísticas

Después de algunos años de trabajo con arcilla, Carmen Cadena retoma la pintura, técnica con la que explora el paisaje, la naturaleza y la vegetación del Ecuador, que como explica la artista “tienen un colorido propio, que no existe en ninguna otra parte del mundo”. Estas nuevas representaciones pictóricas surgen bajo el nombre de Luz equinoccial, donde Carmen Cadena quiere resaltar el color, la luz y la composición del paisaje ecuatoriano, como un aporte al país.

Los nuevos escenarios pictóricos de Carmen aparecen representados con frondosos paisajes, con una gran fuerza expresiva y profundidad, donde los distintos elementos se ordenan con claridad y volumen. Conjunto de arboledas, vegetaciones, flores, aparecen en un primer plano iluminadas por los rayos del sol que inundan las vegetaciones pobladas. El eje compositivo sitúa varios planos de profundidad resaltados

por los efectos de luz y la perspectiva. La gradación cromática de verdes, naranjas y amarillos dan al paisaje una composición dinámica.

Figura 56. Carmen Cadena. Serie Luz equinoccial. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

En ocasiones la artista trabaja también el detalle del paisaje, pasa de lo grande y denso al detalle del dibujo; flores, rosales, lirios ocupan todo el espacio, unas veces ubicadas en el centro del cuadro, otras veces colgadas desde la parte superior, como si descendieran desde lo alto. Las flores, trabajadas con tonos claros mezclados con amarillos, ocre y naranjas, crean una riqueza cromática suave que contrasta con los tonos verdes y oscuros de ramas y hojas que complementan la imagen. Los fondos trabajados también con tonos claros crean una atmósfera sutil, afable en el ambiente.



A still life painting featuring a large, polished copper pot in the background. In the foreground, several lemons are arranged on a dark surface. The lemons are rendered with vibrant green and yellow-green hues, showing detailed textures and highlights. The lighting is dramatic, creating strong shadows and highlights on the metallic surface of the pot and the textured skin of the lemons.

Obras

Carmen Cadena

Figura 57. Carmen Cadena. Flores. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

Figura 58. Carmen Cadena. Flores. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 59. Carmen Cadena. Flores. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 60. Carmen Cadena. Flores. Óleo sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista

Figura 61. Carmen Cadena. Paisaje. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

Figura 62. Carmen Cadena. Paisaje. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

Figura 63. Carmen Cadena, s. f. Óleo sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista

Figura 64. Carmen Cadena, s. t. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

Figura 65. Carmen Cadena, s. f. Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección de la artista

Figura 66. Carmen Cadena, s. t. Óleo sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista

Figura 67. Carmen Cadena. Retrato de niña. Óleo sobre lienzo



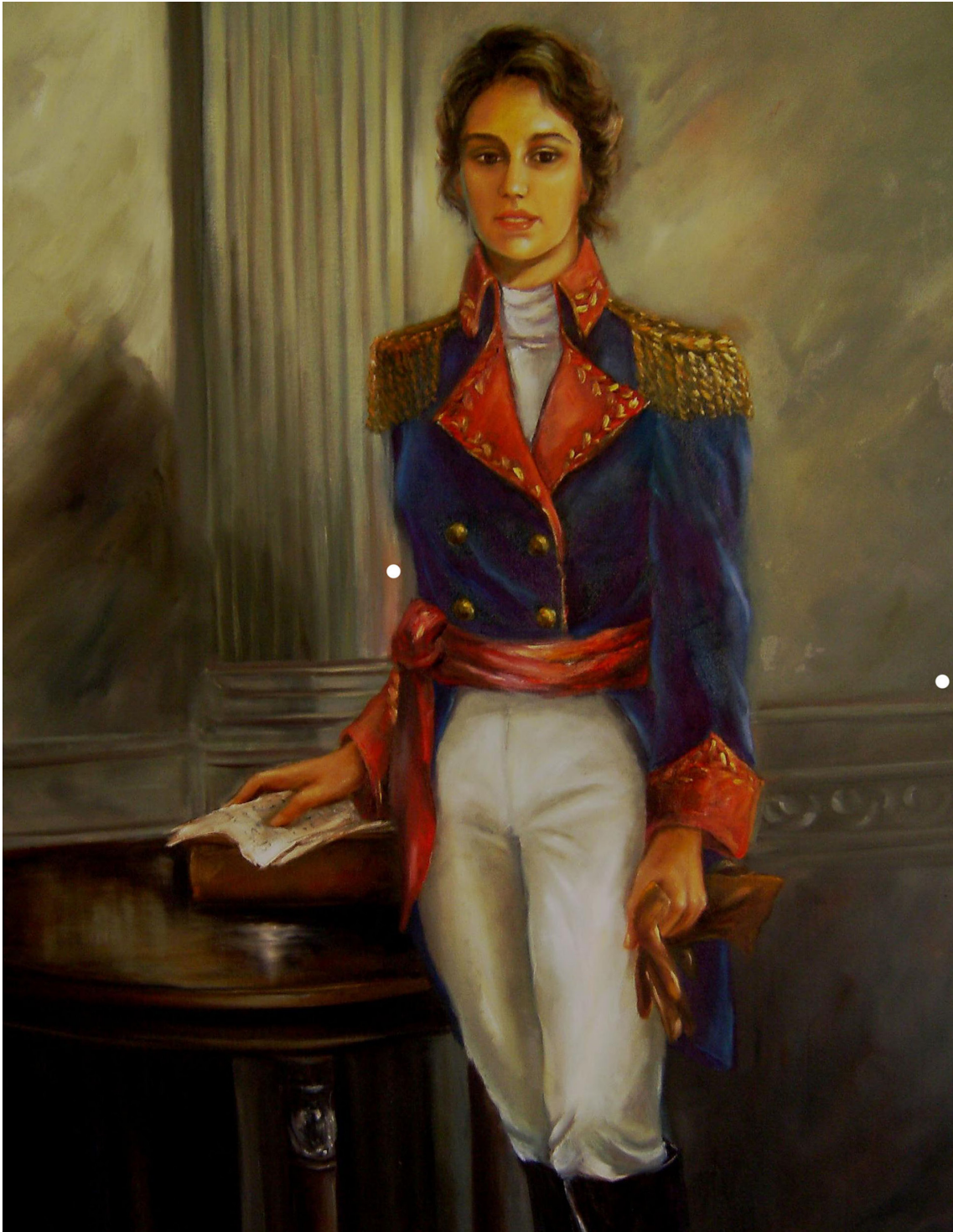
Fuente: Colección de la artista

Figura 68. Carmen Cadena, s. t. Óleo sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista

Figura 69. Carmen Cadena, s. t. Óleo sobre lienzo



Fuente: Colección de la artista



Salomé Lalama



Salomé Lalama González nace en Ibarra el 15 de septiembre de 1955. Sus padres Alicia González y Marcelo Lalama, se separan cuando Salomé apenas cuenta con cuatro años. A partir de este momento el cuidado de la niña queda a cargo de diferentes personas; aunque el padre siempre se hace cargo de la manutención. En cierto modo, la idea de hogar que define Salomé Lalama como “algo variable que no está relacionado con un lugar”, está justificada por la difícil situación que le toca vivir durante la infancia; sin embargo, a pesar de estas circunstancias, Salomé forma parte de una extensa familia; posee una hermana de padre y madre, siete hermanos por parte del padre y dos más por parte de la madre de otras relaciones.

Durante su infancia, en algún momento, Salomé se traslada a vivir con su abuela y su tío, Eduardo Vásquez, quien cultiva el arte de la pintura. Sin saberlo, esta será quizás una de las primeras figuras en influir en su amor por el arte. “Recuerdo que me sentaba a mirar lo que él dibujaba... es difícil recordar, pero creo que llevaba en mí la creatividad y las ganas de plasmar mis vivencias a través del arte” (S. Lalama, comunicación personal, 16 de junio de 2018).

La necesidad de expresarse por medio del arte se ve aplazada por el compromiso matrimonial adquirido por la joven a los 17 años. La llegada del primer hijo, y después del segundo, hace que dedique todo su esfuerzo al cuidado de los pequeños, viéndose impedida de continuar con sus estudios.

Después de un paréntesis de aproximadamente de 30 años —cuando los hijos crecen—, Salomé retoma sus estudios y se incorpora al mundo del arte a través de cursos particulares de dibujo y pintura. De manos de los artistas ecuatorianos Jorge Perugachi, Gilberto Almeida, José María Jaramillo y Antonio Arias, así como el maestro costarricense Porras, aprende las distintas técnicas del arte: con Antonio Arias el manejo del acrílico, con Wilman y Perugachi la utilización del color (Lalama, 2018).

Este período de estudios y formación dura cerca de diez años, después de lo cual la artista empieza a participa en exposiciones colectivas e individuales. A partir de 1994 expone en: La embajada del Ecuador en Washington, EE. UU, Retrospectiva, Hotel Oro Verde, Swiss Hotel; en 1995, Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito; en 1996, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Oro, también en el Club

Refugio de Quito; en 1999, Sala Eduardo Kingman de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, y en Art Gallery, de Costa Rica.

La necesidad de continuar con su formación artística lleva a Salomé Lalama a inscribirse en el Colegio de Artes de San Antonio de Ibarra, Daniel Reyes, al que asiste en compañía de Cristina Grijalva, —una gran amiga y artista quiteña—, con quien viaja periódicamente de Quito a San Antonio de Ibarra durante dos años —miércoles, jueves y viernes—, llegando a completar sus estudios en el año 2002 (Villacís, 2006).

Durante este período participa en diversas exposiciones a nivel nacional e internacional. En el año 2000, en el Salón de Octubre de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas; en la Embajada del Ecuador en Washington, y en Marbella, España. Al siguiente año vuelve a exponer en Washington; también participa en la exposición colectiva en homenaje a la mujer, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Quito; en la Galería de Arte CDX, también de Quito; además expone en Sao Paulo, Brasil, y en la Galería Archangel de Viena, Austria. En 2002 participa en el Salón de la Mujer, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo Quito, y en la Galería Nesle de París, Francia, en la que participa en conjunto con la artista Margarita Baum, y donde exponen obras relacionadas con el tema de la mujer y su papel social.

Gran expectativa en el público creó la exposición pictórica de las artistas ecuatorianas Margarita Baum y Salomé Lalama, realizadas en las ciudades europeas de Viena y París. Las pintoras Baum y Lalama, que cuentan con una importante trayectoria en la plástica nacional, exhibieron sus obras que reflejan el tema de la mujer y el papel social que en ellas se encierra. Las técnicas que utilizan son mixtas, óleos y acrílicos, donde el expresionismo se fusiona con la intensidad de los colores andinos (La Hora, 2002).

Pablo Cabrera en su propuesta artística

Terminados los estudios en el Colegio de Artes Daniel Reyes, inicia una nueva etapa de producción artística de manos del artista plástico Pablo Cabrera, con quien empieza a expandir su universo y desarrolla una mirada más profunda del arte. Alrededor de tres años dura este período de estudio y revelación, en el que cuenta Salomé Lalama, hubo momentos en los que estuvo a punto de abandonar la práctica artística.

Cuando viene Pablo Cabrera, me remueve de tal manera la conciencia que me senté y me puse a llorar, así fue de fuerte lo que él me transmitía, y entonces comencé una búsqueda conceptual, de apreciar más un objeto. De ese período acá voy a trabajar intensamente, entonces ahora, así pinte una maceta, esta tiene que cobrar vida, tiene un porqué, o sea tiene alma, eso lo aprendí con Pablo Cabrera (Lalama, 2018).

La primera obra que realiza después de la experiencia con Pablo Cabrera es un autorretrato; la artista se representa a sí misma crucificada, atravesada por pinceles como si de cuchillos se tratasen, evidenciando los momentos de angustia y desesperación que se encuentra viviendo. Sobre un fondo de manchas irregulares trabajadas en tonos cálidos se funde la imagen de una mujer crucificada. Alrededor del personaje central aparecen diversos elementos: un pájaro azul, una flor roja, un trozo de papel escrito y la grafía de diversos números que conllevan una carga simbólica.

La crucifixión de la mujer representa la muerte de una parte de la artista, de la parte oscura de su pasado, mientras que la imagen del pájaro azul personifica el renacer de la misma, convirtiéndose en el emblema de la vida. La rosa roja ubicada en la parte superior del cuadro encarna la feminidad de la artista, un concepto que alude a la naturaleza de la mujer, de la madre, de la esposa. Los textos y diversos números escritos contienen mensajes y fechas simbólicas de gran importancia y fuerte carga emotiva para la autora.

Figura 70. Salomé Lalama, autorretrato. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

La obra *Historia de un retrato*, del mismo período, representa la conciliación con la familia, describe el mundo familiar próximo a la artista, en el que esta aparece como sinónimo de apoyo, de respaldo familiar, lo que se evidencia cuando desde las letras M.S. —iniciales de los nombres de la artista— aparece colgado un corazón rojo, alegoría de los estudios de medicina realizados por su esposo, profesión que culmina con éxito gracias al apoyo incondicional de su esposa Salomé.

Gobernando el espacio, en primer plano se encuentra el esposo, vestido de blanco, tocando el saxofón —un sueño que no pudo cumplir—, como cabeza de familia, dando estabilidad al hogar. Un cascabel ubicado a la parte izquierda, a la altura de la cabeza del padre, personifica a la hija, a quien Salomé solía llamar “cascabelito” de pequeña, mientras que, en el otro extremo, a la misma altura del cascabel, un libro representa al otro hijo de Salomé, signo de sabiduría. Por detrás de la silla, donde se encuentra sentada la figura central, una loba surge desde la oscuridad, señalando la fuerza y tenacidad de la familia y la artista (Lalama, 2016).

Figura 71. Salomé Lalama. *Historia de un retrato*.
Técnica mixta, 120 x 120 cm.



Fuente: Autoría propia

Otra obra representativa de la artista es *Pasado y presente*, dos tiempos inscritos en una misma obra a través de la representación metafórica de los elementos que aparecen en ella. Una mujer dividida en dos partes iguales representa el pasado y el presente; el lado izquier-

do cubierto por una especie de manto inscrito con trazos y texturas que ocultan parte de la identidad de la mujer hace alusión al pasado, mientras que su otra mitad aparece descubierta, identifica por su rostro y su desnudez como parte del presente. Un pájaro azul —ya representado en ocasiones anteriores— posado sobre el hombro derecho de la mujer nos habla de la esperanza de la vida, de la condición de la calidad humana, mientras que una flor clavada cerca del pecho figura los momentos trágicos vividos por la artista. El pescado situado cerca del vientre aparece conectado con la fecundidad y la procreación, relacionado con el tema de la vida y la muerte, el bien y el mal, el pasado y el presente. Dos figuras pequeñas situadas en la parte inferior derecha del cuadro surgen tomadas de la mano; la imagen de la izquierda personifica a una muñeca que Salomé Lalama solía tener cuando era niña y a la que, por las mismas carencias afectivas soportadas, procuraba darle todo su afecto. La otra imagen, la de la derecha, representa a su hija, su muñeca del presente; tomadas ambas de las manos, buscan conciliar el pasado con el presente.

Figura 72. Salomé Lalama. Pasado y presente. Técnica mixta 100 x 80 cm.



Fuente: Autoría propia

Otro elemento frecuente en la obra de Salomé es la representación de animales: tigres, lobas, leopardos, pájaros, etc., que emerge en muchos de los casos en combinación con la imagen de la mujer. La loba adquiere una connotación especial en la obra de Salomé, porque es el animal con el cual se identifica, por la fuerza que desprende; según palabras de la artista, es la representación física del alma. En sus obras la loba surge imponente, fuerte, siempre protectora de la mujer. Salomé escribe un texto en una de sus obras que dice: "Fue su sombra la que me arrancó mi voz con aullidos, sin saber que existías y sin buscarte te siento en mí, no necesito evocarme, solo sentirlo me hace fuerte y libre" (Lalama, 2018).

Mis personajes audaces, fascinantes, nacen de un apasionado afán de crear, son imágenes del mundo animal y representaciones de figuras femeninas, íntima y maternal, que se ha constituido en mi fuente de constante inspiración y creación (Lalama, 2018).

Figura 73. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 74. Salomé Lalama. Espíritu de la noche. Técnica mixta. 110 x 100 cm.



Fuente: Colección de la artista

La visión de la mujer

Con motivo de la puesta en circulación del sello postal "Manuela Sáenz la libertadora" —en el 2010—, por la Universidad Andina Simón Bolívar, se reproduce la obra Buena y bella Manuela, de Salomé Lalama, seleccionada en la convocatoria artística para la realización de este proyecto. A raíz de esta obra surgen otras mujeres con las que busca reivindicar el lugar que le corresponde a la mujer luchadora, emprendedora, pero también gestora y creadora de vida. La propuesta pictórica de Salomé es un juego dentro de lo figurativo; animales, plantas y flores se funden con el cuerpo sensual femenino, donde mujeres enigmáticas, soñadoras, surgen en su obra.

Gracias a una combinación muy personal de personajes femeninos y de ciertas formas elementales de la naturaleza, la artista Salomé Lalama consigue equilibrar el movimiento lineal con la elección de colores delicados (...). Suaves formas se desplazan hacia los cuerpos modelados de sus hermosas y enigmáticas mujeres, que surgen o se presentan con sus misteriosos reflejos de singulares transparencias; son seres animados, sensibilizados por un naturalismo-simbolismo (Villacis, 2006).

Figura 75. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Con el tiempo, Salomé va adentrándose en el mundo interior del ser humano, y pasa de representar a la mujer de cuerpo entero que entraña las historias del pasado, a trabajar detalles de la imagen de la mujer: ojos, manos, rostros, etc., con los que quiere captar la esencia, los sentimientos más puros del ser humano. Esta etapa es un período de una lucha más calmada, más serena, en la que Salomé busca salir de su pasado dando paso a una etapa más tranquila, en la que los tonos blancos, dorados y grises surgen en la obra a través de unas pinceladas sutiles, que cubren la necesidad de dar luz a su vida y de dar a las mujeres el espacio que les fue negado.

Figura 76. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Salomé Lalama incursiona también en el libro de artista a través de un proyecto conjunto con la artista María Augusta Córdoba. El libro, que versa sobre el tema de la Constitución, con textos y dibujos de las artistas, es adquirido por la Universidad Andina Simón Bolívar, institución que posee una gran colección de obras de arte de artistas imbabureños. Sobre el trabajo colectivo, manifiesta Salomé que le gusta trabajar en grupo “porque el trabajo conjunto fortalece, nutre y alimenta” (Lalama, 2018).

Trayectoria artística

A partir del 2006 emprende una nueva etapa expositiva: la primera exposición de este período es en el Centro Best Buy de Minneapolis, EE. UU. En el mismo año realiza una importante muestra denominada “Arte en las mujeres”, en la Casa de la Ópera del Cairo, en Egipto, en la que seis mujeres artistas ecuatorianas participan como colectivo patrocinadas por la Embajada del Ecuador. Salomé Lalama, Noemí Cabrera, Elizabeth Taipe, María Augusta Fernández de Córdoba, Beatriz Plaza y Alba Lucía Erazo participan con ocho obras cada una. La muestra se realiza también en Jordania y Siria. Fabiola Lema, coordinadora de la muestra enuncia:

“Arte en las mujeres” es una muestra significativa de seis talentosas artistas. La pintura ocupa un lugar muy importante en lo simbólico de los sueños, sustancia original de su concepción de la vida. Cada obra es un individuo, una pasarela, una enrucijada en el tiempo en perfecta armonía con la naturaleza (El Universo, 2006).

Al siguiente año expone nuevamente en Egipto, esta vez en la Galería Toot, de Alejandría, con la muestra colectiva denominada “Exhibición latinoamericana”; durante este período expone también en Bruselas, Bélgica.

En octubre del 2010 presenta su trabajo en el Centro de Exposiciones Matrade de Kuala Lumpur, en Malasia, como parte del evento internacional Art Expo Malaysia. Salomé Lalama, José Bastidas, Alba Erazo, María Augusta Fernández de Córdoba y Elizabeth Taipe conforman la delegación de artistas ecuatorianos seleccionados por la Cancillería del Ecuador. Los participantes son artistas reconocidos, con una importante trayectoria artística (La Hora, 2010).

El 2011 es un año bastante productivo para la artista. Por una parte, expone por segunda ocasión representando a Ecuador, en Cultura Week, en Kuala Lumpur, Malasia, y en Art Gallery-Kuala, también de Malasia. Por otra, participa junto a Cristina Grijalva, Alba Lucía Erazo y Elizabeth Taipe en una muestra itinerante dentro del Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas, representando a Ecuador, en la Expo Canadá 2011, en la Municipalidad de Toronto, y en la Galería de Artes

de la Universidad Autónoma de México (UNAM), en Ottawa. El factor común que une a estas cuatro mujeres, independientemente de su propuesta artística, es la visión de la feminidad. En el caso de Salomé Lalama expone a la figura femenina con su dualidad, lo bueno y lo malo; muestra mujeres adornadas con flores y combinadas con animales, normalmente especies que están en peligro de extinción, como un llamado de conciencia hacia el cuidado y la preservación de las especies (El Norte, 2011).

En junio del mismo año, Salomé Lalama es llamada a participar en la exposición colectiva "Paralelo 0", que se realiza en la Galería de Arte Yar Burba, de San José de Costa Rica. Participan en la muestra los artistas ecuatorianos Cristina Grijalva, Raquel Grijalva, María Augusta Fernández de Córdoba y Mae de la Torre. La muestra se expone también en el Museo Eugenio María de Hostos, en Mayagüez, Puerto Rico (El Tiempo, 2011).

Auspiciado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, el colectivo de arte "Expansión", conformado por Salomé Lalama, José Bastidas, Salvador Bacon, Alba Erazo, María Augusta Fernández y Elizabeth Taipe, expone en el Museo de Karvasla, en Tbilisi, Georgia. La muestra, denominada "Arte es vida, Ecuador ama la vida", se inaugura con la presencia de la viceministra de Cultura de Georgia y el delegado de la Embajada del Ecuador en ese país. El grupo de arte Expansión, a través de su representante Salomé Lalama, dona una obra de arte al museo Karvasla, como recuerdo de su visita a Georgia.

En el año 2012, la artista se embarca en una nueva aventura. El Gobierno ecuatoriano, y su embajada en Turquía, con el propósito de difundir el arte y la cultura del país, presenta la obra de siete artistas pictóricos, parte del colectivo Expansión, quienes se han consolidado como un colectivo artístico pictórico representativo del Ecuador por logros y reconocimientos profesionales y artísticos (Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, 2012). La muestra, titulada "Arte es vida", se presenta también en la Universidad de Bahcesehir de Estambul, Turquía.

De abril a mayo del 2013, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en el marco del VI Foro de la zona V de la Alianza de Mesas Redondas Panamericanas, presenta la muestra "Arte ecuatoriano une países panamericanos". La muestra se presenta en la Sala de exposiciones Miguel de Santiago de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las mesas redondas de Quito, Mitad del Mundo, acogen la propuesta de un grupo de mujeres artistas que desde diversos lugares del país presentan su obra realizada específicamente para este evento. En la delegación ecuatoriana se encuentran Alba Lucía Erazo, de Loja; María Augusta Fernández, de Cuenca; Ximena Coello, de Azuay; Elizabeth Taipe, de Quito, y Salomé Lalama, de Ibarra. A las artistas ecuatorianas se unen Christine Chemin, de Costa de Marfil, radicada en Quito, y Graça Estrela, de Brasil (El Norte, 2013).

Entre diciembre del 2014 y enero del 2015, junto al mismo colectivo de artistas con el que trabaja desde hacía varios años, Salomé realiza las muestras "Coordenadas", en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, y "Mujer y naturaleza", en la Galería de Arte de la Alcaldía.

Como parte del programa de reapertura del ex cuartel militar, en el marco de la celebración de los 409 años de la fundación de Ibarra, la Universidad Andina Simón Bolívar expone en marzo del 2016, en Ibarra, un conjunto de 57 obras de 35 artistas renombrados del arte imbabureño. Ruby Larrea, Salomé Lalama, Rosy Revelo y Margarita Guevara son las mujeres representantes de la provincia de Imbabura.





Obras

Salomé Lalama

Figura 77. Salomé Lalama. s. t. Escultura en cerámica



Fuente: Autoría propia

Figura 78. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 79. Salomé Lalama. Rubí. Acrílico sobre lienzo. 124 x 74 cm.



Fuente: Autoría propia

Figura 80. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 81. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 82. Salomé Lalama. El paso del ángel.
Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 83. Salomé Lalama. s. t. Acrílico sobre lienzo.



Fuente: Autoría propia

Figura 84. Salomé Lalama, Convivencia.
Acrílico sobre lienzo, 60 x 70 cm.



Fuente: Colección de la artista



A close-up portrait of a woman with her eyes closed, wearing a surgical cap and mask. The image is dominated by warm, golden light, highlighting the texture of her skin and the details of the surgical cap. A yellow banner is overlaid on the top right, containing the name 'Helena García' in white serif font.

Helena García

Helena García Moreno nace en Ibarra el 28 de mayo de 1968. Es la tercera de cinco hermanos, hija de Mercedes Moreno Almeida y Mario García Gallegos, columnista de algunos diarios locales y amante de la poesía, quien alimenta su vocación por el arte y la lectura. Dueño de una enorme colección de libros, tiene el buen hábito de leer cuentos e historietas a sus hijos, práctica que establece un estrecho vínculo entre la artista y los libros. Las obras que lee durante la infancia son cuentos infantiles; a medida que crece empieza a interesarse por la geografía, el arte, la literatura, etc., lee especialmente las revistas *Geomundo*¹⁶, parte de la colección de su padre (H. García, comunicación personal, 14 de agosto de 2018a).

A los cinco años realiza sus primeros trazos. Garabatea y escribe letras y palabras inventadas sobre las paredes de la casa familiar que se encontraba aún en construcción, acto por el cual nunca recibe represalias, algo muy importante para la artista, pues el hecho de no escuchar un “no” durante su infancia le permitió llevar una vida lúdica, de espíritu libre (García, 2018^a).

A partir de los ocho años, empieza a jugar con plastilina, a modelar figuras humanas, sobre todo afros y mujeres embarazadas, todo ello inspirado en los libros de biología de la colección de su padre. Este tema, ejecutado durante su infancia como un juego, será años más tarde tema de su producción artística, donde la obra surge de su propia realidad, de las experiencias vividas durante la infancia.

Yo me acuerdo de que pintaba las paredes, una cosa pequeñita de cinco años garabateando una pared, y me acuerdo que garabateaba incluso con letras, con palabras inventadas, y en lugares altos, ¡no sé cómo me subía! pero no estaban abajo, estaban arriba de la pared, y como estaba en construcción nunca tuve una represalia o algo que me traume, que me diga que hice algo malo, al contrario se me permitió hacer eso, y eso, pienso yo, te da la medida del espíritu de la niñez que se va liberando y va creciendo sin esas normas, sin

¹⁶ *Geomundo* es una revista de publicación mensual de ámbito cultural y científico. Su contenido abarca estudios sobre tecnología, ciencia, psicología, astrofísica, historia, las culturas del mundo, etc. Se funda en Alemania en 1976, en 1987 se publica por primera vez en España. Además de la edición en castellano se publican también varias versiones, en Alemania, Finlandia, Rusia, Turquía, Suiza, Rumania, Hungría, Francia, Grecia, Estonia, etc.

esas pautas del no, y fue tan importante para mí el no escuchar la palabra “no” en mi infancia. Después, con el tiempo, ya a los ocho años empecé a diario a jugar con plastilina, y hacía figura humana, desde chiquita yo hacía figura humana, hacía figuras de parejas, tenía libros del nacimiento de los niños y se veía ahí cómo daban a luz las mujeres, y entonces yo desde niña hacía estas representaciones y luego le ponía una barriguita a la mujer y le hacía dar a luz, y eso hace que mi obra sea tan cercana a la infancia (García, 2018a).

Otro elemento que influye en su inclinación por el arte es la danza clásica, disciplina que empieza a practicar a los nueve años a través de unos cursos de danza impartidos por una bailarina chilena y promovidos por su padre, como gestor cultural,¹⁷ con el auspicio del Municipio de Ibarra. Esta experiencia se convierte en un aprendizaje fundamental para Helena García, porque a través de esta, declara, aprende a cultivar el cuerpo, a hacerse responsable y organizada (García, 2018a).

Estos inicios en la danza la llevan más tarde —de los catorce a los diecisiete años—, a integrar el grupo de danza Ñucanchi Llacta, colectivo con el que tiene la oportunidad de recorrer buena parte del Ecuador e incluso viajar fuera del país. Cuando la artista ingresa al mundo de la plástica, la actividad dancística practicada durante su infancia y adolescencia es sustituida por la escultura, disciplina en la que proyecta el espacio del movimiento de la danza al espacio tridimensional de la escultura.

Su lucha por las Artes

Con catorce años y terminada la formación básica, Helena García decide orientar sus estudios hacia las artes, idea que no gusta a sus padres, especialmente a su madre, para quien la seguridad y estabilidad económica es muy importante. Las bellas artes en aquel entonces no estaban consideradas como una profesión seria, con réditos económicos y un futuro estable; el arte era percibido por muchos como un oficio y no como una profesión. Ante este panorama sus padres deciden inscribirla en contabilidad, a pesar de haber sido ellos quienes inculcaran a la niña el amor por las artes.

17 “Mi padre siempre ha hecho lo mismo, ha trabajado manejando a las personas en recursos humanos, tiene una experiencia de años en eso, en gestionar la cultura, en trabajar con la gente directamente y poner a funcionar programas culturales y educativos que puedan generar sus propios recursos (...). Es una persona muy comunicativa, ahora él está trabajando fuertemente en Ibarra desde la fundación Pedro Moncayo —de la que es presidente— para el rescate del casco histórico de Ibarra, que se está cayendo por el mal estado de las casas; yo le he ayudado en todo lo que he podido, también desde mis posibilidades desde aquí, Alemania, con contactos, con cartas en inglés a las instituciones cercanas y a otras instituciones internacionales para que se pueda concretar esto del rescate del centro histórico de Ibarra” (García, 2018a).

No creo que mi caso haya sido singular, sino algo muy común en la sociedad de aquel entonces, en el sentido de priorizar las necesidades del grupo antes que la realización personal (...). En aquel entonces lo que se esperaba de una chica, en la gran mayoría de la sociedad, era su formación a través de alguna carrera técnica de nivel medio y su realización a través de fundar una familia a temprana edad (...). El problema fue que con catorce años intuí y manifesté que ese no sería mi modelo a seguir, porque mis aspiraciones y necesidades eran distintas a las convencionales. No es mi intención condenar o juzgar a nadie, estoy en paz con la familia y muy agradecida por las experiencias compartidas. Pretendo ir más allá; comprendo el contexto social y la matriz de la época en que me tocó vivir, porque considero que se formaba a la gente, sin que esta tuviese conciencia de ello, atada a un sistema que pensaba al individuo y lo fabricaba de acuerdo con las necesidades preestablecidas, haciendo de la persona una pieza de un sistema, no un sujeto pensante, y esto fue inhumano (H. García, comunicación personal, 6 de agosto de 2018b).

Al siguiente año, pese a la negativa de sus padres, Helena García consigue entrar al cuarto curso del Colegio de Artes Daniel Reyes, de San Antonio de Ibarra, donde realiza estudios de pintura, modelado en arcilla, dibujo

artístico, dibujo técnico, anatomía artística, etc. Los profesores que guían sus primeros pasos son Enma Montesdeoca, conocida entre los alumnos como mamá Enma, profesora de dibujo; Carlos Yépez, profesor de diseño gráfico, y Édgar Reascos, de pintura, entre otros.

Colegio de Artes de Quito

Debido al traslado laboral de su madre a Quito, Helena se ve obligada a desplazarse también a la capital, debiendo abandonar los estudios poco después de haber iniciado el quinto año. Este cambio de ciudad provoca la pérdida de más de un mes de clases, lo que la deja fuera del sistema educativo por el período de un año. Al incorporarse nuevamente al colegio, la madre intenta apuntarla otra vez en un colegio con la especialidad en sociales, a lo que la joven se niega rotundamente, logrando ingresar al Colegio Universitario de Artes Plásticas de Quito.

Por unos desajustes en la malla curricular del Colegio Daniel Reyes —que no ofrece la materia de tallado en madera—, Helena García se ve obligada a tomar esta materia durante un año antes de poder formalizar sus estudios en el Colegio Universitario. Mientras esto sucede, la artista se dedica a estudiar por su cuenta el arte ecuatoriano precolombino, y realiza visitas constantes al Museo del Banco Central

del Ecuador, donde queda fascinada con las piezas arqueológicas que años más tarde serán parte sustancial de su obra. Además, tiene la suerte de ser aceptada en la Compañía Nacional de Danza, estudiando por la mañana artes y por la tarde danza, especialidad que con el tiempo se ve obligada a abandonar para concentrarse en los estudios de artes.

Aprobada la materia de tallado en madera, ingresa formalmente al quinto curso del Colegio de Artes de Quito. Son sus maestros el artista y docente José Cela, profesor de dibujo artístico y director del trabajo de grado; Pablo Barriga, profesor de estética; Fernando Venegas, de pintura, etc. Quizá uno de los maestros que más le influyen en este período es Pablo Barriga, por su capacidad de análisis y reflexión respecto al arte. Indica la artista que sus clases eran francas, y enseñaba a los alumnos a investigar desde la observación y la realidad. Uno de los ejercicios planteados por el docente, y que resulta revelador para Helena García, es la realización de doscientos dibujos del Quito colonial, porque abre su capacidad de análisis y cuestionamiento, algo fundamental para dar el salto de la formación tradicional a la propuesta y al discurso estético (García, 2018b).

Figura 85, Helena García. Apuntes de acuarela sobre papel. Colegio de Artes Plásticas. Universidad Central. 1986-1987.



Fuente: Colección de la artista

Otro profesor que marca su quehacer artístico desde el punto de vista personal es Fernando Venegas, docente de pintura, que impulsa su confianza y seguridad. De acuerdo con la artista, Venegas es un profesor que se preocupa por el ser humano, de que el alumno adquiriera seguridad en sí mismo, y no solo de que alcance los conocimientos técnicos. Uno de los ejercicios que desarrolla su sentir como ser humano, es cuando Venegas lleva a los alumnos a dibujar al centro histórico de la ciudad, durante la noche. Esta experiencia enfrenta a los alumnos a una cruda realidad social, cargada de pobreza y marginación, pues se encuentran con gente durmiendo en las calles, en los portales tapada con periódico, prostitutas transitando por las calles, etc., imágenes que invitan a la reflexión sobre la condición social y de desigualdad que vive el ser humano (García, 2018b).

Yo era una persona muy retraída, muy calladita, y eso en el arte es un punto menos, porque si eres artista tienes que ser más bien lo contrario, extrovertido para poder salir adelante; entonces me acuerdo de que, con la confianza y el impulso que nos daba, ibas ganando seguridad, y yo pienso que eso a la larga ha marcado bastante en mi seguridad ante la vida (García, 2018a).

En 1988 se gradúa del Colegio de Artes Plásticas de Quito, consiguiendo el título de Bachiller en Artes, en la especialidad de pintura. Inmediatamente después de aprobar el curso preuniversitario, ingresa al tercer nivel de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, pues la ley establecía tal equivalencia para los alumnos derivados de los colegios de artes. Desafortunadamente estos estudios se ven truncados por la falta de recursos económicos, teniendo que abandonar los mismos al mes de haber iniciado.

Taller-Escuela Bernardo Legarda

En 1989, se hace acreedora a una beca por parte del Museo Guillermo Pérez Chiriboga del Banco Central del Ecuador para realizar estudios de escultura colonial en el taller-escuela Bernardo de Legarda por el período de tres años. La enseñanza en esta institución es clásica, tradicional, de acuerdo con el modelo de los talleres coloniales. Los cursos estaban enfocados en las técnicas antiguas de la imaginería, orfebrería, construcción de retablos, elaboración de muebles de estilo barroco, taraceas, etc., que contrastaban con la educación contemporánea que había recibido en el Colegio de Artes. Las principales materias de estudio eran el encarnado, la policromía, el esgrafiado y el estofado, así como también algunas complementarias como: dibujo técnico, dibujo artístico, modelado, historia del arte y anatomía artística.

Figura 86. Helena García. Trabajo de admisión para el taller Bernardo de Legarda. Talla en madera de cedro, 15 x 9 x 7 cm. 1989.



Fuente: Colección de la artista

“La desvalorización del arte colonial, considerado como un oficio en ciertas estructuras del ambiente cultural, y la visión eurocentrista¹⁸, influyó en el criterio empobrecido de lo que era el arte colonial” (García, 2018b); esta situación coloca a la artista en una posición difícil respecto al arte, debido a la falta de espacios expositivos para las expresiones artísticas rescatadas de la Escuela Quiteña, consideradas como artesanía y no como obras de arte.

Sobre este particular, pienso que hay un trabajo impostergable para resarcir criterios que no hacen justicia a esa parte de la historia del Ecuador, porque creo que sin dejar de lado el hecho de que la colonización significó un brutal sometimiento de los pueblos originarios, desdeñar esta parte de la historia de nuestro país representa un pensamiento paralizante, ya que nuestra percepción interna y colectiva del ser no fluye en armonía. Hablar de mestizos como hibridismo a mi modo de ver no es saludable psíquica ni emocionalmente, debido a que nos estanca y merma una importante cantidad de energía y tiempo vital (...). De tal forma que bajo estos parámetros de perspectiva y otros similares pienso que se marginó, quizás sin ser consciente de ello, toda la expresión y el trabajo de artistas y artesanos indios y mestizos de esa parte relevante de la historia del Ecuador... (García, 2018b).

18 Eurocentrismo es cualquier actitud historiográfica, social o intelectual que considera a Europa el centro de la civilización, llegando a identificar la historia de Europa en relación con los otros continentes como la historia universal. Este pensamiento esconde el desprecio de las otras culturas.

Figura 87. Helena García. Apuntes de figura humana. Lápiz sobre papel. 45 x 64 cm.
Escuela Bernardo de Legarda. 1991



Fuente: Colección de la artista

Primeras propuestas artísticas

Un año antes de culminar los estudios en el taller-escuela Bernardo de Legarda fallece su madre, el año anterior había fallecido su abuela; estos sucesos dramáticos hacen que la artista se refugie en el arte como medio de salvación. La obra que realiza en estos momentos surge de las emociones, de las vivencias de la infancia de su pueblo, de su entorno.

El resultado es una obra íntima cuyo eje temático ronda a la mujer; surgen así figuras de mujeres afro, parte de la comunidad negra de la provincia de Imbabura representadas con ciertos rasgos clásicos; mujeres alargadas, sensuales, modeladas en arcilla, tributo a las mujeres de su infancia, cuando diseña muñecos afros con plastilina.

Figura 88. Helena García. Eva. Cerámica, 46 x 18 x 16 cm.
Escuela Bernardo de Legarda. 1992.



Fuente: Colección de la artista

Pasado el período de crisis, surgen unas mujeres más gestuales, como puestas en escena, con gestos propios del teatro y de la danza, producto de la reminiscencia de los juegos infantiles, pero también de las experiencias vividas durante la infancia y adolescencia en esta disciplina. La escultura se convierte en el medio por el cual la artista se relaciona con el espacio, donde ya no es su cuerpo el que se encuentra en escena, sino sus esculturas que son proyecciones idealizadas de sí misma, una especie de autorretratos, de lo cual la artista no es consciente. Es más bien el espectador, el crítico, el especialista, quien desde su perspectiva advierte este hecho.

Esta obra ya no es simplemente una influencia de lo clásico, sino que va más allá; si bien es cierto que sigue con la representación de la figura humana, esta obra va desarrollando ya sus propios códigos estéticos.

Figura 89. Helena García. Mujer. Cerámica 20 x 20 x 14 cm. 1993



Fuente: Colección de la artista

Figura 90. Helena García. Alegría. 37 x 12 x 8 cm. 1994



Fuente: Colección de la artista

Figura 91. Helena García. Manuscrito. Cerámica, Cerámica, 28 x 9 x 9 cm. 1994



Fuente: Colección de la artista

En 1992 termina el periodo de estudios en la escuela-taller Bernardo de Legarda y empieza una nueva etapa profesional como restauradora de piezas barrocas y cerámica precolombina en la Unidad de Conservación de la Jefatura de Museos Municipales del Ilustre Municipio de Quito. Al año siguiente inicia su actividad educativa, dictando cursos de escultura, policromía, cerámica artística y arte infantil en la Galería de Arte Najas de Quito, actividad que se extiende hasta 1996.

Paralelo a este trabajo, ejerce también como profesora de cerámica —en reemplazo de un docente— en el Colegio de Artes de Quito; además, inicia una investigación independiente, durante un año, sobre las técnicas de la cerámica precolombina para su reproducción, en el Museo Arqueológico Weilbauer de la Pontificia Universidad Católica de Quito, museo que cuenta con una nutrida colección de piezas de la cultura ancestral precolombina. De esta investigación surge su primer taller de técnicas de reproducción de cerámica precolombina del Ecuador, que dicta en la Universidad Católica del Ecuador entre 1995 y el 2003, siendo la artista la encargada de la parte práctica, y el doctor Patricio Moncayo de la teórica.

Durante este período trabaja su obra sobre el tema de la familia. Con una estética de rasgos afroimbabureños e indígenas, surgen unas mujeres afro, con rasgos propios de la raza negra: labios carnosos, nariz ancha, pelo rizado, en una mezcla con la costumbre indígena de llevar a los niños a cuestas sobre la espalda, envueltos con telas o sábanas, práctica que les permite tener a los niños pequeños siempre consigo mientras llevan a cabo la jornada de trabajo. Estas mujeres se encuentran inspiradas en las de la cuenca del Valle del Chota, herederas de una cultura ancestral.

En esta serie la artista se preocupa por el manejo del material y se introduce en la creación de obras cerámicas de mediano y gran formato, algo que le será útil más adelante, cuando se adentra en la escultura monumental. Como anécdota, cuenta la artista que en el Simposio Internacional de Escultura en Madera “Sei Per Sei”, de Italia, en el 2010, debido a una lesión sufrida en los tendones quince días antes en la participación de otro simposio —en Alemania—, estuvo a punto de suspender su intervención en este evento, pero tras la aprobación de los organizadores, presenta otro proyecto; la elaboración de una escultura en cerámica de gran formato (1,50 m de alto), idea que interesa mucho, porque no se había visto antes nada igual.

Figura. 92. Serie familia. Cerámica
45 x 39 x 18 cm, 1995



Fuente: Colección de la artista

Figura. 93. Serie familia. Cerámica
90 x 24 x 18 cm. 1995



Fuente: Colección de la artista

En febrero de 1995 participa en la exposición colectiva "Eculpiendo nuestro barro", muestra realizada en conjunto con su hermano, Mario García¹⁹, también escultor. La muestra se efectúa en la Fundación Cultural Pedro Moncayo de Ibarra y cuenta con el apoyo de su padre. La inauguración se encuentra a cargo del célebre pintor sanantonés Gilberto Almeida Egas²⁰. La muestra, compuesta por cerca de sesenta piezas en cerámica cuidadosamente modeladas y sometidas

19 Mario García, hermano menor de Helena, nace en la ciudad de Ibarra el 12 de octubre de 1970. Tiene sus inicios en el arte como aprendiz del escultor imaginero Carlos Rodríguez, de San Antonio de Ibarra. Terminados sus estudios secundarios inicia la carrera de Artes en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas del Ecuador. Obtuvo mención de honor en el Salón Nacional Mariano Aguilera, en el 2002; primera mención de honor Fundación Alberto Coloma Silva, 2001; premio Valdivia, Universidad Central del Ecuador; tercera mención en escultura, cerámica, Salón Nacional de Pintura y Escultura Mariano Aguilera, 1995 (Gobierno Autónomo Descentralizado de Ibarra, s.f.).

20 Gilberto Almeida, pintor ecuatoriano, se forma en el campo de la pintura con el célebre artista Luis Reyes; más adelante, cuando se crea el Colegio Artístico Daniel Reyes en San Antonio de Ibarra, ingresa a esta institución por el período de seis años. Asiste como oyente a varias escuelas de arte de Quito y Guayaquil. Su obra se encuentra en museos de distintos países del mundo, como EE. UU., Chile, Argentina, Venezuela, Israel, etc. Fallece en San Antonio en el año 2015 (Latin American Art, s.f.).

das a las técnicas de cocción precolombina, da a conocer la fuerza creativa y la producción artística de los dos jóvenes expositores. El texto de inauguración señala:

La muestra comprende alrededor de 60 piezas en arcilla y cerámica que han sido cuidadosamente concebidas con una sabia combinación de ingenio y sensibilidad, que una vez sometidas a las nobles técnicas de cocción precolombina, en los mismos hornos autóctonos de nuestros indígenas, configuran un mundo que cobra vida con el soplo fecundo de la escultura.

Y es que Helena y Mario preservan al máximo el material al natural, con el cual modelan creaciones que brillan por su expresividad, belleza y originalidad.

Helena esculpe todo su feminismo, volcando ternura con un toque sutil de estilización greconiana sobre arcilla, de la que emanan subyugantes “venus” que nos cautivan con su desnudo esplendor.

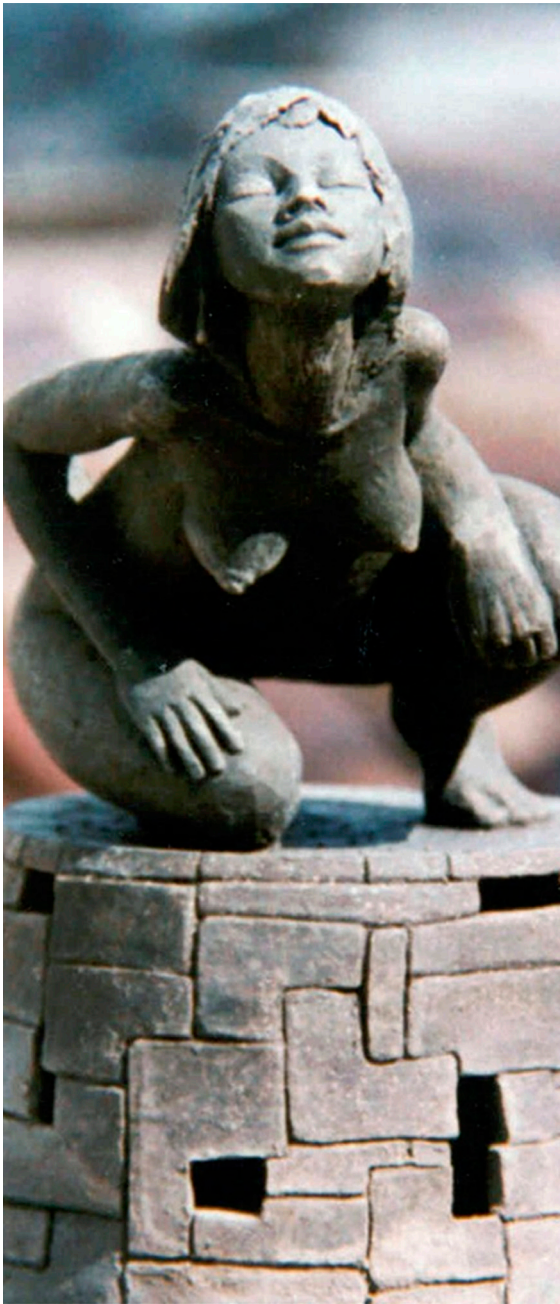
Mario plasma su rebeldía y audacia, golpea con fuerza el material para tornarse erótico y pertinaz para penetrar a una sensualidad de formas labradas con nuestro propio barro.

Toda madurez artística de estos dos jóvenes prometedores, que han investigado y percibido la laboriosidad del arte de nuestra prodigiosa tierra, se pone de manifiesto en la exposición “Esculpiendo nuestro barro”, que constituye una manifestación de la fuerza creadora que es capaz de desarrollarla (Almeida, 1995).

Es obra del mismo año la serie de “Relicarios”, donde este elemento preincaico aparece en combinación con figuras femeninas. Esta es una propuesta más consciente, porque surge de la investigación de relicarios preíncas realizada de forma independiente por la artista, debido a su interés por la arqueología. La combinación de estos dos elementos: arqueología y figura humana, da como resultado la combinación de elementos de distintos significados e integrados en una sola pieza escultórica.

A la par de esta serie surge también El parto, obra donde la mujer aparece representada de cuclillas, en posición vertical dando a luz a otro ser humano, similar a como las diosas de las culturas precolombinas eran representadas. La obra es consecuencia de los estudios antropológicos realizados por la artista, pero también de las memorias infantiles, cuando Helena niña, modela con plastilina aquellas figuras de mujeres embarazadas, tributo a la fecundidad, símbolo del espíritu creador de la vida y la cultura.

Figura 94. Serie de los relicarios, Cerámica
40 x 24 cm, 1995



Fuente: Colección de la artista

Figura 95. El parto, Cerámica
1995



Fuente: Colección de la artista

Derivada de esta obra surge la serie "Bebés repollos", trabajada entre 1996 y 1997, cuyo discurso es la representación de la naturaleza, de la que surgen figuras de niños envueltos en vegetales, insertados en el ciclo de la vida a partir de la vegetación en un reencuentro del ser humano con la naturaleza. Según las creencias antiguas el ser humano tiene una identidad compartida con la naturaleza, con la tierra, con la Pachamama. Esta obra es característica de la simbiosis por la que transita la artista, donde diversos elementos que componen la obra se unen para crear una sola pieza.

Figura 96. Helena García. Niño repollo horizontal. Cerámica.
24 x 61 cm. 1996-1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 97. Helena García. Niño repollo de pie. Cerámica y metal
150 x 26 x 26 cm. 1997



Fuente: Colección de la artista

Por la misma época llega a manos de la artista un catálogo de la obra de Georges Jeanclos²¹, artista francés nacido en París en 1933, cuyas esculturas en cerámica son el resultado de las experiencias vividas durante su infancia, en la Segunda Guerra Mundial. Hombres, mujeres, niños, personajes dolientes envueltos en harapos son fruto de sus vivencias, que sin embargo no reflejan muerte, sino todo lo contrario, amor. Inspirada en esta obra surge la serie "Troncos", trabajada en arcilla, entre los años 1995 y 1997, donde Helena García representa a madres e hijos, hermanos, seres del núcleo familiar que nacen de los troncos de los árboles en una especie de comunión entre los seres humanos y la naturaleza, representados con una actitud serena, en una alegoría al amor y a la ternura.

Figura 98. Serie de troncos.

"Madre e hijo" Cerámica

28 x 12,5 cm, 1995-1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 99. Serie de troncos.

"Los hermanos" Cerámica

26 x 13,5 cm, 1995-1997



Fuente: Colección de la artista

21 Georges Jeanclos, artista francés nacido en 1933, es uno de los más grandes escultores de Francia. Su obra se inspira en los acontecimientos históricos de la Segunda Guerra Mundial, hecho que vivió durante su infancia. La muerte, los cadáveres, los cuerpos esqueléticos de los presos de los campos de concentración fueron escenas que vio cuando apenas tenía 10 años. Décadas más tarde realiza en su obra las formas de sufrimiento del pasado y del presente no por medio del horror sino de la belleza (Galería Capazza, 2011).

Esta colección de obra forma parte de la primera exposición individual de la artista que realiza en la Galería de Arte La Chuquiragua, en Quito, en septiembre de 1997, inaugurada por el escritor Julio Pazos Barrera. La muestra consta de 34 obras de mediano y gran formato, realizadas en cerámica, técnica que aprende de forma autodidacta en visitas a diversos talleres de cerámica tradicional ubicados en algunas comunidades rurales del país.

Figura 100. Catálogo de la primera exposición individual de Helena García. 1997



Fuente: Colección de la artista

Continuando con su formación profesional, entre 1997 y 1998 realiza diversos cursos de historia del arte latinoamericano y filosofía del arte, así como también de técnicas de escultura en varias instituciones del Ecuador. Cabe destacar el curso de epistemología del arte dictado por el profesor Nelson Reascos en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de Quito. En el plano profesional, desde 1997 hasta el año 2000 dicta clases de Historia del Arte, Pintura y Cerámica en la Fundación Educativa Liceo del Valle de San Rafael de Quito.

En 1998 da un salto en lo que respecta al estudio de la escultura en piedra y la escultura monumental, que realiza de forma autodidacta, y con la que va adentrándose en el mundo de la abstracción, cuya fuente de inspiración es básicamente del arte precolombino —estudio que desarrolla desde su época estudiantil—. Según explica la artista, cada material tiene unas características distintas que aportan a la obra una estética diferente; por lo tanto, se hace necesario entrar en diálogo con el material, sea mármol, madera o piedra, para saber entenderlo (García, 2018a).

Figura 101. Helena García. Meciendo sueños. Piedra 35 x 25 x 50 cm. 1998. Exhibida en 2016



Fuente: Colección de la artista

En 1999 empieza el estudio de la escultura en mármol, que lo realiza también de forma autodidacta, aunque se interesa por entrar a un centro de estudios, debido al ambiente hostil presente en el centro decide retirarse y continuar con su proceso de autoaprendizaje. Para la artista el mármol o la piedra son materias duras en relación con la arcilla, que es más maleable y permite un trabajo más detallado, sin embargo, cada uno aporta a su obra. En el caso del mármol, la artista lo concibe como un material para ser pulido, recurso que otorga a la obra un acabado especial. Durante este año realiza su tercera exposición individual en la Embajada del Ecuador en Washington, Estados Unidos.

Durante los meses de agosto y diciembre del 2000 regresa a Estados Unidos, esta vez a Texas, para dictar unos cursos sobre su investigación de la cerámica precolombina y los procesos de la escultura en cerámica, en la Lutheran University.

En los años posteriores continúa con su formación artística, realizando cursos de cerámica y escultura, como el de aplicaciones contemporáneas de la cerámica, realizado en el 2002 en la Escuela Politécnica Nacional de Quito, y el taller de escultura realista dictado por el escultor Stuart Williamson, en el 2003, en el Museo de Cera del Centro Cultural Metropolitano de Quito. En el mismo año es invitada a participar como instructora del proyecto artesanal "San Miguel Arcángel", auspiciado por el Ilustre Municipio de Ibarra.

En cuanto a su propuesta artística, sigue creando imágenes modeladas en arcilla, y con sus aspiraciones puestas en realizar escultura monumental. El portal, una obra realizada en cerámica policromada, parte de la colección del crítico de arte Hernán Rodríguez Castelo, es una propuesta elaborada por la artista en el 2004 para realizar escultura monumental.

Figura 102. Helena García. El portal. Cerámica policromada, 24 x 14 x 7 cm.
Colección de Hernán Rodríguez Castelo. 2004



Fuente: Colección de la artista

En el 2006 obtiene el título de licenciada en Ciencias de la Educación y Lingüística por la Universidad Técnica Particular de Loja, estudios que realiza en inglés y a distancia. Su trabajo de grado, cuyo director es el escritor y doctor Efrén Sarango Palacios, es una introducción a la lingüística, tema que fascina a la artista, y que le ha sido útil para expandir su visión sobre el arte, porque a través de este comprende la filosofía del arte, la estética, la historia y el lenguaje artístico, y establecer ciertos paralelismos entre estas (García, 2018a).

Alemania y sus nuevas propuestas artísticas

Después de culminar sus estudios, en septiembre del 2006 traslada su residencia a Alemania, país al que llega, en palabras de la artista, “por razones del corazón”. Su primera parada es la ciudad de Burglengenfeld, luego Darmstadt, y finalmente Leipzig, localidades en las que desarrolla una intensa actividad artística. El traslado de residencia a Alemania le brinda la oportunidad de recorrer diferentes países de Europa. Justamente uno de los primeros sitios en visitar —en el 2007—, es Carrara, ciudad italiana conocida por la importante industria del mármol blanco. En esta ciudad se dedica a trabajar en diversos talleres de piedra, en los que realiza obras en mármol y de pequeño formato, con una estética moderna y esquemática que surge de la propia figuración.

Blau, una escultura realizada en Carrara y compuesta por dos piezas engranadas en una, es enviada —en el mismo año— a la Bienal Internacional de Escultura de Toyamura, en Japón, simposio al que había intentado entrar sin éxito, en 1998. Blau, surge de un prototipo escultórico realizado por la artista en cerámica policromada, en el año 2005, cuando aún era residente en Ecuador y tenía los sueños puestos en realizar escultura monumental.

Figura 103. Helena García. Blau.

Mármol de Carrara, 40 x 13,5 x 13 cm.

Bienal Internacional de Toyamura. 2007



Fuente: Colección de la artista

Figura 104. Helena García. Blau

Cerámica policromada, 50 x 15 x 15 cm.

modelo realizado en el 2005



Fuente: Colección de la artista

Durante su estancia en la ciudad de Darmstadt, Helena realiza varios trabajos de escultura en el taller industrial Naturstein Wittmann. A partir del 2008, esta empresa construye una casa-taller con el objetivo de crear una colonia de artistas para difundir la cultura y el arte. De esta manera, Helena García recibe un estudio-taller en este edificio, donde compagina su actividad artística con la ejecución de cursos de cerámica precolombina y retrato en arcilla, auspiciados por la Universidad Popular (Volkshochschule) de Darmstadt. En lo que respecta a su obra escultórica en madera y piedra, de mediano y gran formato, la continúa realizando en el taller Naturstein Wittmann, ubicado cerca de la casa-taller.

Figura 105. Casa-taller. Darmstadt. 2008



Fuente: Colección de la artista

El deseo de realizar escultura monumental, que empieza en Ecuador entre 1998 y el 2004, y el reconocimiento que le fue negado en su país, reflejo de una estructura social permisiva para los hombres y prohibitiva para las mujeres, se hace realidad en el 2008 con la participación en el Simposio Internacional de Escultura en Piedra, en Hořice, República Checa, uno de los simposios de escultura más antiguos del mundo, donde se conserva viva una de las escuelas artesanales más importantes de talla en piedra de Europa. Su obra, realizada en piedra arenisca de Hořice, encuentra el motivo de inspiración en el paisaje cultural checo, concretamente el Castillo de Hořice, representado de una forma idealizada, a través de líneas curvas que marcan el volumen haciendo alusión al paisaje checo.

El recorrido visual de la pieza la hace girar en torno a sí misma. A pesar de ser una obra de gran formato, la sensación de liviandad está presente por la delicadeza del trazo que la conforma. Su trabajo busca a través de la abstracción rescatar la esencia del material, transformando sus fantasías en esculturas.

“Cada pieza, sea moldeada en arcilla, pulida en piedra o tallada en madera, tiene su historia, que en esencia se sintetiza en tratar de rescatar el alma de esos materiales aparentemente inertes” (La Hora, 2013).

Figura 106. Helena García. Paisaje checo. Piedra arenisca de la cantera de Hořice, 200 x 170 x 50 cm y 200 x 120 x 60 cm. Simposio de escultura. Hořice, República Checa. 2008.



Fuente: Colección de la artista

Al año siguiente —2009— participa en el primer simposio de escultura en madera, en Sankt Blasien, Alemania, en el que esculpe por primera vez con motosierra. Explica la artista que el uso de esta herramienta es un trabajo que demanda de mucha concentración y cuidado, pues su manejo es altamente peligroso. Para realizar una pieza se necesita realizar los cortes y tener una maqueta o un modelo que permita obtener la imagen. Una figura de dos metros se realiza aproximadamente en siete días de trabajo. A lo largo de su carrera, Helena García ha realizado siete esculturas en motosierra, pero también escultura monumental, cerámica y tallado en madera en pequeño formato. Vivir en el extranjero ha permitido a la artista desarrollar e ir perfeccionando su arte (La Hora, 2017).

Figura 107. Helena García. Simposio de Escultura en Madera, en Sankt Blasien, Alemania. 2009



Fuente: Colección de la artista

En el 2010 participa en el Simposio Internacional de Escultura en Madera "Sei per Sei", en Baselga di Piné, Italia, donde como se comentó en páginas anteriores, debido a una lesión sufrida en los tendones participa con una obra de gran formato realizada en arcilla.

Figura 108. Simposio "Sei per Sei". Escultura en cerámica. 150 x 60 x 28 cm. Colección Baselga di Piné. Italia. 2010.



Fuente: Colección de la artista

En el mismo año participa en el Simposio Internacional de Escultura en Madera de Reckentalh, en Gelbachtal, Alemania, donde presenta una columna de tres metros de largo, en una reminiscencia de la cultura andina y barroca del Ecuador. La obra hace alusión, por una cara, a las columnas de la Iglesia de la Compañía de Quito, representada de forma idealizada, mientras que por la otra cara presenta elementos simbólicos de la cultura indígena norteamericana. La escultura refleja la diversidad de la convivencia étnica, geográfica y cultural de los pueblos.

Con esta pieza la artista quiere llevar la identidad del pueblo latinoamericano y de las culturas ancestrales a Europa para ampliar el nivel de conciencia a través del arte. "Cuando se tiene el privilegio de marchar a otro país, no solo se aprende de la cultura del país de acogida, sino que también se entrega parte de su cultura, en ese sentido se produce un intercambio de culturas, de identidades que van en beneficio de la sociedad y de la sensibilidad de las personas" (García, 2018a).

Figura 109. Simposio de Reckentalh. Escultura en madera 300 x 60 x 60 cm. Darmstadt. 2010.

HELENA GARCIA MORENO Ecuador

Looserstrasse 1
4285 Darmstadt
5151-26 254
lenagarcia@yahoo.es www.helena-garcia.de

geboren und aufgewachsen in Ibarra, Ecuador, wo Helena Garcia nach vier Jahren Kunstgymnasium in Quito ihren Abschluss machte mit Schwerpunkt Malerei. Danach folgten 2 Jahre plastisches Gestalten mit dem Diplom in Skulptur der Kolonialzeit. 2006 schloss sie mit dem Bachelor in Kulturwissenschaften ab, bevor sie nach Deutschland übersiedelte. Zahlreiche Ausstellungen und erste Symposien, der Literaturpreis zeichnen ihre Karriere aus.



Grenzen-Grenzenlos

Lärche

Die Dynamik und Bewegung der einen Seite der Skulptur ist beeinflusst durch die quitenische Schule der ecuadorianischen Barock - Kultur. Die andere Seite nimmt die natürliche Bewegung des Stammes auf und erinnert an die Verpuppung vor der Geburt eines Schmetterlings. Damit reflektiert die Skulptur die Symbolik der Bewegung, der Transformation und des Zusammenlebens mit der Natur. Die ineinander greifenden Formen zeigen Grenzen auf und eliminieren sie gleichzeitig. Damit weisen sie hin auf die Vielfalt von ethnischen, geografischem und kulturellem Zusammenleben.



Fuente: Colección de la artista

Durante este período, la artista trabaja también obra de pequeño formato, tanto en mármol como en cerámica y metal, mucha de la cual es obra inédita.

Figura 110. Helena García,
Atardecer en el río
Cerámica, 30 x 20 x 5 cm. 2008



Figura 111. Helena García, Tiempo
Cerámica y metal. 40 x 35 cm. 2010



Fuente: Colección de la artista

En febrero del 2012, viaja a Ecuador para participa en el III Simposio Internacional de Escultura con Motosierra en San Antonio de Ibarra. En la plaza Eleodoro Ayala, Helena García, junto a una veintena de artistas nacionales e internacionales, trabaja su obra bajo la temática de la vida y obra de monseñor Leonidas Proaño, un personaje ícono de la provincia de Imbabura. Los participantes realizan esculturas de aproximadamente dos metros y medio de largo. Según Santiago Garrido, presidente del Gobierno Parroquial de San Antonio, los troncos empleados para la realización de la obra son traídos de las localidades de Tangare, Mascarey y especialmente de Esmeralda. La obra trabajada durante el simposio se presenta en el pregón de Carnaval.

Helena García exhibe una escultura aparentemente abstracta, apoyada en los lineamientos temáticos solicitados, con una estética moderna, donde las formas geométricas, marcadas o matizadas en la madera, conducen a recrear el volumen y la forma (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013).

Figura 112. III Simposio Internacional de Escultura en Madera de San Antonio de Ibarra. 200 x 60 x 60 cm, San Antonio de Ibarra. Ecuador. 2012.



Fuente: Colección de la artista

Entre octubre de 2012 y febrero de 2013 realiza su quinta exposición individual en la embajada del Ecuador en Berlín, Alemania, donde figuras de las Venus de Valdivia toman protagonismo. Pinturas y cerámicas de pequeño y mediano formato son portadoras de imágenes de las Venus de Valdivia, estatuillas del arte precolombino que representan a la mujer. Las Venus de Valdivia, símbolo de fertilidad o sanación, son combinadas con situaciones contemporáneas: tomando el sol o posando en bikini a través de una propuesta pop, llaman la atención del espectador con una intencionalidad en la que la artista busca despertar la conciencia y llamar a la reflexión (Heroínas, 2016).

Para la artista trabajar el tema de la identidad tiene algunas lecturas. Las Venus vestidas con trajes de baño, explica, han arrancado algunas risas, y ese es el objetivo concreto de la obra, que se la vea desde distintas perspectivas, y se vuelva a poner la mirada en esta cultura ancestral sacudiendo la conciencia del espectador, acostumbrado a ver las cosas con tanta naturalidad que se olvida

de que esta cultura es una de las más antiguas del continente americano. La intencionalidad de la artista es "volver a mirar atrás, que se mire el entorno, que no es una cosa tan normal, sino que hay algo interesante detrás" (García, 2018a).

Figura 113. Helena García. Valdivia tomando el sol. Cerámica policromada
17 x 31 x 15 cm. Leipzig. 2010



Fuente: Colección de la artista

Figura 114. Helena García. Valdivia tomando el sol. Cerámica policromada
17 x 31 x 15 cm. Leipzig. 2010



Fuente: Colección de la artista

En el año 2013, Helena García vuelve a Ecuador para participar en varios programas, como el III Simposio Internacional de Escultura Monumental en Piedra organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Quito, evento que busca cubrir la necesidad de construir la memoria histórica del pueblo ecuatoriano a través del arte, según palabras de su presidente. El simposio cuenta con la participación de artistas nacionales e internacionales como Héctor Gaspar Welschen, de Argentina; José Cárcamo, de Chile; Howard Taikefff, de Estados Unidos, y los artistas ecuatorianos Carlos Pozo, Helena García, Antonio Cauja, Luis Viracocha, Milton Estrella y Eddie Crespo. Debido a problemas de logística se cambia el material anunciado en la convocatoria, de piezas de mármol a bloques de piedra caliza extraídos del área minera de Mocoral, en la parroquia Selva Alegre del cantón Otavalo. Durante diez días los artistas realizan una obra de temática libre que después del simposio pasarán a formar parte del patrimonio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con el objetivo de hacerlas más accesible a la ciudadanía (El Telégrafo, 2013).

Figura 115. III Simposio Internacional de Escultura en Piedra. 180 x 80 x 60 cm. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador. 2013.



Fuente: Colección de la artista

Gran parte de la cara principal de la obra presentada por Helena García, exceptuando los cortes, está realizada a mano utilizando cincel y martillo manual. El objetivo es “dar una textura de rasgos sueltos y un efecto óptico más rico y vibrante a la obra” (García, 2018b).

Participa también en el IV Simposio Internacional de Escultura en Madera con Motosierra en la parroquia de San Antonio de Ibarra. Veinte escultores nacionales y extranjeros de países como Suecia, Suiza, Alemania, Italia y Ecuador participan en el evento, cuya temática son las estaciones de la Semana Santa. El objetivo, según sus organizadores, es profundizar en el tema religioso. El evento tiene lugar en la plaza Eleodoro Ayala; de acuerdo con las bases del Gobierno Parroquial de San Antonio, los participantes deben elaborar el 80% de la obra con motosierra y el 20% con otras herramientas (La Hora, 2016).

Figura 116. IV Simposio Internacional de Escultura en Madera con Motosierra San Antonio de Ibarra. Ibarra. Ecuador. 2013



Fuente: Colección de la artista

Uno de los mayores retos de la artista es la muestra individual "QUE/DANZA: multiversos del mundo andino", que se lleva a cabo en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito. La muestra se encuentra conformada por una colección de tres esculturas de gran tamaño y doce de mediano y pequeño formato. El Gobierno Autónomo Descentralizado de San Antonio de Ibarra participa con el préstamo de dos esculturas monumentales de su colección privada, y ayuda en el transporte de la obra a la ciudad de Quito. La exposición es una manifestación de apoyo del pueblo imbabureño que cuenta con el respaldo de gestores culturales como María Morales Mejía, representante de la Asociación de Gestores Culturales, La Semilla; el director provincial del Ministerio de Ambiente de Imbabura, Segundo Fuentes; el presidente del Gobierno Autónomo Descentralizado de San Antonio de Ibarra, Santiago Garrido; además de familiares, amigos y compañeros del Colegio de Artes Daniel Reyes, así como también del Colegio de Artes de la Universidad Central del Ecuador, y del taller Bernardo Legarda. La inauguración estuvo a cargo de Segundo Fuentes (García, 2018b).

Figura 117. Exposición "QUE/DANZA: multiverso del mundo andino".
Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador, 2013.



Fuente: Colección de la artista

Figura 118. Sala de exposiciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 2013.



Fuente: Colección de la artista

Paralela a esta muestra realiza también otra exposición individual de pintura y escultura titulada "Quedanza: figuración y abstracción andina", en el Centro Cultural Café Libro de Quito, y participa en la exposición colectiva de cerámica y porcelana "La lejanía no nos separa si somos compatibles", exposición binacional de China y Ecuador, en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Quito.

Cumplidos los compromisos en Ecuador, regresa a Alemania, donde organiza y participa desde Kunstraum Artescena el Simposio Internacional de Escultura Infiziert-Kunst im Park en la Ev. Diakonissenkrankenhaus-Leipzig, Alemania —del 1 al 12 de septiembre de 2014—, que cuenta con la participación de los escultores Simon Horn y Karolina Szymanowska, el fotógrafo Kay Zimmermann y los escultores ecuatorianos José Antonio Cauja y Helena García.

Figura 119. Simposio Infiziert-Kunstim Park, Diakonissenkrankenhaus-Leipzig. Escultura en madera. 250 x 60 x 60 cm. Leipzig, Alemania. 2014.



Fuente: Colección de la artista

Continuando con la producción de obra monumental, en el año 2017 participa en la exposición colectiva de escultura monumental con motosierra "Formas y colores", organizada por el Museo del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ibarra y el barrio central de San Antonio. Participa también en el VII Simposio de Escultura con Motosierra de San Antonio de Ibarra y en el II Simposio de Escultura en Madera de la ciudad de Ibarra. Este último tiene lugar en el parque La Merced y cuenta con la participación de diez artistas, siendo Helena García la única artista mujer participante en el evento. Al respecto manifiesta Helena:

Pienso que las mujeres nos hemos destacado en todas las áreas. Venimos de un modelo patriarcal, es difícil ir rompiendo esos muros, más que a nivel físico, a nivel psicológico y emocional, es decir quitarnos los prejuicios que tenemos nosotras mismas, romper esos muros interiores y seguir tomando los espacios como nuestros, como de todos en general (La Hora, 2017).

Bajo la temática del retorno de los sobrevivientes del terremoto de Ibarra se presentan las diversas propuestas artísticas. El reencuentro, obra de Helena García de carácter abstracto, muestra dos figuras con bordes irregulares nacidas del mismo tronco que se encuentran y acoplan en una sola pieza. La escultura en madera con motosierra requiere en un principio, de acuerdo con Helena García, de la realización de cortes básicos y precisos realizados con una espada alargada y de punta redonda con el objetivo de quitar volumen y exceso de material. Utilizando diversas espadas de punta se da forma a la escultura para finalmente con el empleo de discos pulidores, y en algunos casos formones y gubias, dar el acabado a la imagen. Las obras realizadas en el simposio tienen su destino en el Centro Cultural El Cuartel. El objetivo es crear un circuito sobre la historia de Ibarra para que el público pueda apreciarlas (El Norte, 2017).

Figura 120. VII Simposio de Escultura en Madera de San Antonio de Ibarra.
Escultura en madera, 200 x 60 x 50 cm. Ibarra. Ecuador. 2017



Fuente: Colección de la artista

Figura 121. II Simposio de Escultura en Madera con Motosierra Escultura en Madera. 200 x 60 x 60 cm. Ibarra, Ecuador. 2017



Fuente: Colección de la artista

Los diversos lenguajes de expresión

La obra de Helena García transita dentro de diversos lenguajes de expresión. Por un lado, se encuentran las representaciones figurativas de las Venus de Valdivia, donde mujeres con características precolumbinas aparecen ejecutando acciones modernas, como tomando el sol en la playa. Por otra parte, están las formas más modernas, que se expresan por medio de la escultura monumental en piedra o madera trabajadas para espacios públicos, resueltas con una estética más simbólica y abstracta. Generar identidad es el tema recurrente en la obra de la artista; por ello, el elemento principal de su obra es el concepto de las culturas prehispánicas aplicado en las esculturas públicas emplazadas en espacios europeos.

Otra vertiente de la propuesta artística de Helena García es el arteterapia, el arte de acción, la resiliencia, etc., formas de expresión que tienen que ver con el desarrollo personal y con los nuevos modelos de relación de género, además de con la forma íntima con la que la artista se expresaba durante la infancia y que, según esta, no ha variado mucho.

Mi arte fluye a través del tiempo en varias direcciones, lenguajes estéticos y temas, por ello representa muchas cosas. Mi experiencia en principio ha sido dejar salir de mí la expresión y luego tratar de entender su lenguaje, y saber qué me está diciendo. Con el tiempo he aprendido a establecer un hilo conductor del trayecto y proceso creativo bajo un tema. Finalmente soy consciente de que entre la intención y el resultado final están presentes en gran medida: por un lado, mi espíritu creativo, y por otro, el tema. Es obvio que el arte es conceptual en el sentido de partir de un tema y mantener un guion, pero pretender dominar a un cien por ciento conceptos y manejar el cauce del acto creativo del artista en el proceso de su obra, es simplemente una ilusión, porque ahora se sabe a nivel científico que cuando empieza el proceso de creación, en realidad lo que sucede a nivel psicobiológico es que en el cerebro se ponen en acción una serie de mecanismos que no están controlados por el intelecto, sino por el subconsciente. Además, una vez concluida la obra, es decir, una vez concluido ese primer proceso de parto de la obra, nada tiene que ver el artista con el diálogo que la obra genere en el espectador, porque la obra es autónoma (prescindiendo de un texto informativo o manual para su comprensión), ya que el espectador es en realidad otro cerebro que decodifica de manera automática lo que está viendo. A su vez, tal decodificación es en parte consciente y sus variables se darán de acuerdo con las conexiones cerebrales en el espectador, a los niveles de conocimiento adquiridos en el espectador, y a los niveles de conocimiento adquiridos durante el transcurso de su vida, todo ello automáticamente utilizado al momento de interpretar la obra (García, 2018a).

Uno de los últimos trabajos presentados por la artista es una acción realizada en la I Bienal de Arte Visual Contemporánea, celebrada en Quito, Ecuador, entre junio y julio de 2017. En esta la artista interviene con su cuerpo apropiándose del espacio sobre una tela previamente trabajada y fijada al suelo, a la vez que realiza una serie de diálogos que pone en relieve la estrecha relación existente entre el arte y la vida.

Hasta el momento la artista ha participado en diez simposios de escultura monumental en madera y piedra, y ha realizado alrededor de trece obras de formato grande y monumental.

Figura 122. Helena García. Arte-acción. Ecuavio.
Primera Bienal de Arte Visual Contemporánea. 2017.



Fuente: Colección de la artista

Helena García forma parte del grupo de lectura "Entre Historias", dirigido por Ángela Álvarez y conformado por un conjunto de mujeres de América Latina e Italia en Alemania. El objetivo es establecer una relación de amistad entre las mujeres del colectivo, a la vez que se quiere concientizar sobre el ambiente cultural e histórico del país de acogida a fin de desarrollar un pensamiento crítico, pero también se quiere compartir experiencias y poner los conocimientos al servicio de la sociedad alemana.

Kunstraum Artescena

Kunstraum Artescena es un espacio creado para el desarrollo de la cultura y el arte, dirigido por Helena García en Leipzig, Alemania. En un inicio estuvo ubicado en Georg-Schwarz-Straße 70, espacio concedido a la artista por Haushalten, en el programa de Wachterhaus. Tras un trabajo de restauración que contó con el apoyo de la inversión privada y el esfuerzo personal de la propia artista, amigos y conocidos, el centro cultural abre sus puertas en septiembre del 2011, y se mantiene en esa dirección hasta noviembre de 2015.

Durante estos años Kunstraum Artescena realiza quince eventos con la participación de artistas locales y extranjeros, en especial la de los artistas ecuatorianos José Antonio Cauja, Antonio Romoleroux y Rafael Díaz.

Es copartícipe por dos ocasiones seguidas de Leipzig-liest, parte de la Feria Internacional del Libro de Leipzig. Participa también en el Simposio Internacional de Escultura Infiziert Kun ST-Im Park, donde se expone escultura de pequeño formato.

Realiza también la presentación de libros de la provincia de Imbabura y el Carchi, y de los artistas ecuatorianos Antonio Romoleroux, Rafael Díaz, Nelson Román, Marcelo Aguirre, Enrique Estuardo Álvarez Cruz, etc.

Desde la plataforma cultural Kunstraum Artescena, y en coordinación con el Refugio Hispano-Leipzig, Helena García organiza el evento "Arte Latinoamericano" en Artescena y en la comunidad latinoamericana de Leipzig. Asimismo, dicta cursos de arteterapia por medio de las técnicas de pintura y cerámica, dirigidos a diversos grupos de mujeres y bajo la temática del nacimiento de los bebés, y el curso de arteterapia de creatividad y arte dirigido a mujeres de habla hispana se hace con la finalidad de profundizar en las capacidades creativas y curativas del ser humano.

Desde el 2011 hasta el 2014, la artista realiza en Kunstraum Artescena y en la comunidad del barrio de Lindenau, en Leipzig, una serie de talleres particulares de escultura en arcilla de anatomía y retrato. A partir de diciembre de 2015, Kunstraum Artescena se traslada a Enderstraße 6, en Leipzig, donde sigue funcionando hasta la actualidad.

La mujer en el arte

Creo que para la mayoría de las mujeres de una generación anterior a la mía y mi propia generación ha sido difícil abrirse camino, no solo en el mundo del arte, sino también en otras profesiones. No había necesidad de tanta hostilidad. Sin embargo, la presencia de la violencia del rumor, del machismo instaurado incluso en esferas culturales, donde la artista tenía muchas posibilidades de ser moralmente estigmatizada, en mi caso afectó profesional, emocional y psicológicamente. Yo intento no juzgar, porque la experiencia de la vida me ha enseñado que es más sabio comprender la mentalidad de la sociedad, sus circunstancias y dinámicas, comprendiendo que el sujeto como individuo de una sociedad simplemente reproduce lo aprendido, y muy rara vez la sociedad en su conjunto es consciente de los problemas de interrelación que genera al reproducir sistemas de creencias contrarios al tema de igualdad de género y relaciones de poder. Comprender, pero no permitir que se repitan situaciones de abuso de poder, machismo y, en general, situaciones que vulneren los derechos del individuo (García, 2018b).

Figura 123. Kunstraum Artescena. Leipzig, Alemania.



Fuente: Colección de la artista



Obras

Helena García



Figura 124. Helena García. Manos emergiendo de corteza.
Cerámica 24 x 15 cm. 1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 125. Helena García, Niño chupándose el dedo.
Cerámica y madera. 1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 126. Helena García. Mujer Colibrí.
Cerámica. 34 x 12 x 14 cm. 1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 127. Helena García. Niño durmiendo sobre tronco. Cerámica, metal y madera. 125 x 50 x 63 cm. 1995-1997.



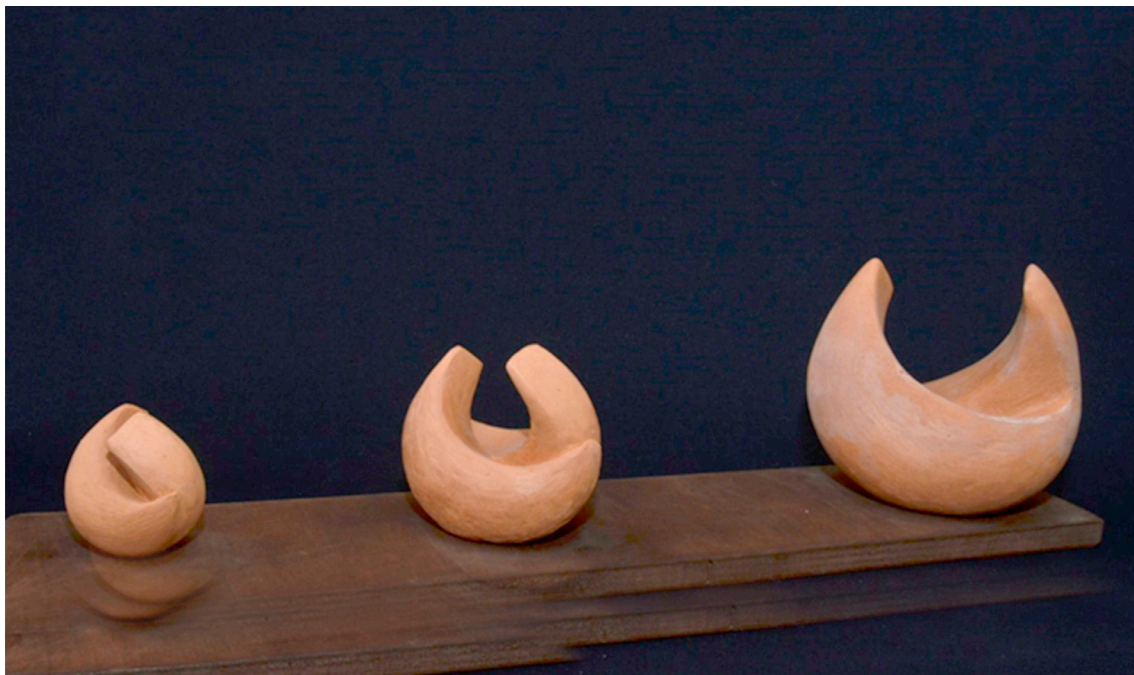
Fuente: Colección de la artista

Figura 128. Helena García. Mujer emergiendo de corteza, Cerámica. 65 x 22 x 22 cm. 1997



Fuente: Colección de la artista

Figura 129. Helena García. s. t. Cerámica.
Exposición Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 2013.



Fuente: Colección de la artista

Figura 130. Helena García, Serie "Valdivia en bikini". Exposición Binacional China-Ecuador. Cerámica y porcelana, Centro Cultural de la PUCE. 2016



Fuente: Colección de la artista

Figura 131. Helena García. Serie Valdivia, La modelo. Cerámica vidriada y policromada. 42 x 16 x 12 cm. Leipzig. 2010



Fuente: Colección de la artista

Figura 132. Helena García. Amazonía.
Cerámica y metal. 67 x 50 x 9 cm. 2010



Fuente: Colección de la artista

Figura 133. Helena García, Río.
Mármol estatuario de Carrara. 19 x 5 x 7 cm. 2008



Fuente: Colección de la artista

Figura 134. Helena García, El ojo del cóndor.
Cerámica. 19 x 10 x 3,5 cm. 2017



Fuente: Colección de la artista

Figura 135. Helena García, Quillas, Cerámica. 32 x 11 x 13 cm. 2018



Fuente: Colección de la artista

Figura 136. Helena García. s. t. Escultura en piedra arenisca dura. Darmstadt. 2008-2009



Fuente: Colección de la artista

Figura 137. Helena García. s. t. Escultura en madera.
Taller de Leipzig, 170 x 60 x 35 cm. 2012



Fuente: Colección de la artista



Bibliografía



Aguirre, M. (2017). Cuando Bellas Artes se escribía con mayúscula. Recuperado el 20 de noviembre de 2018 de <https://bit.ly/2QjDLoe>.

Almeida, G. (2 de febrero de 1995). "Esculpiendo nuestro barro". La Verdad, s.p.

Álava, E (1994). El instituto ahora, Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas, (1), pp. 30-32.

Anarkasis. (s. f). "Properzia de Rossi. Escultora boloñesa". Recuperado el 16 de enero de 2018 de goo.gl/1usDxn.

"Artistas ecuatorianos viajan a Malasia" (23 de octubre de 2010). La Hora. Recuperado el 18 de mayo de 2018 de goo.gl/RWHvuz.

"Artistas ecuatorianas expusieron sus obras en Canadá" (2011). Ecuadorinmediato. Recuperado el 20 de junio de 2018 de goo.gl/LnfgWy.

"Artistas ecuatorianas presentan su obra en Costa Rica" (2011). El Tiempo. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de goo.gl/3QtjeP.

Avilés, E. (s. f). "Dr. Manuel Quiroga". Ecuador. Enciclopedia del Ecuador. Recuperado el 13 de 29 de febrero de 2018 de goo.gl/1Kr1VF.

Ayala, L. (2014), El imaginario artístico femenino en la plástica del estado de Nueva León. Una mirada desde el arte como institución en las últimas dos décadas (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Bohemia del Este (s. f). Portal turístico oficial de la Provincia de Pardubice. Recuperado el 27 de mayo de 2018 de goo.gl/FHngX2.

Capacitaciones tics (s.f.). Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de <https://ibarra-san-antonio.jimdo.com/>

Casa de la Cultura Ecuatoriana (2015, agosto 24). Mural de arcilla de Carmen Cadena [archivo de video]. Recuperado el 29 de agosto de 2018 de goo.gl/eiAS2d.

Casa de la Cultura Ecuatoriana (2013, agosto 30). Entrevista a Helena García [archivo de video]. Recuperado el 28 de octubre de 2018 de goo.gl/yFvGrQ.

Colorado, R. (2008). "Enma Montesdeoca, la académica de las artes plásticas". La Hora. Recuperado el 8 de febrero de 2018 de goo.gl/6XmXXd.

Cruz, O. (2013). La crisis de 1808 en la nueva España. Instituto de Investigaciones jurídicas (9), pp. 27-37.

De Diego, E. (19 de agosto de 2018). "La pintora renacentista cuyos cuadros fueron atribuidos a hombres". El País. Recuperado el 8 de febrero de 2018 de goo.gl/nurBXz.

"Dos peatones de Quito retratan la ciudad en un libro ilustrado" (14 de noviembre de 2016). El Telégrafo. Recuperado el 8 de julio de 2018 de goo.gl/STUWFF.

Durán, H. (s. f.). "Biografía de San Antonio". Recuperado el 20 de marzo de 2018 de goo.gl/6avnbU.

Drago (1980). "Una ciudad, una mirada". Quito, Ecuador: Catálogo de exposición.

"El arte en piedra se apodera de la capital" (22 de julio 2013). El Telégrafo. Recuperado el 6 de septiembre de 2018 de goo.gl/mFC4oe.

El arte en la mira (30 de octubre de 2014). "Sofonisba Anguissola, la pintora olvidada". Recuperado el 5 de enero de 2019 de <https://bit.ly/2vumK51>

Espinosa, C. (2010). Historia del Ecuador. Barcelona: Lexus Editores S.A.

Febres Cordero, F. (octubre, 1980). "Quito, la niebla y el lápiz de Ruby", El Tiempo, pp. 8-9.

Feldman, L. (2002). La inquisición y otros archivos hispánicos tempranos. Biblios (13), pp. 1-8.

Fernández, N. (2006). Migrantes kichwas y regeneración urbana en Guayaquil. Clacson, (1), pp. 1-33.

Galería Capazza (2011). "Georges Jeanclos". Francia: Infocerámica. Recuperado el 2 de noviembre de 2018 de goo.gl/qpUW5x.

Gobierno Autónomo Descentralizado de Ibarra (s.f.). Mario Fernando García Moreno. Recuperado el 25 de marzo de 2019 de <https://bit.ly/32EB3A6>

González, A. y González, C. (2015). "Mujeres artistas. De la edad media al rococó". Cuadernos de Investigación (12), pp. 1-14.

Guzmán, V. (2009). "Historia del origen de la masonería en Ecuador". Ecuador: Félix News. Recuperado el 3 de agosto de 2018 de goo.gl/37CLCU.

"Haciendo arte con motosierra" (1 de mayo de 2017). La Hora, p. A2.

"Hacia las formas caprichosas" (1989). El Comercio, p. B3.

"Helena García Moreno" (2016). Heroínas. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de goo.gl/poV6FZ.

"Helena García M.: La escultora y su soplo de vida" (18 agosto, 2013). La Hora. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de goo.gl/UUJRRL.

Instituto Nacional Mejía (s. f.). Recuperado el 9 de mayo de 2018 de goo.gl/Em4ekD

"La historia de 11 murales de arcilla" (16 de marzo de 2010). El Comercio. Recuperado el 2 de septiembre de 2018 de goo.gl/DiFR77.

Larrea, R. (31 de julio de 1989). "Este trabajo es sólo una etapa más", afirma la pintora Ruby Larrea. El Comercio, p. B4.

Larrea, R. y Ubidia, A. (2016). Quito, una ciudad, dos miradas. Quito, Ecuador: Kviernícolas.

Larrea, R. (2014). Sopas del Ecuador. Quito, Ecuador: Talleres de Nina Comunicaciones.

Latin American Art (s.f.). Gilberto Almeida Egas. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de <https://bit.ly/2woZF3F>

Laviana, M. (1984). "La Maestranza del astillero de Guayaquil en el siglo XVIII". Temas Americanistas (4), p. 74.

"La Junta General de Profesores del Liceo Artístico Daniel Reyes" (4 de marzo de 1945). La Verdad, p. 4.

López, H. (s. f). "La muerte de Quiroga". Recuperado el 13 de septiembre de 2018 de goo.gl/GQ8bBv.

"Los colores de lo diverso" (27 de noviembre de 2011). La Hora. Recuperado el 29 de octubre de 2018 de goo.gl/7rCnnP.

Mejía, M. (5 de abril de 1985). "Los dibujos de Ruby Larrea". Revista Elé. CEDIME (2), pp. 50-51.

Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana (2012). "Exposición Arte es vida, Ecuador ama la vida, se inauguró en Tbilisi". Recuperado el 7 de julio de 2018 de goo.gl/iojRcB.

Morales, R. (1994). "Los mejores egresados". Revista del Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas Daniel Reyes 1944-1994 (1), pp. 59-60.

"Mujeres unidas por el arte" (2013). El Norte. Recuperado el 3 de julio de 2018 de goo.gl/BUKqsa.

"Mural con 500 años de historia" (17 de agosto de 2015). La Hora. Recuperado el 13 de octubre de 2018 de goo.gl/FbHvyG.

"Obras de 6 artistas ecuatorianas se exponen en Medio Oriente" (20 de noviembre de 2006). El Universo. Recuperado el 9 de agosto de 2018 de goo.gl/ZC1QLB.

Ontiveros, N. (2018). "Las mujeres artistas olvidadas". Recuperado el 14 de diciembre de 2018 de goo.gl/umLkY

Palacios, D. (15 de enero de 2011). "La historia en arcilla". Vistazo. Recuperado el 3 de septiembre de 2018 de goo.gl/cN9UYR.

Parrini, L. (2016). "Una mirada amorosa a la ciudad perdurable". La palabrabierta. Recuperado el 3 de abril de 2018 de goo.gl/weJRKE.

Pazmiño, J. y Miño, C. (2003). "Independencia y República, siglos XIX y XX". En Javier Ponce (Ed). Nueva enciclopedia del Ecuador, tomo II (pp. 279-340). Quito, Ecuador: Círculo de Lectores.

Pérez, P. (1994). "Los Reyes" Familia de artistas geniales. Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas, (1), pp. 16-20.

"Pintoras ecuatorianas exponen en París" (2002, julio 18). Recuperado el 2 de agosto de 2018 de goo.gl/vwd3Du.

Proaño, A. (1989). "Ruby Larrea: la metamorfosis temática". Palabra Suelta (s.n), pp. 38-39.

Rivadeneira (1994). "Como si fuera ayer", Revista del Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas Daniel Reyes 1944-1994 (1), pp. 4-7.

Salgado y Corbalán (2012). La escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX. Quito, Ecuador: Instituto de la Ciudad.

"San Antonio: seis años como sede de simposio de escultura a moto-sierra" (1 febrero, 2016). La Hora. Recuperado el 17 de diciembre de 2018 de goo.gl/XpVDXN.

Sardá, T. (2006). *Mujer-artista, objeto-sujeto. La problemática de la representación femenina (tesis de maestría)*. Universidad de Chile. Santiago.

Seurat, T. (1996). "Mujeres creadoras en la edad moderna". En Teresa Seurat. (Ed.). *Historia del arte y mujeres* (pp. 41-67). Málaga, España: Universidad de Málaga.

"Simposio de escultura con motosierra en homenaje a Ibarra" (2017, mayo). *El Norte*. Recuperado el 4 de octubre de 2018 de goo.gl/ZmS6bi.

"Testimonio: Arcilla de la Historia" (8 de junio de 2014). *El Universo*. Recuperado el 13 de septiembre de 2018 de goo.gl/ndoR77.

The art market (s.f.). *La primera mujer pintora de la historia fue una monja española*. Recuperado el 2 de abril de 2018 de <https://bit.ly/32DO7Wz>.

Torrent, R. (2012). "El silencio como forma de violencia. Historia de arte y mujeres". *Arte y política de identidad* (6), pp. 199-213.

Torres, L. (1994). "Esculturas", *Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas Daniel Reyes 1944-1994* (1), pp. 33-34.

UCSG Televisión (2014, junio 21). *Mesa de análisis Arte y Cultura – Escultora Carmen Cadena [archivo de video]*. Recuperado el 3 de julio de 2018 de goo.gl/pNC9re.

UTV Televisión Universitaria (2015, agosto 24). *Enma Montesdeoca [archivo de video]*. Recuperado el 6 de febrero de 2018 de goo.gl/zP-qRcB.

Valencia, A. (1992). "Elites, burocracia, clero y sectores populares en la Independencia quiteña (1809-1812)". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* (3), p. 57.

Vázquez, U. (1996). "El arte es género ambiguo, consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres". En Teresa Seurat (Ed.). *Historia del arte de mujeres* (pp. 21-38). Málaga, España: Universidad de Málaga.

Villacís, R. (2006). *20 pintores de Imbabura*. s. d: Noción.

Villavicencio, G. (2012). "Políticas públicas y renovación urbana en Guayaquil: las administraciones socialcristianas (1992-2000)". *Universitas Revista de Ciencias Sociales y Humanas* (17), p. 69-88.

Viteri, A. (1944). "Vivir del pueblo". *Imbabureño Artístico*, (1), p. 3-5.

ISBN: 978-9942-784-80-3



9 789942 784803



IBARRA - ECUADOR