



Muralismo en Loja, Ecuador. Tomo I

**Tesis Doctoral
Elena Malo Martínez**

**Directora
Doctora Terésa Camps Miró**

Muralismo en Loja, Ecuador. Tomo I

**Tesis Doctoral
Elena Malo Martínez**

**Directora
Doctora Terésa Camps Miró**

Introducción

El tema de los murales y su investigación nace por una iniciativa de la Universidad Técnica Particular de Loja (U.T.P.L.), que esta ciudad se convierta en un polo científico en nuestro país, en base a proponer y generar conocimiento fundamentado en las investigaciones de cada una de las áreas de desarrollo académico que existen en ella.

Esta propuesta, no solo quiere aleatoriamente generar investigaciones sobre temas sueltos, sino mas bien ayudar a acrecentar el conocimiento sobre los aspectos que nos vinculan directamente a la cultura, el entorno y las necesidades de la Ciudad y Provincia de Loja, al sur del Ecuador.

El hecho de que me he vinculado laboralmente desde hace diez años con esta institución, me llevó a involucrarme en estudios de cuarto nivel, siendo este un proceso que se inicia en esta Universidad hace siete años atrás y ha generado un número de profesores con investigaciones de alto nivel.

En el Ecuador la enseñanza de cuarto grado es nueva, sobre todo porque los cursos académicos se han limitado a grados en Licenciaturas y Maestrías. En el país contamos con muy pocos centros universitarios que ofrecen estudios doctorales y en ese caso el conocimiento impartido está enfocado hacia carreras sociales y políticas.

En la actual legislación universitaria ecuatoriana, se exige un nivel universitario de Doctorado a todos los docentes, pero debido a las dificultades de oferta académica, no todos hemos podido optar por llegar a ellos. Tal como hacía referencia anteriormente, la UTPL ha sido pionera en el proceso de capacitación de su personal docente, y ello significa la generación de investigaciones con fines académicos para los docentes y ciencia para el país.

En cuanto a la cultura y tradición, desde el departamento de investiga-



ciones de gestión cultural, se propone un proyecto llamado “Lojanidad”, dentro del cual se plantea un acercamiento hacia la literatura, la culinaria, la música, la danza, un acercamiento hacia la arqueología de esta región, que permitió el descubrimiento de hallazgos rupestres, y finalmente el arte plástico como elementos fundamentales en el conocimiento de las raíces de este pueblo.

En la búsqueda de aspectos que caracterizan a esta provincia, artísticamente encontramos que existe una significativa cantidad de murales tanto en la ciudad, capital de la provincia, como en el resto de poblaciones de la región, generándose un fenómeno de características singulares en la historia artística de la región y del país.

El proceso de decorar el espacio arquitectónico ha destacado en la Ciudad de Loja, en donde el muro sirvió para gran cantidad de representaciones religiosas dentro de las iglesias, en una época tardía del Barroco americano en Ecuador (siglo XIX), pero que en el siglo XX, en un período de aproximadamente 30 años, (entre 1973 al 2006) toma mayor énfasis, creando una tendencia que se ve reflejada en trabajos distribuidos en toda la Ciudad y Provincia de Loja.

Desde su origen la vida de la sociedad lojana ha transcurrido en un entorno de gran colorido cromático, tanto por el entorno natural, así como por el uso de color en su arquitectura, que dio un tinte decorativo al paisaje, por ello considero, que ha creado una concepción de la imagen sobre el muro, propia de la vida cotidiana de esta territorio.

La situación geográfica de la que goza nuestro país, consecuentemente con ello nuestra provincia para beneficio –o desgracia– en algunos casos, hace que sea muy limitada la expresión del fenómeno artístico en muchos de los cantones que conforman el conjunto total del “último rincón de la patria”¹, como se la suele denominar.

En el caso del arte, existen numerosas universidades que ofrecen Bellas Artes, Artes Visuales y Diseño, pero no hay una sola que genere la carrera de Historia del Arte como licenciatura, y mucho menos como estudios superiores.

¹ Benjamín Carrión Mora, escritor, político, diplomático, y promotor cultural ecuatoriano, nació en Loja a la que llamó: “el último rincón del mundo y al mismo tiempo el sitio más bello del universo”.



Nuestros pocos historiadores e investigadores del arte, se han formado en universidades extranjeras, la mayoría en Europa, y es debido a esta razón que existen muchos aspectos que no hemos podido profundizar todavía.

Los trabajos con los que contamos actualmente en el País, en arte contemporáneo se limitan a artistas destacados o a circunstancias específicas, en las ciudades más desarrolladas de la república. Pero no hemos sido cuidadosos de revisar los espacios más alejados del poder político o económico; es por ello que la presente propuesta quiere abarcar un trabajo que no tiene precedentes en su temática.

El por qué me involucré con el mismo, se debió a un interés personal, ya que tenía deseos de explorar aspectos del arte que permitan ubicar a provincias como Loja, dentro del panorama nacional y este trabajo se fue fortaleciendo con el estudio y su profundización.

El hecho de laborar en la ciudad de Loja, y encontrar una propuesta tan variada y al mismo tiempo que se produce en un momento histórico interesante en la década de 1970, justo cuando desaparece el último de los tres grandes muralistas mexicanos, David Alfaro Siqueiros quien muere en Cuernavaca, México en 1974, siendo este hecho el que generó en mi un interés particular por el fenómeno suscitado. Además, el hecho de apoyar a un crecimiento del conocimiento que tenemos del arte en las provincias alejadas en el Ecuador, me sugirió un reto de grandes magnitudes y de especial interés.

Estas han sido las razones principales que me han llevado a una investigación que tiene como objetivo principal, el de dar a conocer la amplia producción mural en la Provincia de Loja, dentro del período estudiado, donde se genera un interés social y cultural que tiene como fin la identificación de ésta como la “ciudad de los murales”.

El camino ha sido arduo, debido a que iniciamos el proceso de investigación con escasas fuentes bibliográficas que apoyen el trabajo planteado, así como para sustentar las diferentes teorías que han ido surgiendo a lo largo del estudio. Entre los espacios donde encontramos información, están la Biblioteca y el Archivo General de la Universidad Técnica Particular de Loja, la Biblioteca Municipal de la ciudad de Loja, así como su Archivo General; la Biblioteca del Banco Central del Ecuador, sede en Cuenca; la Biblioteca de la Universidad Nacional de Loja, la Biblioteca de Humani-



dades de Universidad Autónoma de Barcelona y algunas bibliotecas privadas.

Se plantearon algunas formas de levantamiento de información. El hecho de la poca bibliografía obligó a buscar fuentes directas aunque no siempre confiables. Se realizaron entrevistas a los dueños de los inmuebles, a los párrocos de las iglesias y a los autores. En el caso de Fabián Figueroa, quien fallece en 2008 mientras se realiza esta investigación, que se destaca por su amplia producción, debido a la dificultad para obtener información directa del personaje, se consultan algunos datos a su viuda, así como a sus estudiantes; siendo este testimonio el que permitió obtener una serie de detalles que resultaron relevantes para este trabajo.

Mediante entrevistas obtuvimos mayor información, algunas de ellas se las propuso como una conversación, con el fin de establecer algunos datos que hasta ese momento no se había logrado conseguir mediante búsqueda bibliográfica. Las entrevistas dirigidas constan en el adjunto anexo a este trabajo y contaron con la participación de muchos de los actores directos de la propuesta mural en Loja como fueron: Juan Andrés Flores Cabrera, Marco Montaña Cabrera, Gerardo Sáez Muñoz, Estuardo Figueroa Castillo, Ángel Aguilar Masaco, Diego Espinosa León, Diego González Ojeda, además del Padre Nilo Espinosa y Teresa Mora de Valdivieso, quienes están relacionados con lugares donde el trabajo artístico se efectuó como parte de lo que denominamos antecedentes.

En los libros “Las artes plásticas del siglo XX en Loja”², del año 2005, de autoría del artista plástico lojano Ángel Aguilar, y “Panorámica de la plástica lojana”³ del mismo autor, en el año 2004, se hacen algunas referencias entre otros, a ciertos artistas que han hecho pintura mural en Loja, siendo ésta una de las únicas obras en las que se encuentra información pormenorizada del quehacer artístico lojano, a pesar de que su rigor académico es deficiente.

Debido que el tema no había sido desarrollado anteriormente, se consideró importante el hecho de la identificación de todos estos trabajos, lo que significó la dedicación de tiempo a la generación de un registro de las obras encontradas dentro del período de estudio, lo que permitió generar

² AGUILAR M., Ángel; Las Artes Plásticas del Siglo XX en Loja; Editorial “Gustavo Serrano” CCE-L; Loja, 2005.

³ AGUILAR M., Ángel; Panorámica de la plástica lojana; Editorial Universidad Nacional de Loja; Loja, 2004.



el levantamiento de un inventario general de los murales de la ciudad y provincia de Loja, desde los antecedentes establecidos a finales del siglo XIX, hasta el año 2006 en el que se cierra el presente estudio.

Todo esto incluido en el segundo tomo de este trabajo denominado “Catálogo de murales de la provincia de Loja, Ecuador.”

Posterior a ello, con el fin de generar un análisis de cada uno de los murales encontrados y catalogados, se procede a un trabajo minucioso donde se establece un estudio iconográfico, el mismo que incluye diversos aspectos técnicos como ubicación, dimensionamiento, relación con el espacio donde se encuentran, la técnica artística utilizada para el desarrollo de la obra en particular, y finalmente la temática; todo ello separado en orden cronológico así como de semejanzas de casos (por ejemplo los conjuntos religiosos, en cada una de las localidades donde se generan).

Mientras se desarrolló el proceso de levantamiento y clasificación, encontramos muestras tangibles de un impulso artístico basado en la influencia que va desde la Ciudad de Loja, hacia la Provincia. En esos años se genera un interés de completar los edificios y zonas representativas de cada lugar, con elementos artísticos que enriquezcan los espacios públicos de las áreas rurales de Loja, siendo esta una demostración de progreso social y cultural en ellas. La utilización de un lenguaje artístico, igual al de la capital de provincia (ciudad de Loja) así como el encargo a los mismos artistas, demuestra un marcado logro de afianzar esa propuesta.

Después de un largo proceso de investigación, sobre la expresión mural, un fenómeno artístico presente en nuestra provincia, se planteó el primer estudio y catálogo de obras plásticas, que han visto en esta forma de caracterización, sobre un “gran” soporte, un nuevo formato para una expresión que estaba “encadenada” al lienzo, el papel, etc. Estas mayores magnitudes, ayudan a abarcar todos los signos morfológicos, requeridos por sus manufactureros para intentar la complementación ordenada de sus ideas, sueños, sentimientos, e inquietudes.

En base a las temáticas planteadas, vemos que existe un marcado interés por el figurativismo, siento este notable en casi todas las expresiones murales de Loja; en el análisis iconográfico que se efectuó con el fin de establecer semejanzas y diferencias entre los motivos utilizados por los artistas, notamos que en mayor número se ubican los temas relacionados con la iglesia católica, sus santos, ritos y relaciones con los jóvenes. Por otro



lado, motivos vinculados con hechos patrióticos o momentos históricos, han sido también muy utilizados al momento de “graficar” las ideas en el muro; la educación como motivo principal en espacios de uso educativo, así como la música y el arte relacionan su ubicación formal con el uso de la edificación donde se instalan.

En temas culturales como indigenismo, costumbres y tradiciones, a pesar de no tener un gran número de obras, tienen probablemente el mejor desarrollo en cuanto al producto final.

El escaso conocimiento teórico y práctico del concepto artístico de la mayoría de nuestra gente, produjo que no hubiese la suficiente comprensión inicial sobre el mundo de la expresión mural, un capítulo del que nuestra sociedad no posee argumentos históricos donde engarzarse, generando una expresividad derivada y ligada directamente con el figurativismo antes mencionado.

El proceso incluyó también un análisis de su estado actual, encontrando numerosos problemas en el aspecto técnico de conservación, debido principalmente al poco cuidado en la preparación del muro, así como la elección de las técnicas, que no han sido en todos los casos las idóneas para el espacio físico escogido.

Desde el aspecto técnico, los materiales utilizados en sí, pueden ser evaluados como un aporte a la práctica mural, debido al hecho de que muchas de las obras han sido ejecutadas bajo propuestas innovadoras o por lo menos creativas en cuanto a la técnica artística escogida para la ejecución de una obra sobre muro en la ciudad y provincia de Loja. De ello destacamos la utilización de algunas propuestas en materiales variados, que son consideradas en una sección específica en el presente trabajo.

Se advirtieron también obstáculos en cuanto al acceso a información de cada uno de ellos, inicialmente, debido a una informalidad en la contratación, que se hizo palpable en la búsqueda de documentación relacionada con el encargo y propuesta de los autores. A más de ello, en muchas de las obras, existieron dificultades físicas para tomar dimensiones o tener acceso directo a las obras, por que los murales se ubican en espacios de poca accesibilidad o por escasa colaboración de los dueños de los inmuebles. Esto sumado a que, no existe legislación ni ordenanza municipal que establezca los parámetros y registros necesarios, para la elaboración de un proyecto como estos en la ciudad.



Para acercarnos aún más a la realidad del arte mural en esta ciudad, se propuso un trabajo de investigación en colaboración de los jóvenes Diego Espinosa León y José Luis Jimbo Espinosa⁴, estudiantes de la carrera de arte y diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja, quienes elaboraron una tesina para culminar su licenciatura bajo mi dirección, documento del cual se han extraído datos para este trabajo.

Para el presente estudio se planteó como esquema principal, la división de los resultados en dos tomos, el primero de ellos corresponde al marco teórico de la propuesta, el cual se ha fragmentado en dos partes, la primera inicia con aproximaciones al tema mural, donde se trata la conceptualización de lo que es pintura mural, diferenciando de temas relacionados o semejantes como pueden ser graffiti y arte urbano; como segundo capítulo se proponen definiciones, las mismas que conllevan estudios de algunos autores y la síntesis de éstas en una sola definición.

A continuación como un tercer apartado, se desarrolla un trabajo que recoge las técnicas artísticas para el mural, aquellas tradicionales para este tipo de expresión artística.

Como una cuarta parte, se plantea una breve historia del Ecuador, con el fin de establecer un conocimiento básico de las diversas etapas artísticas más destacadas en nuestra historia del arte. En especial, se dio mayor atención a aquellos artistas que generan lo que se denomina la “obsesión indigenista”. En el capítulo cinco, se habla del fenómeno del muralismo, su nacimiento en México, sus influencias hacia Latinoamérica y el Ecuador; así como la relación con un grupo destacado de artistas ecuatorianos en el siglo XX.

Esto concluye la primera sección de este Tomo I; en la segunda parte, se plantea un acercamiento hacia Loja, primero como una temática general que nos ayude a ubicarnos social y culturalmente en el lugar de estudio.

En el apartado ocho, es la variedad y la cantidad de las obras presentes en Loja con el planteamiento sobre el muro. El capítulo nueve, retoma el tema de las técnicas murales, pero destacando aquellas que muestran innovación en nuestra ciudad y provincia, las mismas que son consideradas importantes dentro del planteamiento de cada artista.

⁴ ESPINOSA LEON, Diego, JIMBO ESPINOSA, José Luis. “La expresión mural de la Provincia de Loja.” Tesis de Grado para obtención del título de Licenciados en Arte y Diseño. Bajo la Dirección de Lic. Elena Malo Martínez. Universidad Técnica Particular de Loja. 2006.



Posterior a éste, en el décimo, se analiza el programa figurativo de las obras murales, sus dificultades técnicas y de ubicación. El undécimo apartado habla del estilo, el énfasis establecido para la figura humana como representación favorita de plantear el problema artístico.

En el capítulo doce, tratamos de generar un conocimiento cronológico del desarrollo mural tal como se establece mediante este estudio. Una vez forjado este parámetro encadenado, se plantea el análisis de los contenidos, que proponen los artistas con cierta relación, establecida en base a los años de ejecución de sus trabajos.

Finalmente la sección catorce de esta investigación, trata a los autores, aquellos que se destacaron en las etapas creadas cronológicamente y que constituyen un estilo específico, una propuesta técnica innovadora o que son ya sea los precursores o los seguidores de la generación de murales en esta zona del Ecuador.

La intención de esta propuesta tuvo siempre el enfoque local, el dotar a nuestra ciudad y provincia del conocimiento acerca de un aspecto artístico determinado, que lo ha diferenciado de otras zonas de nuestro país. Por ello quiero dejar constancia de mi homenaje a los muralistas de Loja, que mediante su innovadora idea generaron un fenómeno artístico que valía la pena ser investigado y dado a conocer, que como presentaré en este estudio, para mí, tiene mayor valor lo histórico que lo estético. Mi trabajo ha sido constante, con muchos sacrificios, pero con grandes satisfacciones.

Debo por ello agradecer a quienes apoyaron mi desarrollo, a mi directora de tesis, Doctora Teresa Camps Miró, quien creyó en mí aun antes de conocerme, que se arriesgó a dirigir un proyecto de tesis de una temática al otro lado del océano y que me enseñó a convertirme en una verdadera investigadora.

Al Doctor Luis Miguel Romero, quien fuera el principal agente de mi estudio de doctorado, que me guió por la senda de la academia y me enseñó a soñar y sonreír. A la Universidad Técnica Particular de Loja, que fomentó mi trabajo y me apoyó durante todo el proceso.

Finalmente a mi familia, Mario, Francesca, Rafaella y Alejandro, quienes me han acompañado en este camino de ardua labor, que han aprendido a estar solos en mis estadías fuera de casa y comprender los difíciles

momentos de frustración cuando las cosas no salían como las pensé. También a mi familia ampliada, mis padres y hermanos, que me hicieron sentir el orgullo de ser responsable de un sueño común.

A todos, quienes inspiraron mi labor, siendo de una u otra manera parte del engranaje que culmina con este texto.



Tabla de Contenidos

INTRODUCCION	V
Tabla de contenidos	XV
Índice de Gráficos	XVIII
Índice de Imágenes	XIX
Executive Summary	XXVI
 PRIMERA PARTE	
1. Aproximaciones al tema mural	
1.1 conceptos	3
1.1.1.concepto de mural.....	6
1.1.2.concepto de grafiti.....	15
2. Definiciones	
2.1.Definición de mural	18
2.2.Definición de grafiti	21
2.3.Definición de arte público	24
2.4. Muralismo	26
3. Técnicas artísticas para el mural.....	
3.1.técnica al fresco.....	33
3.2.técnica al oleo	38
3.3.técnica del mosaico	40
4. Breve historia del arte del Ecuador	
4.1.Arte prehispánico	42
4.2.Arte colonial	48
4.3.Arte republicano.....	51
4.3.1.La obsesión indigenista	54
4.4.El siglo XX en el arte ecuatoriano	60



5. Muralismo	
5.1.Las raíces del movimiento mural mexicano.....	65
5.2.El muralismo mexicano y Diego Rivera.....	69
5.3.El muralismo mexicano y su influencia en Latinoamérica.....	77
5.4.Influencia del muralismo mexicano en Ecuador.....	82
6. Artistas mas representativos en el Ecuador del siglo XX	
6.1.Camilo Egas	85
6.2.Manuel Rendón.....	88
6.3.Bolívar Mena	90
6.4.Eduardo Kingman	91
6.5.Oswaldo Guayasamín	94
6.6.Otros artistas	98

SEGUNDA PARTE

7. El arte del mural en Loja	
7.1.Loja, ciudad y provincia.....	104
7.2.Los murales de la ciudad y la provincia de Loja.....	110
7.3.Políticas del mural	113

8. Cantidad y Variedad

8.1.Cantidad	116
8.2.Diversidad.....	118

9. Técnicas murales más empleadas en Loja. Investigación técnica.....

9.1.Técnica de piroxilina	129
9.2.Técnicas mixtas	131
9.2.1.Técnico de acrílico sobre cemento champeado.....	132
9.2.2.Técnica de cerámica en relieve sobre concreto	135
9.2.3.Técnica de pintura automotriz.....	137

10. Planteamiento figurativo.....

11. Estilo.....

12. Cronología.....

12.1.Referentes históricos.....	150
12.2.primera etapa.....	155
12.3.segunda etapa.....	158
12.4.tercera etapa.....	166

13. Análisis de Contenidos.....



13.1.Contenidos religiosos	171
13.1.1.Murales en iglesias	175
13.1.2.Murales en centros de formación religioso	177
13.2.Loja, protagonista	183
13.3.La educación.....	189
13.4.Murales de contenido histórico – patriótico	193
13.5.La exaltación indigenista	203
13.6.La cultura	208
13.7.Trabajos de la vida cotidiana	213
13.8.Muralismo ornamental.....	217
13.9.La técnica, ciencia, industria, progreso	223
13.10.El deporte	227
13.11.La justicia.....	230
14. Los autores	232
14.1. Primera etapa.....	233
14.1.1.José María Castro Villavicencio	233
14.1.2.Fray Enrique Mideros	235
14.2.Segunda etapa.....	237
14.2.1.Juan Andrés Flores Cabrera	237
14.2.2.Gerardo Sáez Muñoz	239
14.2.3.Fabián Agustín Figueroa Ordóñez.....	240
14.2.4.Gerardo Vinicio León Coronel.....	245
14.2.5.Sigifredo Camacho Briceño	247
14.2.6.Claudio Quinde Morocho	249
14.2.7.José Salvador Villa	250
14.2.8.Estuardo Figueroa Castillo.....	251
14.2.9.Diego Salvador González Ojeda.....	252
14.3.Tercera etapa	254
14.3.1.Oswaldo Mora Moreno	254
14.3.2.Marco Montaña Lozano	256
14.3.3.Alyvar Villamagua Montesinos.....	258
14.3.4.Alicia Arciniegas Naula	260
14.3.5.Diego Baltazar Espinosa León.....	261
14.3.6.Boris Salinas Ochoa	262
Conclusiones	263
Bibliografía	276
Anexos	292



Índice de Gráficos

1. Definiciones de mural.....	18-19
2. Definiciones de graffiti.....	21-22
3. Definiciones de arte público.....	24
4. División de las culturas precolombinas en Ecuador.....	45
5. Gráfico: técnicas murales en Loja.....	119
6. Pigmentos más utilizados en cemento tinturado.....	133
7. Listado de objetos arquitectónicos en murales.....	143
8. Gráfico: elementos arquitectónicos en murales.....	144
9. Listado de murales que modifican la arquitectura.....	145
10. Gráfico: cambios en la arquitectura para insertar un mural.....	146
11. Gráfico: temática religiosa.....	175
12. Listado de murales alusivos a la religión.....	178-179
13. Gráfico de murales alusivos a la religión.....	180
14. Listado: Loja como protagonista.....	184-185
15. Gráfico: Loja como protagonista.....	186
16. Listado: La educación.....	189-191
17. Gráfico: La educación.....	192
18. Listado: murales de contenido histórico-patriótico.....	196-197
19. Gráfico: histórico-patriótico.....	197
20. Listado: la exaltación indigenista.....	204-206
21. Gráfico: la exaltación indigenista.....	206
22. Listado: la cultura.....	209-210
23. Gráfico: la cultura.....	210
24. Listado: trabajos sobre la vida cotidiana.....	213-214
25. Gráfico: trabajos sobre la vida cotidiana.....	215
26. Listado: muralismo ornamental.....	220-221
27. Gráfico: muralismo ornamental.....	222
28. Listado: la técnica, la ciencia, la industria y el progreso.....	223-224
29. Gráfico: la técnica, la ciencia, la industria y el progreso.....	225
30. Listado: el deporte.....	227-228
31. Gráfico: el deporte.....	228
32. Listado: la justicia.....	230
33. Gráfico: la justicia.....	230



Índice de Imágenes

1.Imagen: Retrato de la burguesía. David Alfaro Siqueiros. México.....	12
2.Imagen: Sibila Délfica. Miguel Ángel Buonarrotti. Italia.....	32
3.Imagen: Huaca de la luna y el sol. Cultura Mochica, Perú.....	43
4.Imagen: Venus de Valdivia. Periodo formativo ecuatoriano. Manabí , Ecuador.....	47
5.Imagen: Paisaje. Pedro León. Ecuador.....	53
6.Imagen: Los Guandos. Eduardo Kingman Riofrío. Ecuador.....	58
7.Imagen: Azul precolombino. Segundo Espinel. Ecuador.....	60
8.Imagen: Huasipungo. Luis Wallpher. Ecuador.....	61
9.Imagen: Danzantes. Diógenes Paredes. Ecuador.....	62
10.Imagen: Apoteosis del danzante. Leonardo Tejada. Ecuador.....	63
11.Imagen: Detalle de mural: sueño de una tarde dominical. Diego Rivera. México.....	70
12.Imagen: La catrina. José Guadalupe Posadas. México.....	71
13.Imagen: Desnudo con alcatraces. Diego Rivera. México.....	74
14.Imagen: La elaboración de un mural. Diego Rivera. México.....	76
15.Imagen: Día laborable. Camilo Egas. Ecuador.....	83
16.Imagen: esbozo preparatorio del mural de Camilo Egas para el pabellón de Ecuador en la feria mundial de Nueva York. Camilo Egas. Ecuador.....	87
17.Imagen: Mural. Manuel Rendón Seminario. Ecuador.....	89
18.Imagen: Hombre con rondador. Bolívar Mena Franco. Ecuador.....	90
19.Imagen: Mujer sufrida. Eduardo Kingman Riofrío. Ecuador.....	91
20.Imagen: mural de Camilo Egas para el pabellón de Ecuador en la feria mundial de Nueva York. Camilo Egas y Eduardo Kingman. Ecuador.....	92
21.Imagen: La cosecha. Eduardo Kingman Riofrío. Ecuador.....	93
22.Imagen: La edad de la ternura. Oswaldo Guayasamín. Ecuador.....	95
23.Imagen: mural del aeropuerto de Barajas en Madrid, España. Oswaldo Guayasamín. Ecuador.....	96
24.Imagen: vista general y detalles del mural del congreso nacional del Ecuador. Oswaldo Guayasamín.....	97
25.Imagen: La mujer de Nazca. Galo Galecio. Ecuador.....	98
26.Imagen: escultura. Estuardo Maldonado. Ecuador.....	99

27.Imagen: El tren volador. Gonzalo Endara Crow. Ecuador.....	100
28.Imagen: mural: espacios profundos. Pavel Egües. Ecuador.....	101
29.Imagen: fragmento del mural: Callejón interandino. Eduardo Vega. Ecuador.....	101
30.Imagen: mapa de regiones del Ecuador.....	105
31.Imagen: mapageográfico del Ecuador.....	107
32.Imagen: mapa político de la provincia de Loja. Ecuador.....	108
33.Imagen: mapa de ubicación de murales en ciudad de Loja, norte.....	123
34.Imagen: mapa de ubicación de murales en ciudad de Loja, centro-1.....	123
35.Imagen: mapa de ubicación de murales en ciudad de Loja, centro-2.....	123
36. Imagen: mapa de ubicación de murales en ciudad de Loja, sur.....	124
37.Imagen: mapa de ubicación de murales en provincia de Loja, por cantones.....	125
38.Imagen: mapa de ubicación de murales en provincia de Loja, Saraguro.....	125
39.Imagen: detalle de mural: Identidad lojana. Alyvar Villamagua. Ecuador.....	129
40.Imagen: detalle de mural: Antonio José de Sucre. Fabián Figueroa. Ecuador.....	134
41.Imagen: detalle de mural: Los Argonautas II. Claudio Quinde. Ecuador.....	135
42.Imagen: detalle de mural: Loja florece en los Andes como eterna primavera. La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	138
43.Imagen: Pi. Hermano Ticiano Cagigal García. España.....	141
44.Imagen: Matemáticas. Hermano Ticiano Cagigal García. España.....	142
45.Imagen: Los niños. Fabián Figueroa. Ecuador.....	142
46.Imagen: Compañero Miguel Campoverde: por la revolución expuso su vida; por la universidad la perdió. Marco Montaña. Ecuador.....	144
47.Imagen: San Francisco y la naturaleza. Fabián Figueroa. Ecuador.....	145
48.Imagen: Historia de la escritura. Fabián Figueroa. Ecuador.....	147
49.Imagen: detalle de mural: La cultura de la ciudad de Loja. Juan Andrés Flores. Ecuador.....	151
50.Imagen: Santa Teresita. Santurce. Puerto Rico.....	172
51.Imagen: detalle de mural: La fundación de Loja. Fray Enrique Mideros. Ecuador.....	176
52.Imagen: María, Marcelino y los jóvenes. Fabián Figueroa. Ecuador.....	177
53.Imagen: Comida inca. Claudio Quinde. Ecuador.....	181
54.Imagen: Mercedes de Jesús Molina. Flavio Chauvin. Ecuador.....	181
55.Imagen: San Francisco y la educación. Fabián Figueroa. Ecuador.....	182
56.Imagen: María Auxiliadora. Claudio Quinde. Ecuador.....	182
57.Imagen: detalle de mural: La fundación de Loja. Fray Enrique Mideros. Ecuador.....	183
58.Imagen: Mujer. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	184
59.Imagen: Iglesia de San Francisco. Néstor Ayala. Ecuador.....	186



60.Imagen: Paisajes costumbristas II. Anónimo.....	187
61.Imagen: Estadio Reinadel Cisne. Luis Paucar. Ecuador.....	187
62.Imagen: La inmaculada concepción de Loja. Juan Andrés Flores. Ecuador..	188
63.Imagen: Homenaje a la medicina social. Grupo de arte Eduardo Kingman. Ecuador.....	191
64.Imagen: Historia de la escritura. Fabián Figueroa. Ecuador.....	192
65.Imagen: Patricios y patricidas. David Alfaro Siqueiros. México.....	193
66.Imagen: Alegoría a la fundación de Loja: Los paltas. E. Figueroa. F. Figueroa. G. León. Ecuador.....	198
67.Imagen: Alegoría a la fundación de Loja: Los conquistadores. E. Figueroa. F.Figueroa. G. León. Ecuador.....	199
68.Imagen: Alegoría a la fundación de Loja: La rebelión. E. Figueroa. F. Figueroa. G. León. Ecuador.....	199
69.Imagen: Alegoría a la fundación de Loja: Loja federal. E. Figueroa. F. Figueroa. G. León. Ecuador.....	200
70.Imagen: La constituyente. Mao Moreno. Ecuador.....	200
71.Imagen: detalle de mural: Lucha por la identidad del Ecuador. Sargento Edgar Camacho. Ecuador.....	201
72.Imagen: Compañero Miguel Campoverde: por la revolución expuso su vida; por la universidad la perdió. Marco Montaña. Ecuador.....	202
73.Imagen: detalla de mural: Loja florece en los andes como eterna primavera. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	206
74.Imagen: detalle de mural: Aparición de la Virgen. Fray Mario Aguilar y Fray Alfredo Ainaguano. Ecuador.....	207
75.Imagen: detalle de mural: Homenaje al pueblo de Saraguro. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	211
76.Imagen: Homenaje al pueblo de Saraguro. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	211
77.Imagen: Unidad. Anónimo.....	212
78.Imagen: detalle de mural: Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual. Juan Andrés Flores. Ecuador.....	215
79.Imagen: Pindal. John Maldonado. Ecuador.....	216
80.Imagen: Paisaje. Hernán Baculima y otros. Ecuador.....	218
81.Imagen: Paisaje con edificación arquitectónica. Juan Manosalvas. Ecuador.	218
82.Imagen: San Juan Bosco. Hermano Richard Falconí. Ecuador.....	219
83.Imagen: La educación franciscana. Francisco Chávez y Oscar Ch. Colombia.	220
84.Imagen: Tecnología avanzada. Nelson Pasaca. Ecuador.....	225
85.Imagen: El Banco de Loja en el progreso de Catamayo. Alyvar Villamagua. Ecuador.....	226
86.Imagen: Cultura y deporte. Fabián Figueroa. Ecuador.....	228
87.Imagen: Alegoría al deporte. Luis Alnivar Paucar. Ecuador.....	229



87.Imagen: Alegoría a la policía nacional. Alyvar Villamagua. Ecuador.....	231
88.Imagen: Justicia y desarrollo social. Taller de arte: Eduardo Kingman. Ecuador.....	231
89.Imagen: La cultura de la ciudad de Loja. Juan Andrés Flores. Ecuador.....	302
90.Imagen:Liberación de la ignorancia a través de la instrucción I. Juan Andrés Flores. Ecuador.....	304
91.Imagen:Liberación de la ignorancia a través de la instrucción II. Juan Andrés Flores. Ecuador.....	305
92.Imagen: La medicina venciendo a la muerte. Taller de arte: Eduardo Kingman. Ecuador.....	308
93.Imagen: Homenaje a la medicina social. Taller de arte: Eduardo Kingman. Ecuador.....	309
94.Imagen: Los Argonautas I. Claudio Quinde. Ecuador.....	313
95.Imagen: Los Argonautas II. Claudio Quinde. Ecuador.....	314
96.Imagen: detalle de mural: Identidad lojana. Alyvar Villamagua. Ecuador.....	317
97.Imagen: Antonio José de Sucre. Fabián Figueroa. Ecuador.....	319
98.Imagen: Mujer. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	320
99.Imagen: América mestiza e indómita. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	321
100.Imagen: Loja florece en los Andes como eterna primavera. Taller de arte: La guadaña de la hora zero. Ecuador.....	322



Abstract

In Ecuador, it is a very complex task to research the art of the muralist, even more so since there are not systemic records of the assignments, placement and even authors of the murals.

I consider it very important to increase our knowledge of Ecuadorian -and most specifically Loja- art. This has led me into this investigation which has taken approximately five years. As a historic-analytic process, I have been able to analyze the murals produced in Loja from the late 1800's to the end of 2006.

Goals

- To procure an inventory of all murals painted in Loja over a period of 30 years, considering the historical backgrounds.
- To spread the knowledge of this artistic manifestation that took place in Loja from 1971 until the conclusion of this study in 2006. This should include the artists, and an analysis of the artistic works and the techniques used.
- To publish the results of this research.

Methodology

The Historical criticism approach from Kant was used. The cause and effect chain observed in this artistic phenomenon helps to explain its sequential movement.

In order to achieve my goals, I had to begin from what was visible, the murals. From there came the formal study going through the technical and historical analysis. I started by analyzing and classifying 500 art works. Finally, only 356 were considered "murals" according to the criteria used throughout the investigation. These paintings have been subjected to a process of description, interpretation and finally art analysis that made possible to further study those made by the most important artists.



Results

This is a pioneer study. The methodology used is ground-breaking because it has not used before by art historians in Ecuador. Nevertheless, I did encounter some setbacks due to the lack of bibliography and verification sources.

I have been able to cover a variety of topics, most of them focusing on religion, culture, science, sport, indigenism and traditions. All made using different artistic techniques going from fresco (wall painting) to pyroxilin (guncotton, pyrites), through the application of acrylic and ceramic plaques. All of these pieces made by a select group of the most productive authors, not more than ten, and whose work is analyzed deeply.





Primera Parte

Primera Parte

1. APROXIMACIONES AL TEMA MURAL:

1.1. CONCEPTOS

El arte público se refiere a un trabajo plástico planteado y ejecutado en un espacio de dominio de la población en general, accesible a todos. El término se hace extensivo hacia obras exhibidas en espacios públicos, así como edificios de instituciones estatales con acceso a una visibilidad válida para ser usados como lienzo o soporte.

“Posiblemente el primer indicio que nos acerque específicamente a la idea de espacio público nos lleva a Grecia, en las llamadas ágoras o plazas públicas, espacios donde los antiguos griegos se reunían a dialogar, debatir sobre la vida política y comercial de las *“Polis, y sobretodo donde transcurría, el arte, la filosofía y la cultura. Estas primeras relaciones entre arte y espacio público, evidentemente desde una perspectiva occidentalizada, lo podríamos advertir también en la infinidad de monumentos y principalmente obras arquitectónicas que en el transcurso de la humanidad nos han dejado en evidencia las diferentes civilizaciones”*⁵.

Permitir que el ser humano que habita un espacio, sea participe de las manifestaciones artísticas que en él se dan, sin importar su nivel social-cultural-económico, es un pensamiento que surge con el llamado Muralismo Social de México (siglo XX), . Donde se propuso socializar el arte hacia las masas, aunque esta socialización fue también utilizada por el gobierno revolucionario mexicano como propaganda política. Este pensamiento también se produce con las pinturas religiosas, aunque el enfoque es distinto.

⁵QUIROZ, Lalo. La intervencion en el Espacio Público. Instrumento de cambio social y politico desde el Arte. Revista Ramona. N° 73 Arte y Politica: Límites en cuestión. Buenos Aires. 2007.Tomado de: <http://www.ciudadaniasx.org/docs/Intervencion%20en%20el%20espacio%20publico.pdf>

“El arte para todos” como una consigna, es una propuesta que une al arte con el espacio urbano integrado, es la visión que se sustenta históricamente en la propuesta del muralismo en México, necesidad de reforzar el nacionalismo a través de una imagen que los identifique, al mismo tiempo que se fortalece la cercanía del gobierno con su pueblo.

Pero, como principio fundamental, reconoce al hombre como responsable de la construcción y el cuidado de la ciudad que lo contiene, habitante de un espacio urbano que, como propuesta enriquece la comunicación y la memoria de los hombres que la construyen como signo de identidad. Para hacer un planteamiento claro y objetivo, debemos iniciar con algunas definiciones de lo que es considerado como mural, sus características y limitaciones.

Este trabajo permite que se obtenga una clara definición de lo que es mural, alejándolo de conceptos cercanos como puede ser el grafiti, que es una expresión sobre el muro pero con diferencias que más adelante analizaremos.

Con posterioridad a la evaluación de las definiciones, se hará un esbozo de una nueva enunciación que englobe la posición de la autora, de acuerdo con la propuesta mural que se visualiza en Loja, ambas dentro de una misma concepción. Es importante destacar que no existe una sola definición que nos pueda dar una clara lectura de lo que constituye la obra sobre el muro.

Para explicar lo que constituye mural y pintura mural, existen diferentes acercamientos al concepto. Se toman en cuenta los argumentos de conocidos teóricos del arte como Max Doener (1870-1939. Alemania) y Ralph Mayer (1895-1979. Inglaterra); de investigadores como Beatriz de la Fuente (1929-2005. México), Arthur Miller (1915 -2005. USA), Fabiola Bedoya y David Fernando Estrada (Colombia) y artistas como los pintores mexicanos José Clemente Orozco (1883-1949) , David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991); de ellos se extraen las ideas fundamentales para obtener una definición, que nos lleve a construir una idea clara de las características y limitaciones que deben considerarse para este término.

Además se consideran las definiciones del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, del de María Moliner, así como diccionarios

especializados en el tema como el de Luis Monreal y Tejada que ayudan a enriquecer el concepto general.

Por otro lado y con el afán de puntualizar los límites y diferencias, nos apoyamos en trabajos de personajes como Alexandre Cirici (1914-1983. España), Joan Garí (1965. España), Robert Reisner (USA), Jesús de Diego (España) quienes han realizado estudios sobre el Grafiti, arte urbano, “art al carrér” o arte a la calle. Dichos trabajos están orientados hacia una conceptualización de la espontaneidad y del arte público con características diferentes a lo que conocemos como mural.

1.1.1. CONCEPTO DE MURAL

Es básico comprender que, dentro del mismo concepto se han tratado diversos términos que generan confusiones, entre ellos mural, muralística, muralismo, pintura mural y arte público.

Los autores que tratan estos temas presentan ideas comunes, lo cual constituye un punto de inicio para un nuevo enunciado .

Entre las ideas comunes consta el hecho de que la obra se encuentra ejecutada sobre una pared, muro o material aglomerado; que presenta una íntima e inseparable relación con el edificio, como parte de su estructura y que es considerada parte del conjunto arquitectónico.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española⁶, define al muro como: *“pared o tapia”*. En cuanto a **mural** como: *Pertenciente o relativo al muro, proviniendo del latín **murālis***⁷ .

Sobre el término **muralismo**, el mismo diccionario lo expone como: *“arte y técnica de la pintura mural”*. Los términos “pintura mural”, “muralística” no constan en este diccionario.

En su diccionario María Moliner habla de **mural** como un *“adjetivo de muro: “pintura mural”, dice también en una segunda definición del mismo término **pintura** o decoración que se realiza o se coloca sobre un muro: “un gran mural”*. Mientras que para ella muralismo es: arte del mural.

⁶ Española, R. A. (n.d.). Real Academia Española. From Real Academia Española: www.rae.es
Mural: Aj. muralis, e. Sin: parietalis; parie-tārius // sust . pictura parietalis. muralista: parietum picto. Tomado de: DEL COL, José Juan, Juan, D. C. (2007). Diccionario auxiliar español - latino, para el uso moderno del latín. Bahía Blanca, Argentina: Instituto Superior “Juan XXIII”. Pag. 828.

⁷ Murus: -i m.: muralla *opp; muro (m. Urbis, murallas de una ciudad; ducere murum, muros, amurallar) // (p. Ext.) pared, muro de defensa, dique. Pariēs: -etis m.: pared, muro // seto, valladar. Tomado de: syrya. (30 de 11 de 2008). Scribd. Retrieved 6 de 11 de 2011 from Diccionario-Vox-Latin: <http://es.scribd.com/doc/8545611/Diccionario-Vox-Latin>.

Otras definiciones en esta misma obra, que pertenecen al mismo tema serían:

1. **Muralista:** *artista que realiza murales. Aj. Del muralismo.*

Bajo la definición de pintura, encontramos diversos aspectos, entre ellos

2. **Pintura al fresco:** *la ejecutada sobre techos o muros con pinturas disueltas en agua extendidas sobre un estuco preparado especialmente.*

Por otro lado el Diccionario de términos de arte⁹, mural se define como “*pintura destinada a formar parte de un conjunto arquitectónico, en su exterior o mas frecuentemente en su interior, con carácter inamovible*”. Y bajo el término **pintura**, dice que *por su aplicación se llama mural, de caballete, decorativa, etc.* Esta obra no contempla definiciones de muralismo o muralística.

Entonces, hay términos que tienen una definición completa, mientras que otros carecen de definición alguna. Es curioso que el término muralismo no conste en un diccionario especializado, considerando que es un movimiento artístico surgido en México a principios del siglo XX, que fue uno de los más decisivos de la plástica iberoamericana contemporánea.

En el glosario de términos de la Colección Tate¹⁰, al hablar de muralismo mexicano dice:

“Término que describe el renacimiento de murales pintados a gran escala en México entre 1920 y 1930. Los tres artistas principales fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera, y David Alfaro Siqueiros”.

Vemos, que inicialmente los diccionarios de uso definen mural con diferencias conceptuales importantes, el hecho de considerarlo únicamente como una técnica, en el caso de Luis Monreal y Tejada, o darle una denominación de arte especial, como lo hace María Moliner al definir muralismo.

¹⁰ Tate, C. (n.d.). Colección Tate. From Tate Glossary/ Mexican Muralism: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=165>

¹¹ Se utiliza el termino renacimiento, como un resurgir de la técnica mural; considerando que no solo tuvo intereses técnicos sino también una funcionalidad comunicativa, socio-cultural y política.

Dice Max Doener en su libro sobre materiales de pintura¹²: *“en contraposición con la de caballete, la pintura mural es una pintura que no depende exclusivamente de ella misma, sino también de la arquitectura que la rodea y del color y forma de los espacios inmediatos que en la pintura deberían ser variados y contrastados.*

La pintura mural debe formar como un elemento integrante de la pared. No debe intentar simular un espacio arquitectónico dentro de la unidad arquitectónica, ni tampoco debe resultar un hueco en la pared.

La pintura mural es adecuada, principalmente, para un estilo gráfico simplificado, para una severa estilización y para una técnica mas bien colorista, al contrario de la manera de pintar pastosa de los cuadros del barroco sobre muros y cielos rasos”

Por su lado Ralph Mayer¹³ expone: *“El término “pintura mural” significa más que una obra de arte de gran tamaño, ejecutada sobre una pared en lugar de sobre un lienzo o tablero; además de ésto implica un distintivo carácter "mural", que tiene en cuenta todas las exigencias tecnológicas y estéticas derivadas de su instalación permanente, como parte integral de la estructura de un edificio.*

...la pintura debe tener una calidad mural, un carácter muy definido pero algo intangible, que incluye un cierto grado de adaptación a la arquitectura y función de lugar; si se va a pintar en un edificio terminado, habrá que plantear la obra de modo que encaje en el diseño arquitectónico, en lugar de ser un adorno añadido o superficial.”

Los últimos párrafos de Doener y de Mayer, excluyen al *Trompe l’oeil* o trampantojo, cuya técnica radica en un “juego” entre el artista y el espectador, que disfruta el engaño y descubre el truco. Suelen ser pinturas realistas creadas deliberadamente para ofrecer una perspectiva falsa.

Arthur Miller habla de que *“La arquitectura está hecha para mostrar los murales, los murales le dan significado a lo arquitectónico. No tiene sen-*

¹² DOERNER, M. (1998). Los materiales de pintura y su empleo en el arte (sexta, ilustrada ed.). Reverte. Pág. 228.

¹³ MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Hermann Blume, Madrid, 1993. Pág. 376.

*tido, por tanto considerar ya sea a la arquitectura como a la pintura mural, separada una de la otra. La pintura mural es diseño arquitectónico”.*¹⁴

Considerando que la pintura mural esta atada al muro, que nace con él y la destrucción del mismo significa la desaparición de la obra, comprendemos que exista una simbiosis donde vemos mutuamente fortalecidos, pero considerar que como dice Miller que la pintura es lo fundamental y la arquitectura solo su soporte me parece un planteamiento demasiado atrevido con la bidimensionalidad de la obra en si misma.

Para elaborar un trabajo sobre el muro tiene necesariamente que tomarse en cuenta la relación con el espacio físico que lo soporta al igual que con el que lo circunda. Es imprescindible entonces que consideremos el entorno sobre el cual se ubica.

La investigación realizada por Fabiola Bedoya y David Fernando Estrada sobre el muralista colombiano Pedro Nel Gómez¹⁵ (1899-1984) habla de unas características curiosas de la pintura al fresco como pintura mural, y dice:

“La pintura al fresco, la pintura mural, es una arquitectura. Vive ella, se manifiesta, se comprende únicamente en el espacio arquitectónico; al espectador se le invita a mirarla sin detenerse, en movimiento, es decir andando. Así debería ser concebida y creada. Interviene en ella como en la arquitectura, la matemática en su signo geométrico”.

Nel Gómez nos enfoca en algo que considero fundamental: el movimiento del espectador, el ritmo de su paso frente a la obra, el tiempo de observación de un mural es distinto al de una obra de caballete. Sobre todo por la importancia entre la distancia necesaria, la iluminación natural requerida y finalmente el espectador debe entender la idea de la obra *“sobre la marcha, a ritmo de caminata o en coche”.*

La posibilidad que el mural puede ubicarse tanto en interiores como en exteriores, supone una postura contradictoria a lo sugerido por los pintores mexicanos Rivera (1886-1957), Orozco y Siqueiros, quienes basaron la mayoría de su obra y de su filosofía en que el mural era la democratización del arte hacia las masas.

⁴ MILLER, A. (1973). The mural painting of Teotihuacan. (T. f. University, Ed.) Washington, USA: Dumbarton Oaks. Pág. 37.

¹⁵ BEDOYA DE FLÓREZ, F., & ESTRADA BETANCUR, D. F. (2003). Pedro Nel Gómez, muralista (Edición Ilustrada ed.). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia. Pág. 27.

Ya que para ellos el “muralismo” era una forma de arte para el pueblo, para todos, contraria a la pintura de caballete la que consideraron como una propuesta elitista. Para los pintores murales mexicanos, el mural tiene y debe ser público, pensado en comunicar, en llegar equitativamente a todos.

Los tres grandes pintores mexicanos del muralismo mexicano (1920-1955), Orozco, Siqueiros y Rivera, consideraban esta forma de expresión como la mejor, la única. Orozco incluso llega a decir que: *“la pintura mural es la forma más alta, más lógica, la más pura y la más fuerte de la pintura. Es también la más desinteresada ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos.”*¹⁶.

En el libro sobre muralismo mexicano editado por el Fondo Editorial, se expone la comunicación de los murales de palabras del mismo Orozco: *“Una pintura tiene fuerza comunicativa sin rival. Su apelación directa y dinámica a la conciencia no puede pasar inadvertida ni olvidarse fácilmente, toma por asalto la conciencia. Persuade al corazón. Tarde o temprano, el pueblo acepta instintivamente el arte porque vino, intuitiva y espontáneamente, de un origen en que participan en común hombres y mujeres de todas partes, a través de las edades.”*¹⁷

En contraposición, la opinión del pintor mexicano de ese mismo período de tiempo, Rufino Tamayo, dice que:

“La pintura mural es una técnica, no un arte especial. Del mismo modo que el bajo relieve es una técnica de la escultura y no un arte especial. Se puede ser muralista o pintor de caballete, o pintor de miniaturas, o acuarelista, ¡que importa!”

*En México existe una larga tradición de muralismo: la precortesiana, revivida después de la Revolución. Se dijo entonces que gracias al mural se llegaba a la masa. Es posible, a condición de pintar en los muros cosas que lleguen a la masa. Porque la técnica por sí misma no tiene valor ninguno sino como servidora del arte, y es el arte el que cuenta, en el muro igual que en la tela”*¹⁸.

¹⁶ FONDO EDITORIAL DE LA PLASTICA MEXICANA. (1960). *La pintura mural de la revolucion mexicana*. México, México: Banco Nacional de Comercio Exterior. Pág. 152.

¹⁷ FONDO EDITORIAL DE LA PLASTICA MEXICANA. (1960). *La pintura mural de la revolucion mexicana*. Op. Cit. Pág. 152.

¹⁸ TAMAYO, R., & TIBOL, R. (1987). *Textos de Rufino Tamayo: recopilacion, prologo y selección de viñetas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 55.

Considero importante el aporte de Tamayo, ya que nos pone en un plano más equilibrado: el muralismo no es el “*arte del pueblo*” por excelencia, es una técnica artística que ayuda a difundir un mensaje para el pueblo, que llega con la nueva ideología política a todos los mexicanos después de la revolución.

La posición de Beatriz de la Fuente, investigadora mexicana de la cultura pre-española en su país, en su análisis de murales de la cultura Teotihuacán; propone:

“Los conceptos se traducen en formas y figuras policromas que al estar adheridas a los muros de recintos habitables, logran conformar un mundo visual que incluye dentro de sí a los individuos. La pintura mural es creadora de espacios pictóricos y por lo tanto, es un instrumento de comunicación que logra aglutinar a la comunidad que la produce.”¹⁹

Este aspecto de la comunicación es básico dentro del concepto mural, ya que en repetidos análisis se objetiva un énfasis sobre este aspecto. Creo que es una condición de real importancia tanto para el pintor, como para quien realiza el encargo, y, por supuesto parte al espectador.

El mural tiene como característica fundamental, el hecho que es aceptado de manera pública y colectiva y lleva implícito la situación de haber sido solicitado por una persona, una entidad o una institución para su realización en un espacio definido y con una temática normalmente establecida por los peticionarios.

Por sus dimensiones y su ubicación en el espacio arquitectónico, el arte mural es también un medio de transmisión sociocultural, que necesita mostrarse, insertarse en un ámbito de exposición pública.

El concepto de que el mural nace en la superficie de la pared, puede sostenerse en la premisa de que, pertenece a la pared y que está obligado el autor, al conocimiento de las cualidades arquitectónicas y del material que lo constituyen: el muro, la pintura y el muro son partes de una estructura y comportamiento continuo.

¹⁹ DE LA FUENTE, B. (2006). La pintura mural prehispánica en México/ The Pre-hispanic Mural Painting in Mexico: Teotihuacan. (U. N. MEXICO, Ed.) México, México: UNAM. Pág. 189.

La pared tuvo una vida previa a estar pintada, como dijo el pintor mejicano David Alfaro Siqueiros (1890 - 1974): *“la pintura monumental, vive de la vida del muro”*¹⁹, esta aseveración es especialmente persuasiva en el caso de la pintura al fresco. Cuando el pigmento penetra en la pasta fresca, es imposible decir que la pintura está sobre la pared, el color de las imágenes pintadas no es el color de la superficie, ya que el color de la pared, como tal, es el color del material debajo de la superficie.

En la obra de Siqueiros, *“retrato de la burguesía”*²⁰, el soporte adquiere una característica particular, no es el mural pintado al fresco, sino, la utilización de la superficie del muro de un cubículo de la escalera que ha producido una congruencia con la forma y la función de esa superficie y las capas de color, no se puede mover y enrollar para verse y actuar como si fuera una pintura de caballete; lo cual resulta mas complejo debido a que su visualización es posible en ciertos puntos y no en un espacio flexible, que nos permita verlo desde muchos ángulos.

Imagen N° 1



Retrato de la burguesía

David Alfaro Siqueiros (1939-1940)

Tomado de www.siqueiros-total.blogspot.com el 11 de octubre de 2011

¹⁹ TIBOL, R. (1996). Palabras de Siqueiros. México, México: FCE. Pág. 66.

²⁰ AUTOR: David Alfaro Siqueiros en colaboración con José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal, AÑO: 1939-1940, MEDIDAS: 4.90 alto x 3.30 ancho x 3.80 de metros de fondo, UBICACIÓN: Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), México D.F., TÉCNICA: Piroxilina sobre apanado de cemento pintado con aerógrafo.

Al considerar la función de la pared y del edificio del cual forma parte, se cuestionan asuntos importantes: ¿quiénes son los ocupantes de ese edificio?, ¿sus usuarios? Y ¿si la población puede automáticamente convertirse en el observador-receptor²¹ de esa pintura mural? o tal vez permanecer sólo como espectador²².

Etimológicamente hablando “*público*” viene del término latín *publ icus*: “*relacionado con*”, y, según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) es notorio, patente, manifiesto, visto o sabido por todos; la palabra audiencia, proviene de “*audi*”: oír, “*entia*” también del latín, y su definición es el acto de oír a las personas de alta jerarquía u otras autoridades, previa concesión, a quienes exponen, reclaman o solicitan algo.

El comienzo de la pintura mural fue la iconografía de las pinturas rupestres; luego el arte mural surgió en las ciudades antiguas, en sus plazas, templos, viviendas y tumbas, ilustrando escenas de la vida cotidiana y del universo religioso. Las escenas de los libros sagrados, tuvieron también la misión de transmitir la historia y la fe de las religiones organizadas.

Entre las principales características de este tipo de pintura que podemos citar es que siempre deben contener una especie de relato, es decir, se suceden acciones y situaciones en un mural, lo que vulgarmente también se denomina como “*película quieta*”²³.

Las sociedades prehistóricas ya realizaban representaciones pictóricas sobre las paredes de las cuevas, las cuales parecen asociadas a ciertos ritos de diversa índole. En períodos tan importantes como la civilización Egipcia, las decoraciones de las pirámides y de las cámaras funerarias, se realizaban con grandes y maravillosas pinturas murales que tenían un significado religioso y servían de guía a lo largo del camino al "otro mundo". Tal como explica Mayer, la civilización egipcia pudo mantener con gran nivel de preservación los trabajos artísticos; de ellos conocemos algunos procesos:

- Las paredes de yeso y arcilla se decoraban con pintura sencilla, a la acuarela.

²¹ Quien se convierte en el receptor del elemento de comunicación, así como de la imagen visual que lleva el mensaje.

²² Considerar que en el aspecto general, puede el mensaje pasar inadvertido, solo ser parte de un proceso de impregnación en nuestra mente, pero no de una reflexión.

²³ En base a las diversas definiciones encontradas sobre el mural, se ha condensado en esta última.

- En las paredes de piedra se grababan o tallaban diseños, que luego se iluminaban con lavados en acuarela.

La pintura mural no se puede transportar, por sus características de dimensión normalmente esta pensada para permanecer indefinidamente allí, por ello, el tratamiento previo de la superficie precedente a la ejecución de la obra es básico y fundamental para asegurar la permanencia.

En la búsqueda de un concepto claro para definir mural, nos hallamos también con el término grafiti, que comparte similitudes con él.

Entre otras cosas, el hecho de que utiliza el muro como soporte, que lleva un mensaje, aunque normalmente es de crítica social, el uso de espacios públicos, así como la importancia que tiene de ser visto en movimiento por espectadores que se desplazan, según las velocidades de la urbe.

1.1.2. CONCEPTO DE GRAFITI

Buscando las mejores definiciones para este “fenómeno” social, probablemente la de Robert Reisner nos da una lectura general, así “Se llama grafiti, grafito o pintada (grafiti del italiano graffio, rasguño)²⁴ a *escribir en las paredes, diversas formas de inscripción o pintura, generalmente sobre propiedades públicas o privadas ajenas (como paredes, vehículos, puertas y mobiliario urbano). Los graffiteros suelen estar agrupados en pandillas*”²⁵ .

Esta definición muestra aspectos ajenos a lo visto en las definiciones de mural, el hecho de que se trabaja en grupo como parte de un aporte personal de cada uno de los actores, mas no como un proceso colectivo con una misma propuesta, el mismo que lleva un aporte significativo en cuanto al desarrollo del producto final, así como el uso de palabras que llevan directamente el mensaje hacia el público.

Joan Garí por su parte sugiere que se produce en *“la contracultura, la revuelta de las minorías, el orgullo de la diferencia y de las opciones marginales son el campo de cultivo ideal para un tipo de mensaje que, como se ha observado desde diferentes lugares, tiene una dimensión violenta (desde el punto de vista social) nada desdeñable”*²⁶ .

Garí habla de una contracultura, por tanto estamos viendo al movimiento que genera grafiti, como un contestatario del régimen establecido. Este aspecto de por si es opuesto al planteamiento mexicano que llevaba, no solo el visto bueno del gobierno sino su mensaje.

²⁴ Un dibujo o inscripción hecha en una pared u otra superficie, por lo general con el fin de ser visto por el público; a menudo se lo utiliza en plural.

Sobre el uso de grafiti, la palabra es un sustantivo plural en italiano, en español se usa mas comúnmente la forma plural mas que la singular grafito siendo utilizada como sustantivo singular. No hay sustituto para el uso singular de grafiti cuando a palabra se utiliza como sustantivo de masa para hacer referencia a las inscripciones en general o de los fenómenos sociales relacionados.

²⁵ REISNER, R. (1972). Graffiti. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cultural Argentina. Pág. V.

²⁶ GARÍ, J. (1995). La conversación mural: ensayo para una lectura de grafiti. Barcelona, España: Fundesco. Pág.

Garí habla de una contracultura, por tanto estamos viendo al movimiento que genera grafiti, como un contestatario del régimen establecido. Este aspecto de por si es opuesto al planteamiento mexicano que llevaba, no solo el visto bueno del gobierno sino su mensaje.

Además en la definición propuesta, Garí habla de una dimensión violenta, que nos presenta una forma de expresión gráfica con marcados tintes de crítica social que pueden tornarse agresivos incluso con el observador. Debemos considerar además que el grafiti proviene de una actividad ilícita y clandestina, que da una característica definitiva en lo que constituye la técnica.

Por su parte Diego de Jesús, en su trabajo de investigación sobre la cultura hip-hop en Nueva York, cultura marginal en un barrio norteamericano en los últimos años de la década de los sesenta y primeros de los setenta, en el ámbito de la eclosión de nuevas formas culturales propiciadas por minorías marginadas en esta ciudad, afirma:

“el grafiti “hip-hop” constituye por si mismo un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden.....

Debemos tener en cuenta constantemente la naturaleza críptica y oculta del grafiti: lo produce un grupo humano que se sitúa en el espacio urbano, cuyos miembros se reconocen entre sí por su actividad más o menos clandestina en su espacio público.

El grafiti hip-hop resulta, a la vista de lo expuesto, un fenómeno que trasciende lo meramente artístico para representar un objeto de estudio donde los procesos intertextuales y diálogos resultan de una importancia decisiva.”²⁷

Este ultimo párrafo clarifica el análisis que hacen los investigadores del grafiti, el hecho de considerarlo un fenómeno más allá del arte, la importancia que significa su mensaje, así como la cultura que representa.

Todos estos aspectos son opuestos a la propuesta mural, tanto la que nace en México, como la que analizaremos en Loja, donde existen factores mas bien de aceptación, de desarrollo artístico principalmente, de

²⁷ DE DIEGO, J. (2000). Graffiti. La palabra y la imagen: un estudio de la expresion de las culturas urbanas en el siglo XX. (1 era ed.). Barcelona, España: Amelia Romero.Pag. 23-25.

comunicación gráfica no verbal, y finalmente de propuestas con fines decorativos y no insurrectos.

La visión de Alexandre Cirici en su texto “Murals per la libertat”, ayuda desde algunos aspectos a sintetizar lo antes expuesto, tal como lo manifiesta *“este pensamiento utópico ha conducido a menudo las experiencias de arte en la calle, hacia puros idealismos humanistas, ecologistas o sencillamente esteticistas”*²⁸.

A pesar de que el texto refiere a un hecho surgido en el año de 1977, en Barcelona, sigue siendo totalmente contemporáneo y curiosamente de carácter mundial. Considerando que la intención de rebeldía ha conseguido un espacio público relevante y que es “respetada” como tal, aunque no siempre se mantenga la propuesta de la vía pública. El hecho de que el arte en la calle, sea una forma de expresión de grupos relegados socialmente, constituye por si mismo una diferencia fundamental con la propuesta de la pintura mural.

El arte en la calle, el grafiti, el mural; suponen un manejo de imagen, color, forma y mensaje. Por ello hay que ser muy cuidadosos en cuanto a una evaluación de la valía de cada uno de ellos dentro del contexto social contemporáneo.

Es importante considerar además que el grafiti es una expresión totalmente espontánea y no conlleva un estudio del espacio, del público, del color o del entorno; contrario a lo que sucede en el caso del mural.

El caso del arte urbano, es en muchos aspectos mas cercano al mural, a pesar de que nace como una expresión post-grafiti.

Según la definición de arte urbano, descrita brevemente en pocas fuentes bibliográficas, *“Dentro del concepto arte urbano se engloba el grafiti, así como otras técnicas que van desde la utilización de plantillas (esténcil), efectos 3D, o campañas de concienciación social. Aunque se han hecho numerosos avances respecto la utilización de estas técnicas, todavía sigue existiendo un debate sobre la ilegalidad de estas formas de expresión”*.²⁹

²⁸ CIRICI, A. (1977). MURALS PER LA LIBERTAT. Barceona, España: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Pag. 8.

²⁹ <http://atakanawa.blogspot.com/2009/10/arte-urbano.html> visto el 7 de agosto de 2012.

2. DEFINICIONES

2.1. Definición de mural

Para poder acercarnos hacia una definición que comprenda los aspectos desde nuestra perspectiva hacia lo que es el mural, hemos revisado los trabajos anteriormente mencionados, así como otros donde coinciden las definiciones generales.

Por ello considero importante que establezcamos los parámetros que nos van a servir de apoyo para determinar los alcances de esta definición.

Para ello elaboramos un cuadro donde constituimos semejanzas y diferencias que son fundamentales.

CUADRO Nº 1
DEFINICIONES DE MURAL

Mural	Autor	Año	comunes	diferentes
<p>para mostrar los murales, los murales le dan significado a lo sentido, por tanto considerar ya sea a la arquitectura como a la pintura mural, separada una de</p>	<p>1973</p>	<p>1973</p>		<p>mostrar murales, dan sentido</p>
<p>arte de gran tamaño, ejecutada tiene en cuenta todas las parte integral de la estructura</p>	<p>1981</p>	<p>1981</p>	<p>permanente, parte de la</p>	<p>gran tamaño</p>
<p>ya que no puede ser convertida</p>	<p>1983</p>	<p>1983</p>		<p>1.0 4 puede ser convertida en</p>
<p>La pintura mural tiene una no se puede desligar por la nacimiento, que le da sentido y</p>	<p>CEDILLO</p>	<p>1994</p>		

Sobre sus diferencias tenemos puntos de vista que lo sitúan como el elemento básico de la arquitectura, algo que genera sentido sobre ella, mas que una obra de arte de gran tamaño, la forma mas alta y pura del arte, es solo una técnica, no un arte especial, es opuesta a la pintura de caballete, ubicada en exteriores e interiores, instrumento de comunicación masiva.

Considero que la definición de mural, debe excluir la propuesta de Orozco de que es “Forma más alta, más pura y más fuerte de la pintura. No puede ser convertida en objeto” pues es idealista en su concepción general y en particular poco realista con las otras expresiones de la pintura.

Así mismo, no incluye parte del concepto de Miller, sobre “Arquitectura hecha para mostrar murales, dan sentido al significado arquitectónico” ya que la arquitectura tiene otras funciones, más importantes, que la de ser el soporte de una obra mural.

Se considera una parte de la propuesta de Rufino Tamayo, para este concepto, el hecho de que es una técnica, aunque excluye lo siguiente de que no es un arte especial.

Ampliaríamos entonces la definición diciendo que, “el mural es una realización artística aplicada sobre un muro o pared formando parte de un conjunto arquitectónico, no dependiendo de si misma sino de la arquitectura con la que tiene una íntima e inseparable relación y que está ligado de manera inamovible con su soporte, creando espacios pictóricos; siendo mas que una obra de gran tamaño; por sus características formales puede ubicarse tanto en interiores como en exteriores; utilizando este último como instrumento de comunicación masiva”.

2.2. DEFINICIÓN DE GRAFFITI

En nuestro análisis también hemos considerado el planteamiento del grafiti, por su cercanía con el mural. Aquí adjunto el cuadro de las definiciones murales así como de sus diferencias y semejanzas, de sus autores y fechas.

CUADRO Nº 2
DEFINICIONES DE GRAFFITI

Graffiti				
<p>el graffiti "hip-hop" constituye por autorrepresentación en el marco cultura hip hop en general</p>	De Diego, (1973)	1973	autorrepresentación, crítica	verbo-íconica
<p>mensaje que, como se ha</p>	Joan	1995	contracultura, (1995)	
<p>garabatear graffiti</p> <p>pintura, generalmente sobre puertas y mobiliario urbano,</p>	Reisner, Robert	1972		

<p>El grafiti es un tipo de arte urbano que consiste en escribir palabras o frases en las paredes o muros de un edificio o en cualquier otra superficie lisa y plana. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original.</p>	<p>Cirici, er</p>	<p>1977</p>	<p>pensamiento utopico</p>	<p>() () () () ()</p>
<p>El grafiti es un tipo de arte urbano que consiste en escribir palabras o frases en las paredes o muros de un edificio o en cualquier otra superficie lisa y plana. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original.</p>				<p>superficie ajena</p>
<p>El grafiti es un tipo de arte urbano que consiste en escribir palabras o frases en las paredes o muros de un edificio o en cualquier otra superficie lisa y plana. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original. Este tipo de arte ha sido utilizado por generaciones de artistas, desde los antiguos egipcios hasta los modernos grafitistas. El grafiti es un lenguaje visual que permite a los artistas expresar sus ideas y sentimientos de una manera creativa y original.</p>	<p>- - - () () () () ()</p>	<p>2011</p>	<p>popular</p>	<p>() () () () ()</p>

Elaboración: E. Malo
Fuente: bibliografía del presente trabajo.

El grafiti tiene como elementos comunes con el mural el hecho de encontrarse sobre una pared o muro, de llevar un mensaje, de representar un "arte en la calle", de ser un mecanismo de comunicación.

Pero al mismo tiempo sus diferencias son tan claras y evidentes por el tipo de mensaje que emiten, que esta constituido por una comunicación verbo-icónica, una crítica de contracultura, de violencia, una revuelta de minorías; incluso el hecho de que es un trabajo comunitario de pandillas. Es importante además considerar que a pesar de utilizar el muro como soporte, no lleva permisos del dueño del inmueble o del organismo de regulación sobre la propiedad pública. En cuanto a su iconografía responde a un dibujo de carácter popular, llena de idealismos y pensamientos utópicos de rebeldía.

Grafiti es entonces: "una expresión pictórica que utiliza comunicación verbo-icónica, desarrollada por un grupo de minorías que, propone una crítica contracultural, un pensamiento idealista y utópico de rebeldía, generalmente violenta que trasciende sobre un muro o pared de propiedad ajena".

Entonces, retomando la idea de mural, para ampliar su definición y diferenciarla del grafiti diremos:

"El mural es una realización artística aplicada sobre un muro o pared formando parte de un conjunto arquitectónico, no dependiendo de si misma

sino de la arquitectura con la que tiene una íntima e inseparable relación y esta ligado de manera inamovible con su soporte, creando espacios pictóricos; siendo más que una obra de gran tamaño, por sus características formales puede ubicarse tanto en interiores como en exteriores; utilizando este último como instrumento de comunicación masiva, donde prima la imagen y el sentido estético sobre las palabras”.

2.3. DEFINICIÓN DE ARTE PÚBLICO

CUADRO Nº 3
DEFINICIONES DE ARTE PÚBLICO

Definición	Características	Tipología	Ubicación	Finalidad
<p>El arte público es aquel que se encuentra en el espacio urbano y que es accesible a todos los ciudadanos. Se trata de una forma de arte que busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana.</p>	<p>Se caracteriza por su accesibilidad y su integración con el entorno urbano. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se divide en arte público tradicional y arte público contemporáneo. El arte público tradicional se refiere a obras de arte que se encuentran en espacios públicos desde hace siglos, como estatuas o murales. El arte público contemporáneo se refiere a obras de arte que se crean en el presente y que buscan mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se encuentra en espacios públicos como plazas, parques, calles y edificios. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>
<p>El arte público es aquel que se encuentra en el espacio urbano y que es accesible a todos los ciudadanos. Se trata de una forma de arte que busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana.</p>	<p>Se caracteriza por su accesibilidad y su integración con el entorno urbano. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se divide en arte público tradicional y arte público contemporáneo. El arte público tradicional se refiere a obras de arte que se encuentran en espacios públicos desde hace siglos, como estatuas o murales. El arte público contemporáneo se refiere a obras de arte que se crean en el presente y que buscan mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se encuentra en espacios públicos como plazas, parques, calles y edificios. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>
<p>El arte público es aquel que se encuentra en el espacio urbano y que es accesible a todos los ciudadanos. Se trata de una forma de arte que busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana.</p>	<p>Se caracteriza por su accesibilidad y su integración con el entorno urbano. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se divide en arte público tradicional y arte público contemporáneo. El arte público tradicional se refiere a obras de arte que se encuentran en espacios públicos desde hace siglos, como estatuas o murales. El arte público contemporáneo se refiere a obras de arte que se crean en el presente y que buscan mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se encuentra en espacios públicos como plazas, parques, calles y edificios. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>
<p>El arte público es aquel que se encuentra en el espacio urbano y que es accesible a todos los ciudadanos. Se trata de una forma de arte que busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana.</p>	<p>Se caracteriza por su accesibilidad y su integración con el entorno urbano. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se divide en arte público tradicional y arte público contemporáneo. El arte público tradicional se refiere a obras de arte que se encuentran en espacios públicos desde hace siglos, como estatuas o murales. El arte público contemporáneo se refiere a obras de arte que se crean en el presente y que buscan mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Se encuentra en espacios públicos como plazas, parques, calles y edificios. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>	<p>Busca mejorar el entorno urbano y promover la participación ciudadana. Puede ser una obra de arte que se encuentra en un espacio público o una intervención que busca mejorar el entorno urbano.</p>

Elaboración: E. Malo
Fuente: bibliografía del presente trabajo.

Que es entonces el arte público?, simplemente la inclusión de una obra en el espacio urbano?, creo que la mejor forma de explicarlo es la pertenencia de una obra con su entorno, tal como lo explican Josep Lluís Sert y otros, “son símbolos de los ideales, objetivos y acciones de la sociedad”, por ello es importante considerar que el trabajo mural en las ciudades representa parte de la cultura y aceptación de los elementos sociales.

Que es entonces el arte público?, simplemente la inclusión de una obra en el espacio urbano?, creo que la mejor forma de explicarlo es la pertenencia de una obra con su entorno, tal como lo explican Josep Lluís Sert y otros, “son símbolos de los ideales, objetivos y acciones de la sociedad”, por ello es importante considerar que el trabajo mural en las ciudades representa parte de la cultura y aceptación de los elementos sociales.

Este concepto se complementa con la visión de un arte aceptado socialmente, que tiene una formalidad y un programa preestablecido para su realización, por ello podemos decir que el mural es parte de una expresión de arte público.

Entonces, el concepto que aceptamos para entender si una obra pertenece o no a la definición de mural entre los trabajos en Loja, sería:

“el mural es una práctica artística aplicada sobre un muro o pared formando parte de un conjunto arquitectónico, no dependiendo de sí misma sino de la arquitectura con la que tiene una íntima e inseparable relación y que está ligado de manera inamovible con su soporte, creando espacios pictóricos; siendo más que una obra de gran tamaño, por sus características formales puede ubicarse tanto en interiores como en exteriores; utilizando este último como instrumento de comunicación masiva, donde prima la imagen y el sentido estético sobre las palabras. Es aceptado socialmente como parte de un entorno urbano que pertenece a la sociedad y por ello la representa artísticamente, y es respetuoso con la propiedad privada”.

2.4. MURALISMO

El comienzo de la pintura mural fue la iconografía de las pinturas rupestres; más adelante el arte mural surgió en las ciudades antiguas, en sus plazas, templos, viviendas y tumbas, ilustrando escenas de la vida cotidiana y del universo religioso. Las escenas de los libros sagrados, tuvieron también la misión de transmitir la historia y la fe de las religiones organizadas.

La monumentalidad de la imagen y la poli-angulosidad que se le atribuirá a la misma y que permitirá romper el espacio plano del muro son de sus características más salientes.

Y en este punto es donde el muralismo se diferencia de otras propuestas artísticas porque la conceptualización de este tipo de experiencias, necesariamente establece un estrecho vínculo entre concepción estética, lo que desde el punto de vista individual de sus componentes, tiene que ver con la ética y de modo colectivo se denomina política. Política, entendida como toma de partido, de postura filosófica y conceptual dentro de un proyecto cultural que lo contenga. Desde la temática, lo histórico y antropológico como un espacio de rescate y preservación de los valores éticos. Y desde la estética, como proyecto y estrategia de reivindicación social.

Salvo en la prehistoria que sí lo hacía, en la época antigua, lo más común era el uso de pigmentos naturales con aglutinantes como la resina; generalmente, al mural no se pinta directamente sobre la pared sino sobre una fina capa intermedia, en tanto, la técnica por excelencia que emplea el mural es la del fresco, en este caso la pintura se colocará sobre el repello de la pared todavía fresca.

Como dice Ralph Mayer en su obra *Materiales y Técnicas del Arte*, “*nuestra información sobre los métodos y materiales de estos períodos (refiriéndose a la prehistoria) procede de reliquias, descubrimientos arque-*

*ológicos y escritos de historiadores antiguos*³⁰, de allí el autor enfatiza la experimentación personal.

En las civilizaciones griegas y romanas, el mural o pintura sobre los muros tenía una función o propósito: las decoraciones de los templos y palacios se realizaban con pinturas murales, como las que aún se conservan en Pompeya y otros núcleos urbanos sepultados por el Vesubio.

En Grecia, las culturas Pre-helénicas, desarrollaron una técnica mural idéntica al “*buon fresco*” del renacimiento italiano. Según estudios realizados, según Plinio, Vitrubio, y otros autores entre ellos los de Mayer, los principales métodos de la pintura eran el encausto y una segunda técnica que es incierta y misteriosa, que según autores modernos, pudo ser el óleo, el temple al huevo o la cera disuelta o emulsionada.

La pintura sobre muros entonces, predominó durante esta época y la romana, pero volvió con fuerza en el Renacimiento.

En el período Románico, la escultura y a pintura se insertaban con la arquitectura siguiendo las reglas del llamado “*marco arquitectónico y esquema geométrico*”. No se rige por imitación de la naturaleza sino por conceptualización racional, haciendo que las figuras sean planas, alargadas y sin perspectiva.

Los colores empleados son intensos y brillantes (rojo, amarillo, naranja y azul) y se disponen en franjas contiguas de colores muy contrastadas entre si. La utilización del negro estaba limitada al perfil de las figuras.

Al parecer la técnica, los materiales, el medio ambiente o una combinación de los tres, determinaron una permanencia limitada sobre el muro. Esto ha generado un deterioro enorme de las obras, del cual un pequeño grupo ha sobrevivido el paso del tiempo.

En España, se conservan dos corrientes de pintura románica; la bizantina proveniente de Italia, que penetraría por Cataluña y la mozárabe que se difundió por los territorios españoles cristianos sobre todo Castilla y León.

³⁰ MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Óp. Cit. Pág. 13.

La pintura románica sobre tabla se desarrolló sobre todo en Cataluña, decoraba principalmente frontales de altares y pequeños retablos. A diferencia de la pintura mural al fresco, ésta utilizaba la técnica al temple.

Todo lo referente a la pintura mural es válido para la pintura en tabla en lo concerniente a la iconografía (claramente religiosa) y la estética que sigue basándose en el hieratismo simbólico románico. La gama de colores es la misma así como su figuración.

Durante el pre-Renacimiento, el Renacimiento y el Barroco, renace el interés por esta expresión artística, prueba de ello son los trabajos en Florencia, Padua, Roma, de grandes maestros, entre otros Giotto (1266/7-1337), Massaccio (1401-28), Fra Angélico (1387-1445), Piero della Francesca (1410/20-92), Rafael (1483-1520) o Miguel Ángel (1475-1564), con los frescos de la Capilla Sixtina en Roma (Vaticano), quizá una de las obras más extraordinarias realizadas con la técnica del fresco.

La técnica siguió usándose con excelentes resultados en el siglo XVIII, en especial por G.B. Tiepólo (1696-1770), cuyos frescos se pueden contemplar en el Palacio Real de Madrid.

Durante el siglo XIX, son Inglaterra y Alemania quienes atesoran una mayor concentración de obras realizadas con esta técnica. A fines del siglo XIX, los murales se observan tanto en interiores, como en las fachadas de edificios de estilo “art nouveau”, también conocido en algunos países europeos como Jugendstil (Alemania), Modern Style o Liberty (Inglaterra), Floreal (Italia).

Por otra parte, aunque esta situación la podemos encontrar en el arte más próximo a este tiempo, los murales no necesariamente deben estar pintados, sino que los mismos pueden estar hechos con mosaico o cerámica, por ejemplo: Joan Miró, Gaudí y Josep María Sert son algunos ejemplos de murales con mosaicos o sobre telas sobrepuestas al muro. Hacia los años 20, el “art nouveau” deja lugar a otras expresiones vanguardistas, como la arquitectura de la Bauhaus y sus aportes racionalistas que no tardan en llegar a América.

Muchos de los muralistas del siglo XX han buscado inspiración en México, dado que fue allí en 1910, que la política inspira al arte para el uso del mural como propaganda política, cambiando el concepto de que el mural no podía ser una seria y útil forma de arte.

La década del 30, marca la irrupción del movimiento muralista mexicano, desde las enseñanzas y postulados de José Clemente Orozco (1883 – 1949), Diego Rivera (1886 - 1957) y David Alfaro Siqueiros (1890 - 1974). Siqueiros ansiaba trasladar la experiencia mexicana a otros países sudamericanos, con pinturas que exaltarán las luchas sociales, combatiendo los privilegios de clase, reivindicando las culturas precolombinas, defendiendo la revolución contra el capitalismo y sobre todo, siguiendo la consigna: “¡Abajo la pintura de caballete!”³³.

Se debe tomar la construcción de una imagen mural como síntesis de un proceso generador de un discurso a partir de la recepción, evaluación y transmisión de los hechos culturales que se generen partiendo del reconocimiento de la diversidad cultural latinoamericana como base de la unidad y como esencia de la identidad.

³³ Palabras pronunciadas por David Alfaro Siqueiros cuando se bajó del avión en su visita a Buenos Aires en el año de 1933.

3. TÉCNICAS ARTÍSTICAS APTAS PARA EL MURAL

Las imágenes rupestres sobre roca llamadas “petroglifos”, que hasta el momento se han encontrado en todos los continentes, exceptuando Antártida, se concentran especialmente en zonas de Sudamérica³², África³³, Escandinavia³⁴, Europa³⁵, Norteamérica³⁶ y Australia³⁷. Fueron las primeras intervenciones sobre el paramento, luego los grabados se repasaron con pigmentos naturales obtenidos de tierras de colores y esto dió lugar a masas definidas entrelíneas.

Los colores obtenidos en el período rupestre (35000 a. de C. y 10000 a. de C. aproximadamente) provienen de los minerales como el hierro a partir del cual se originan los amarillos, ocre, rojos, violáceos y verdes, cuando se lo encuentra mezclado con otros óxidos como el manganeso, el de limonita o el de azurita.

Fácilmente podemos encontrar estos colores en las tierras cercanas a las cuevas con pinturas rupestres como Lascaux, Combarelles, Cougnac y Pech-Merle, similares a las de toda la cornisa cantábrica de la Península Ibérica.

Con la aparición de las herramientas metálicas (3500 a.C. y 2000 a.C.), se mejora y facilita el trabajo sobre el muro, calificando esta pintura mural como “más funcional”, permitiendo alisar las paredes o potenciar las formas cóncavas y convexas.

³² Cumbe Mayo, Cajamarca, Miculla, Pátapo, Toro Muerto – Perú; Valle de Encanto, El Colihue, comuna Canela – Chile; Piedra pintada, Taimataima . Venezuela; _San Agustín, San Carlos de Colonisá – Colombia, Limón Indanza, Valle del Catamayo – Ecuador.

³³ Se encuentran en Bidzar-Camerún, Bambari, Lengó y Bangassou- Rep. Centroafricana, Niola Doa- Chad, Vae del río Niari-Congo, Valle de río Ogooue-Gabón, Akakus-ibia, Yebel Uweinat-Libia, Uadi Hammamat-Egipto, Twyfelfontein –Namibia, Dabous-Niger

³⁴ Tanumshede – Suecia; Møllerstufossen- Noruega.

³⁵ Tenerife, Gran Canaria, El Hierro, Galicia, Castellón, Maragateria- España; Northumberland, Durham, N. Yorkshier- Inglaterra; Mercantour- Francia; Newgrange – Irlanda; Vale de Côa-Portugal, Bagnolo stele – Italia.

³⁶ Utah, California, Nueva Escocia, Aranzas, Arizona, Nuevo México – EEUU; Peterborough, Nanaimo, Milk River – Canadá; Mina- México.

³⁷ Damier, Kakadu – Australia.

Paralelo a ello, se da un proceso arquitectónico, que vincula al soporte pictórico y la construcción de refugios con ladrillos de adobe, conviviendo

con la piedra labrada, en Europa, en las cuevas de Lascaux. Dando lugar a una función decorativa, generada de la función estética rupestre; la arquitectura constructiva primitiva, produjo claramente este desplazamiento funcional en el uso de las imágenes, el necesario embellecimiento de la estancia construida para permanecer en ella.

“La creación del adobe como elemento de construcción primitiva, donde no se utilizaba la cocción sino el secado al sol, dio lugar al uso de este material para las primeras falsas bóvedas (primitivas), los muros circulares y los huecos en las paredes para ventanas y puertas; siendo el apoyo de este material y del ladrillo para la creación de nuevos espacios para pintar en bóvedas y espacios interiores. El uso de esta pintura no solo beneficia el aspecto estético, sino que constructivamente ayuda como aislante de la humedad, ya que el principal problema de la utilización del adobe era su estabilidad.

La paleta de colores estaba limitada a arcillas y lodos de origen natural cercano a las construcciones, y dadas las características de las tonalidades el color blanco se volvió el más apreciado por su dificultad. Se conoce que los Mayas utilizaron estos elementos en el segundo tercio del siglo IV³⁸.

“La conjunción entre el soporte de adobe, la preparación de lodo con fibras y la capa pictórica, resultó tan eficaz al conglomerarse, que después de varios milenios aún se conservan murales en perfecto estado”³⁹. Como ejemplo los murales del complejo arqueológico denominado la Huaca del Sol y de la Luna, ubicado en el norte del Perú a 8 Km. de Trujillo, donde vemos el uso del adobe y los tintes naturales que se conservan en perfecto estado.

La implementación de los nuevos materiales, crea nuevas necesidades que deben generar soluciones acordes; ésta provoca una revolución funcional en la arquitectura y la pintura mural. La bibliografía es escasa en cuanto a la utilización de la cal grasa y sus derivados en la época neolítica.

³⁸ ARELLANO, F. (2002). La cultura y el arte de México prehispánico (Primera Ilustrada ed.). Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello. Pág. 35.

³⁹ MELLAERT, J. (1962). Excavation at Catal Hüyük, firs preliminary report, 1961. Anatolia: Anatolian Studies. Pág. 25.

La cal grasa apagada o cal de pintor, es el componente material imprescindible para elaborar pinturas al fresco.

El texto del Doctor Ignacio Garate, “Artes de la Cal” resalta el empleo de la cal con fines pictóricos y constructivos en una narración argumentada que además se apoya en una visión apasionada y romántica del empleo de la técnica.

“La cal grasa apagada o cal de pintor, es el componente material imprescindible para elaborar pinturas al fresco. Sistematizar el proceso para obtener la cal supuso un paso evolutivo decisivo en el desarrollo tecnológico y constructivo de la humanidad”⁴⁰.

Imagen Nº 2



Sibila Delfica.

Fresco. Miguel Ángel Buonarroti 1509.

Tomado de www.vebidoo.de. Visto el 13 de marzo de 2013.

Sistematizar el proceso para obtener la cal supuso un paso evolutivo decisivo en el desarrollo tecnológico y constructivo de la humanidad. La manipulación de la naturaleza combinando piedra, fuego, agua y aire recuerda la utopía alquimista, pero con final afortunado.

⁴⁰GÁRATE ROJAS, I. (1994). Artes de la cal. Madrid, España: CRBCI, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Pág. 48.

3.1. TÉCNICA AL FRESCO

El fresco, se convirtió por mucho tiempo en la técnica mural por excelencia, en Europa. La pintura al fresco se utiliza también en Loja y a pesar de no ser la más abundante, si es la inicial con la obra en la Academia “Santa Cecilia”.

Para el trabajo al fresco necesitamos el hidróxido de calcio, que se obtiene a partir de algunos procesos químicos. Se inicia con el carbonato de calcio natural, y a continuación, siguiendo el mismo proceso que se ha realizado durante miles de años, se quema la piedra calcárea usando madera, en hornos especiales a temperaturas superiores a los 900 °C durante varios días. La cal viva o cal cáustica, se ha utilizado en la construcción en la mayoría de las civilizaciones antiguas, exceptuando a Egipto.

El proceso continua con la extinción o apagamiento de la cal, lo cual se logra al mezclarla con agua, formando de esta manera el hidróxido de calcio, que tiene carácter fluido. Las proporciones para este proceso son muy importantes, debido a que un exceso de agua puede producir una mezcla muy floja y poco plástica, en cambio si no hay suficiente agua, la cal se quemará y no tendrá el poder cementante necesario”.⁴¹

Esta cal apagada que obtenemos como resultado, debe tener un período de añejamiento⁴², para evitar que partículas de cal viva, sin apagar, puedan producir burbujas en la pared una vez aplicada. Este proceso no lo realiza normalmente el artista, por las dificultades técnicas y de seguridad que se deben seguir; es más común que lo haga un químico. La mayoría de los pintores de fresco se esfuerzan en realizar un envejecimiento adicional para asegurarse de la calidad del producto final.

⁴¹ Si se quieren seguir con más detalle los procesos y las fórmulas, es importante basarnos en medidas químicas y de gran precisión, dado que es un proceso que puede generar problemas tóxicos y de quemaduras por su alta inflamabilidad. Es recomendable seguir las explicaciones claras, y específicas que dicta Ralph Mayer en Materiales y Técnicas del Arte, donde se desarrolla una serie de recomendaciones que se deben tomar en cada una de las técnicas artísticas para conseguir un mejor resultado.

⁴² Acción y efecto de añejar. Envejecimiento. Tomado de www.rae.es el 17 de noviembre de 2011

Transcribimos un fragmento de Vitrubio escrito en 1583, perteneciente a su obra “De Architectura”⁴³, donde sintéticamente explica la técnica del fresco. La difusión de este texto, ha sido universal y relevante, influyendo en los muralistas posteriores:

“Antes de que el repellido esté seco, habrá que procurar que se haga el señalamiento de las aplicaciones de la enarenación”⁴⁴, de suerte que las longitudes se desbasten a regla y tendel; las alturas, a plomada, y los esconces, a escuadra; porque de esta manera el encuadrado para las pinturas podrá hacerse perfectamente. A medida que esta primera capa se vaya secando, se extenderá la segunda, y luego la tercera; de este modo, cuanto más cuerpo alcanzare el enlucido, tanto más firme y duradero será y menos expuesto estará a romperse.

Cuando se hayan aplicado no menos de tres capas de mortero, sin incluir la mampostería, entonces será preciso macizar los revoques con grano de mármol, a condición de que la mezcla de mármol esté batida de suerte que al hollarla no se pegue a la llama, sino que ésta salga limpia. Extendida esta capa de mortero de grano gordo, y antes de que se seque, se aplicará otra de la misma calidad, pero de polvo un poco más fino. Cuando ésta estuviere bien aplanada y alisada, se aplicará encima otra tercera capa de polvo mucho más fino aun. Aplicadas sobre las paredes estas tres capas de arena y otras tantas de mármol, no estarán expuestas ni a grietas ni a cualquier otro defecto. Además, si han sido bien trulladas⁴⁵ y alisadas, el mármol les prestará una dureza y una blancura que harán resaltar la nitidez y viveza de los colores que sobre ellas se apliquen.

En cuanto a los colores, si se aplican con todo cuidado sobre el enlucido fresco, no desaparecen, sino que se conservan indefinidamente; porque la cal, que ha perdido en el horno su humedad, resulta porosa y seca y embebe con avidéz todo lo que accidentalmente la toca, y al mezclarse, toma de otras sustancias los gérmenes o principios, reafirmandose con ellos en todos los elementos de que está formada. En cuanto se seca se reconstituye a tal punto que parece tener las cualidades propias de su naturaleza. Por eso los enlucidos hechos como es debido no sólo no se echan a perder con el tiempo, sino que ni lavándolos cambian de color, a menos que los colores se hayan aplicado o con poca diligencia o cuando el estuco estuviera seco.

⁴³ 1583, editado en Madrid-España año 1995.

⁴⁴ Mezcla de cal y arena con que se preparan las paredes que se han de pintar. Tomado de www.rae.es el 17 de noviembre de 2011.

⁴⁵ Enlucir con barro una pared. Manchar embadurnar. Tomado de www.rae.es el 17 de noviembre de 2011.

Por tanto los enlucidos hechos en las paredes con las reglas dichas podrán ser sólidos y conservarse lustrosos permanentemente. Por el contrario, si no se ha aplicado más que una capa de enlucido y otra de estuco de mármol, estas capas resultarían tan inconsistentes que fácilmente se romperían, y debido a su escaso espesor no se podrá dar al pulimento el debido relieve. Pues, en efecto, ocurre como en un espejo hecho con una lámina de plata demasiado delgada, que ofrece una imagen débil y borrosa; y por el contrario, el espejo hecho con una placa sólida y fuerte, por haber recibido un bruñido firme, devuelve a los que en él se miran una imagen nítida y viva; del mismo modo los enlucidos hechos con una aplicación de un delgado mortero no sólo están expuestos a agrietarse, sino que se amortiguan rápidamente. En cambio los que, por haber recibido varias capas de arena y polvo de mármol, tienen un espesor suficiente, cuando han sido sometidos a repetidos pulimentos no sólo resultan brillantes, sino que precisamente por este trabajo dan nitidez y brillo a las imágenes pintadas sobre ellos.”⁴⁶

En la pintura al fresco, al ser realizada sobre cal húmeda, se produce la evaporación del agua y al mismo tiempo la cal se combina con el anhídrido carbónico del aire y se forma el carbonato de cal, creando una película delgada, cristalina y lisa sobre la pintura que es la característica fundamental de la pintura al fresco, y cuya belleza no se supera, al menos ópticamente, con ninguna otra técnica mural. El pintor francés Delacroix (1798-1863), se decía que, la tensión para tener y hacer todo a punto en la pintura al fresco producía una excitación en el espíritu, que contrastaba con la pereza que inspira la pintura al óleo.

Desde el aspecto del color, tanto en la obtención, como en la aplicación, la escala cromática en la pintura al fresco es limitada porque los colores que son sensibles al álcali no se pueden usar con la cal. Los pigmentos usados en la pintura al fresco son colores que se muelen con agua destilada con una moleta; la transparencia u opacidad son características que se logran con mayor o menor volumen de agua mezclada con los pigmentos. Los colores utilizados son preferentemente de origen mineral: blanco de San Juan (carbonato cálcico) y cal muerta (hidróxido de calcio) para el blanco; ocre naturales y tosta dos, así como el amarillo de titanio, de níquel y óxidos de hierro sintéticos sirven para el amarillo, siempre que sea aún obtenible el ocre natural, y también el óxido de hierro sintético para el pardo

⁴⁶ VITRUVIO POLION, M. L. (1995). Los diez libros de arquitectura. (J. L. Domingo, Trans.) Madrid, España:

Alianza. Pág. 88.

y el rojo; tierras verdes, óxido de cromo de tono elevados y apagado, el de cobalto para tonalidades del color verde; lapislázuli para el azul; sombra de hueso natural y tostada para los marrones; y negro de marfil, de hueso o de carbón de vid, de manganeso, de óxido de hierro para el negro.

El pintor de mural, normalmente se sirve de bocetos a tamaño real o planos, antes de comenzar un fresco, lo que incluye además una serie bocetos de detalles y de partes importantes para un proceso minucioso de trabajo.

Algunos pintores siguen sus proyectos al pie de la letra, pero hay aquellos que prefieren irlo transformando conforme lo ven en el muro. Siendo ambas formas válidas para la propuesta de fresco.

La realización del fresco precisa una gran preparación técnica y no permite rectificaciones, ya que éstas se hacen muy evidentes. El proceso continúa con un trazado de estos bocetos sobre la pared de diversas formas; hay quienes una vez calcados perforan las siluetas con una rueda dentada, otros prefieren pasar con una punta no metálica, de este modo se produce una línea incidida en el revoque, la misma que es considerada como un signo esencial del auténtico fresco.

Hacia la mitad del siglo XV se retomó el trabajo de cuadricular la pared con una cuerda impregnada con negro de humo en polvo seco; actualmente se usa también la proyección del dibujo a la escala deseada, sobre un papel o sobre la pared directamente.

Antiguamente se empleaba la sinopia o trazado a mano alzada, es decir, un dibujo preparatorio sobre el revoque, que permite fijar los contornos y marcar las jornadas en las que se realizará la obra. Su origen, con variaciones en la técnica, hay que buscarlo en las culturas y pinturas antiguas del Próximo Oriente -Mesopotamia, Asiria- y del Mediterráneo -Creta, Grecia y Roma-, encontrándose también ejemplos en China y en la India.

La aplicación del fresco, no solo se situaba sobre el muro, sino también se propusieron frescos portátiles⁴⁷, los mismos que tenían el concepto de transportarse e instalarse en una pared, con la idea de que si el edificio se demoliere, sería fácil su traslado, siendo un procedimiento que tiene raíces antiguas, ya que se tiene conocimiento de frescos pintados en Creta hace 3.000 años y transportados a islas vecinas.

⁴⁷ Propuesta que se siguió utilizando; hay ejemplo de ellos en los trabajos en la Iglesia de Santo Domingo, en Loja, donde los lienzos están montados sobre las paredes.

El procedimiento moderno es realizado sobre marcos metálicos, donde se aplican las diferentes capas de argamasa y pintura; en el dorso se aplica una capa de revestimiento plástico impermeabilizante; la intención no es transportarlos a menudo, por ello su peso no es importante dado el volumen de la construcción.

Algunas modalidades de pintura sobre muro se acercan al fresco, sin adquirir las tonalidades de aquél. Así podemos citar el fresco-seco, que aplica los pigmentos en la pared casi seca, para terminar la obra con colores mezclados con agua de cal (mezzo-fresco). A este procedimiento mixto podemos añadir los preparados actuales y la pintura al óleo, que se utilizan sobre el muro, y además, varias técnicas propias de cada autor.

3.2. TÉCNICA AL OLEO

El óleo es la técnica pictórica más utilizada y difundida entre los pintores; consiste en la aplicación de diversas capas de pigmentos de color, que son mezcladas con aceites generalmente de linaza o nuez, y como soporte se utiliza la tela, generalmente el lienzo o la madera.

Una de sus mayores ventajas es el hecho de que permite rectificaciones por superposición de pigmentos, aunque estos son notorios con el tiempo.

A partir del siglo XVI su práctica se generalizó, aunque el carácter artesanal con el que se fabricaban los colores producía fórmulas personalizadas, que no son parte importante de éste estudio, por esa razón no nos vamos a centrar en ello.

A pesar de que algunos autores consideran poco grata ópticamente la pintura al óleo, tal como Max Doener⁴⁸ cita en su texto “Las técnicas pictóricas”, es tal vez la más utilizada por los artistas de hoy.

“Ningún otro material proporciona tanta multiplicidad de modos de representación como los que ofrece el óleo; su facilidad de aplicación, sus efectos rápidos, casi inmediatos, el control sobre el color y sus combinaciones, factibilidad de corrección con capas superiores, son algunas de las causas por las que la pintura al óleo se ha constituido en la de mayor uso para propuestas artísticas.

⁴⁸ DOENER, Max; *Las materiales de pintura y su empleo en el arte. Quinta Edición. Editorial Reverteé, S.A. Barcelona 1994. Pág. 180.*

Esto no significa que el trabajo al óleo no necesite una preparación previa del soporte, que generalmente es un lienzo, un fondo magro⁴⁹ es lo más conveniente, ello produce un mejor efecto óptico, así como una mejor fijación del color; los fondos pegajosos al tacto deben ser frotados con amoníaco o alcohol, pues de no ser realizado este proceso el color no se fijará bien a la tela y comienza a desprenderse.

Una de las mayores ventajas del óleo es que puede adoptar forma pastosa, semi-opaca o diáfana, aplicado en forma material y corpórea o inversamente en capas finas y transparentes, es decir permite múltiples opciones de aplicación lo cual da mayor flexibilidad al artista para que provoque diversos efectos en la obra.

Los maestros del Renacimiento utilizaban las veladuras, ya que permitían resaltar las figuras, aplicando primero una capa inferior más material, con varias capas superiores casi incorpóreas que permiten la luminosidad y transparencia típicos de la técnica. Todo depende de quien los aplica y como. Los pintores Velázquez, Rembrandt, Frans Hals y otros grandes maestros así como la escuela veneciana, supieron aplicar bien la técnica así como los colores y sus efectos”.

⁴⁹ “Un fondo magro es el mas adecuado sobre todo para lograr una mejor unión entre el soporte y la pintura. La primera capa de color , es decir, el manchado, será conveniente hacer más fluida, añadiéndole aguarrás; de esta manera será mas magra y secará antes. Las otras capas tienen que ser más pastosas y, por lo tanto, más grasas; así se cumplirá el antiguo proverbio (no por conocido menos importante): “graso sobre magro”. Nunca se procederá a la inversa, ya que ello podría ocasionar graves prejuicios”. Tomado de PERDOLA i FONT, A. (2004). Materiales, procedimientos y Técnicas pictóricas (3era edición reimpressa ed.). Barcelona, España: Editorial Ariel. Pag 190.

3.3. TÉCNICA DE MOSAICO

El mosaico es una de las técnicas murales más antiguas; ha sido considerado como un cuadro ejecutado sin pintura. El diseño se logra en base a diversos fragmentos de material de colores distintos, que se van agrupando sobre una superficie, creando un efecto diferente y tridimensional que es específico de las teselas y el mosaico.

El Mosaico, es una técnica que utiliza materiales como vidrio, cerámica, piedras yuxtapuestos en forma homogénea y con colores de acuerdo a la composición. Podemos distinguir varios tipos de mosaicos, que dependen de la forma de cortarlos y colocarlos.

Existen diversas técnicas para aplicar los pigmentos sobre el cemento, así como varios tipos de cemento y de objetos coloreados como pueden ser teselas de vidrio, piedras, piezas de cerámica, cristales, conchas, guijarros.

“Las dos técnicas más utilizadas son la aplicación directa de las teselas sobre un lecho de argamasa o cemento, y lo que Vasari (Arezzo 1511- Florencia 1574)⁵⁰ llamaba mosaico a revoltatura, que consistía en elaborar una sección del mosaico en una bandeja de material seco en polvo, pegar un lienzo grueso encima, apretar el conjunto contra una pared de cemento húmedo y despegar el lienzo cuando el cemento se hubiera fraguado, retirando el exceso de cemento con ácido clorhídrico.

Los mosaicos del Renacimiento, especialmente los venecianos, se crearon siguiendo las tradiciones de los períodos anteriores. Los mismos pintores a los que se encargaban frescos y otros murales, diseñaban mosaicos que eran elaborados por expertos, los mismos que competían entre el gremio para ver quien se acercaba más a la sutileza del trabajo original del maestro.

⁵⁰ Giorgio Vasari (Arezzo 1511- Florencia 1574) Es el primer historiador del arte italiano; inició el género de la enciclopedia de biografías artísticas; a él debemos el término “Renacimiento”, (Rinascita).

A los artistas mesopotámicos les gustaba combinar piedras encarnadas o azules con nácar, conchas, huesos y betún; recortaban siluetas de personas o animales de nácar y los contornos los completaban con líneas grabadas o rellenas de pasta, estas siluetas eran pegadas con un betún y se las rodeaba de lapislázuli.

Los estilos arquitectónicos más modernos, han favorecido la propuesta con mosaico, tanto en interiores como en exteriores; su laboriosa ejecución dió también mayor realce a este trabajo como una muestra de brillantez artística⁵¹.

⁵¹ MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. Óp. Cit. Pág. 147.

4. BREVE SÍNTESIS DE LA HISTORIA DEL ARTE DEL ECUADOR.

4.1. ARTE PREHISPÁNICO

Al iniciar un enfoque de la historia del arte ecuatoriano, tenemos que hacer un recorrido por sus ancestros preincaicos (final de la última glaciación hasta 1438 d.C.) e incaicos (1438- 1533 d.C.), de los cuales nos quedan pocos rastros, y de la producción colonial (1533 – 1809 d.C.), para lograr conocer con certeza cómo fueron los inicios artísticos de nuestra identidad cultural.

Las fuentes bibliográficas con las que se cuenta para un análisis de la historia del arte ecuatoriano son escasas; de ellas una serie de Enciclopedias de la editorial Salvat⁵² que han servido de base para este diagnóstico histórico.

Las muestras más palpables que tenemos son restos arquitectónicos antes que pictóricos y sobre todo abundan obras de la época colonial, en comparación con las pocas ruinas arqueológicas de incas, que se asentaron en lo que hoy es Ecuador.

Partiendo de la historia del Arte del Ecuador, probablemente la primera puntualización que podemos hacer es que el Ecuador no es mencionado dentro de la Historia de la Cultura Universal y por ello han sido desconocidas sus expresiones artísticas. Si América era ignorada, por desconocimiento, no se diga Ecuador debido a que la atención se centró más en los polos culturales de Mesoamérica y Perú que fueron tomados en cuenta como lugares de testimonio arqueológico antes que como centros de producción de obras.

⁵² Arte Colonial del Ecuador. Barcelona: SALVAT , 1977.

Arte Contemporáneo del Ecuador. Barcelona: SALVAT, 1977.

Enciclopedia: Arte Precolombino. Barcelona: SALVAT,1977.

Por la cercanía geográfica con el Norte del Perú consideramos como punto de partida una brevísimas reseña de una de las culturas más desarrolladas y cultas de América como lo fueron los “Mochicas”⁵³, partiendo inclusive de la insinuación que hace el cronista Pedro Cieza de León⁵⁴, refiriéndose a la existencia de esta cultura posiblemente anterior a la incaica, unos 1000 años antes. “LA CULTURA MOCHICA”.

Esta producción pictórica sabemos que se manifestó en mantos y murales como en Pañamarca⁵⁵, Huancaco⁵⁶, La Huaca de la Luna⁵⁷ y otros lugares. La técnica de aplicación iba desde pintura al temple sobre paredes enlucidas con barro, otras directamente sobre el enlucido y también se hacía dibujando el muro con la pared enlucida y pintada de blanco; otro medio fue hacer incisiones en el barro húmedo para ser rellenado luego con pintura; los temas generalmente eran figurativos.

Imagen N° 3



Imagen de la Huaca de la Luna y el Sol

Obtenida de www.huacadelaluna.org.pe. Visto el 17 de noviembre de 2011

⁵³ Los mochicas, criaturas del litoral peruano de clima semi tropical en sus valles, fueron los mejores intérpretes del escenario en el que les tocó vivir y llenan con su obra civilizadora las mejores páginas de la historia primitiva del Perú. Tomado de: LARCO HOYLE, Rafael, Los Mochicas. <http://losmochicas.perucultural.org.pe/tomo1.htm>

⁵⁴ Pedro Cieza de León (Llerena, c. 1520-Sevilla, 1554) Cronista de Indias. Traslado al Nuevo Continente en 1535, viajó por Colombia, Perú y Bolivia, regresando en 1551. En 1553 publicó la Crónica del Perú, primera parte de su Crónica, iniciada en 1541. La segunda llevó por título “Del señorío de los Incas Yupanquis”. También escribió Descubrimiento y conquista del Perú y Guerras civiles del Perú. Tomado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cieza.htm>

⁵⁵ Pañamarca es un sitio arqueológico en el distrito de Nepeña, provincia de Santa, departamento de Ancash, Perú.

⁵⁶ Conjunto arqueológico en el Valle de Virú en Perú

⁵⁷ Las Huacas del Sol y de la Luna son monumentos del Perú, situados a unos cinco kilómetros al sur de Trujillo, en el distrito de Moche.

Queda demostrado con ésto la capacidad de elaboración artística de esas civilizaciones y las características análogas que tienen muchos de los pueblos y culturas en común de la zona ecuatoriano-peruana. Cabe suponer que probablemente esta expresión también pudo darse en nuestros antepasados primigenios, especialmente si tomamos en cuenta, el hecho de haber pertenecido antes a un mismo Imperio, cuyas manifestaciones en todos los ámbitos son elocuentes del poderío del que participaba; como lo era el Imperio del Tahuantinsuyo⁵⁸.

En nuestro país sabemos que se realizaron varios tipos de , artística, desde épocas pre-incásicas, hasta los mismos incas, a través de las piezas precolombinas que han quedado como vestigios de las ruinas encontradas, de cerámica, joyería, algo de textiles o simplemente en las rocas.

Surge así la obligación de adentrarnos en el período donde se hizo este tipo de arte que se denomina “precolombino” y antes de seguir hay que hacer una definición de “cultura andina” como: todas las expresiones humanas emitidas en el territorio que comprende no solo la alta cordillera propiamente dicha, sino esos otros niveles ecológicos que son el tropical y semi-tropical.

“En fin se afirma aquí que la cultura andina y, por lo mismo la cultura ecuatoriana poseen una cosmovisión propia, gestada a través de milenios, como respuesta del hombre a su medio ambiente, al universo”⁵⁹.

Federico González Suárez⁶⁰ el primer arqueólogo, historiador y etno-his-

⁵⁸ Fue el más grande y antiguo imperio desarrollado en el continente americano. Tuvo como sede imperial la ciudad del Cusco. Data del año 1.200 dc. La palabra Tahuantinsuyo proviene de un nombre compuesto por dos vocablos quechuas: Tawa, que significa cuatro, y Suyo, que quiere decir Estado.

El área territorial del imperio fue vastísima. Ocupó más de 3.000.000 de km² teniendo más de 5.000 km (3.107 millas) de costa sobre el océano Pacífico, lo que representa, hoy, el doble del territorio peruano.

Los cuatro “suyos” o naciones tenían como centro geográfico y político al Cusco, y estaban repartidos al noroeste por el Chinchaysuyo, que va hasta el río Ancashmayo en Pasto (Colombia); al noreste se ubicaba el Antisuyo, en los valles subtropicales, ocupando parte de la selva baja amazónica; al sudoeste el Contisuyo ocupaba parte de la costa peruana hasta el río Maule (Chile); y al sudeste, el Collasuyo, que hoy ocupa gran parte de territorio boliviano hasta Tucumán (Argentina).

Todas las tierras pertenecían al Sol, al Inca y al Estado. Estas eran distribuidas de tal forma que cada habitante tenía una parcela de tierra fecunda que trabajar. Los varones recibían al nacer un topo o tupu (2.700 m; 0,27 Ha, 0,67 acres), mientras que las mujeres medio topo. No podían venderlas ni heredarlas, ya que no eran otorgadas en propiedad, sino que pertenecían al Estado; por ello, cuando una persona moría sus tierras eran destinadas a un nuevo habitante.

⁵⁹ SALVAT, J., CRESPO, E., & MARTIN, R. (1977). Arte precolombino de Ecuador. Quito, Ecuador: SALVAT Editores Ecuatoriana. Pág. 16.

⁶⁰ Federico González Suárez (Quito, 12 de abril de 1844 - 1º de diciembre de 1917) fue un sacerdote, historiador y político ecuatoriano que sirvió como arzobispo de Quito durante doce años. Escribió varios libros sobre la historia del Ecuador, entre ellos el libro Historia General de la República del Ecuador, Que analiza, entre otras cosas, Juan de Velasco en su libro Historia del Reino de Quito.

Cuando hacia el 7000 a. de J.C. el hombre mexicano y el peruano, tan distantes entre sí habían iniciado el cultivo y manejo de plantas, el de Ecuador no se puede decir si lo hizo por no tener evidencias, pero no por eso hay que desligarlo del hombre norteamericano o mesoamericano y sus tradiciones líricas con probables orígenes en el continente asiático; por otro lado se precisa reconocer que el hombre de América tuvo la capacidad de hacer sus propias innovaciones.

La época preincaica se inicia con las culturas: Valdivia (3900 a.C. -3200 a.C.), Machalilla (2259 a.C.- 1320 a.C.) y Chorrera (1330 a.C. – 550 a.C.) donde existió un gran trabajo sobre barro, dando lugar a la cerámica, para satisfacer dos necesidades urgentes inscritas en la vida humana: la utilidad de herramientas para la vida diaria y la necesidad de adorar o clamar a la divinidad protectora que utilizará objetos culturales, es decir una vida de producción y una vida de adoración. Para ello la cerámica sea de cualquier clase y el objeto que modele o decore, se hace con varias intenciones pero destaca *“la intención religiosa, proveniente de la hondura del alma primitiva llamada alma mágica”*⁶⁴, los diseños se destacaron sobre todo por sus formas femeninas, que fueron característica fundamental en la cultura Valdivia.

En la morada del hombre primitivo nada estuvo sin ornamento; decoraban sus objetos con lo más inmediato, lo que ofrecía su alrededor, lo más rico y variado, y lo que más ostentaba; esta es la primera fuente de copiosa ornamentación decorativa: una vida en común con el variado mundo hace que sus dibujos sean de una naturalidad abigarrada y figuras complicadas donde en una suerte de profético barroquismo se unen las cosas inertes con los seres vivos.

Hablamos de período formativo, por el desarrollo de la cerámica y su abundancia y porque hay pruebas de que se iniciaba la agricultura y una vida sedentaria; a este período se lo agrupa en torno a las culturas “Valdivia”⁶⁵, “Machalilla” y “La Chorrera” de entre las que sobresale la “Valdivia”; sus imágenes están expresadas en numerosas figurillas antropomorfas

⁶⁴ SALVAT, J., CRESPO, E., & MARTIN, R. (1977). Arte precolombino de Ecuador. Quito, Ecuador: SALVAT Editores Ecuatoriana. Pág. 47.

⁶⁵ Valdivia es una cultura arqueológica precolombina que se desarrolló entre el 3500 a. C. y el 1800 a. C. en la costa occidental del Ecuador entre las provincias de Manabí, desde el sector de Puerto Cayo hasta el norte de la provincia de Santa Elena, una de las áreas más secas de la costa de Ecuador.

entre las que predominan las femeninas; al realizarlas tuvieron especial cuidado en el tocado o pelo; para la aplicación de color utilizaron como recurso un engobe rojo bien pulido o pintura roja, el tocado sobresale por las incisiones, las mismas que en el cuerpo insinúan la vestimenta; las caras de las figuras son muy expresivas y suaves incisiones angulares serán los ojos y la boca.

Imagen N° 4



Venus de Valdivia

Período Formativo Ecuatoriano

Fotografía: tomada de <http://www.ecuador.org/cultural.htm>
visto el 22 de noviembre de 2011.

De la corta permanencia de los incas en los territorios invadidos en el Ecuador en el s. XV, antes de la llegada de los españoles, se tienen apenas escasas huellas de una interesante arquitectura lítica característica del incario, presentes en ruinas que sobrevivieron a la destrucción de la acción conquistadora y colonizadora. Así podemos mencionar Ingapirca ⁶⁶, Tomebamba ⁶⁷, entre otras. Quizás lo más representativo e íntegro que se logró preservar se encuentra en el campo de la cerámica y la orfebrería.

⁶⁶ Construcción Incaica, se cree que es un observatorio de la Luna y el Sol, otros consideran como un sitio de estrategia militar en la conquista de Ecuador por parte de los Incas.

⁶⁷ Ciudad cañarí antigua, llamada Guapondelig, se convirtió en un centro administrativo incaico en su avanzada hacia la conquista de los territorios del norte. Se encuentra debajo de las ruinas incas encontradas en la actual Ciudad de Cuenca, Ecuador.

4.2. ARTE COLONIAL

La llegada de los españoles a tierras americanas, produjo un choque de dos mundos desconocidos y el consecuente contraste, con una conquista que tuvo sobre todo una gran incidencia en los campos de la religión y el arte, que fueron los medios para llegar a la conciencia indígena. Entonces se emprendió una empresa evangelizadora adjunta a los esfuerzos exploradores y conquistadores.

En este proceso, la España que llegó a tierras americanas fue aquella que arribaba al Renacimiento, aún con ciertas reminiscencias góticas, con la convicción de la fe cristiana y una marcada influencia mudéjar, sobre todo por el uso de técnicas como la carpintería de lo blanco y el trabajo en yeso, desarrolladas en iglesias de Quito como la Catedral y San Francisco. Por otra parte estaban las culturas presentes en América, en un proceso totalmente diferente, pero igualmente valioso como producto de siglos de desarrollo.

Las órdenes religiosas, principalmente franciscanos, dominicos y agustinos que se establecían en los sitios conquistados y fundados, llevaban consigo la consigna de la catequización, que tendría en el arte su vía de comunicación, para la aplicación y uso de las imágenes de conformidad con lo que el Concilio de Trento había determinado y contaban con una mano de obra gratuita; así mismo se estableció la necesidad de educar esa mano de obra en las artes que eran necesarias, principalmente para el levantamiento y ornamentación de los templos.

A Quito, en los primeros años, tras su fundación en 1534 por Sebastián de Benalcázar (1480-1551) y para satisfacción de las necesidades de decoración de los primeros templos, llegan desde Europa, donaciones de reyes, obispos y autoridades, que servirían también como modelos para la tarea predicadora.

De allí que se sostenga que las esculturas americanas en general y quiteñas en particular, no sean sino la “*repetición de lo trabajado en los talleres sevillanos y castellanos*”⁶⁸.

En 1552, Fray Jodoco Ricke (1498-1575), sacerdote franciscano, fundó la primera escuela de Artes y Oficios de San Juan Bautista, que luego se transformó en el Colegio de San Andrés con maestros venidos de España, Flandes, Italia y Alemania; los alumnos fueron exclusivamente indios y mestizos puesto que las actividades artísticas resultaban poco rentables para los colonos.

De modo que para finales del siglo XVI, Quito cuenta con muchos artistas y artesanos muy hábiles que ejercerían su acción en la colonia. Hay que destacar la presencia de Fray Pedro Bedón (1556-1621)⁶⁹, considerado el primer pintor quiteño de la orden de Santo Domingo, y el más destacado del último cuarto del siglo XVI. De temperamento revolucionario, participó en el movimiento de las alcabalas⁷⁰ y tuvo papel importante en el registro y promoción de los pintores procedentes del colegio San Andrés, quienes hallarían en él, al dirigente espiritual que estimuló su accionar que devendría en la formación de lo que hoy se conoce como la Escuela Quiteña de Pintura.

Sin embargo debe mencionarse que “*Quito no tuvo la exclusiva en el funcionamiento de talleres artísticos, aun cuando hasta ahora sólo se ha hablado de una “escuela Quiteña” en el panorama artístico de América en la época hispánica. Las ciudades ecuatorianas de Cuenca, Riobamba, Loja e Ibarra tuvieron también sus pintores, con sus características muy loables, como lo está demostrando la creación de museos locales de gran mérito*”.⁷¹

⁶⁸ SALVAT, J., CRESPO, E., & MARTIN, R. (1977). Arte precolombino de Ecuador. Quito, Ecuador: SALVAT Editores Ecuatoriana. Pág. 33.

⁶⁹ Sacerdote Dominicano, nacido en Quito, fue profesor de artes, teología, filosofía, gramática latina y lengua del inca; se reveló contra los impuestos de las Alcabalas. Fue un notable escritor y pintor, cuyas son obras de inigualable belleza como “vida de Padre Cristóbal Pardavé” y la pintura “la Virgen de Chiquinquirá” que se encuentra en el Monasterio de Santa Clara en Quito.

⁷⁰ “Fue una de las primeras manifestaciones políticas del pueblo quiteño en contra de las autoridades españolas.

Se desarrolló entre julio de 1592 y abril de 1593, en época en que don Manuel Barros de San Millán desempeñaba el cargo de Presidente de la Real Audiencia de Quito; y tuvo su origen cuando Felipe II, Rey de España, expidió la Cédula Real por medio de la cual dispuso el pago de un nuevo impuesto del 2% sobre las ventas y permutas.

Este impuesto había sido creado con el propósito de equipar una armada que vigilara los mares de las Indias y protegiera el comercio las ciudades y puertos españoles de América, que constantemente sufrían el ataque de corsarios y piratas que las saqueaban y quemaban para apoderarse de sus riquezas”. AVILES PINO, Efrén. Enciclopedia del Ecuador. www.encyclopediadelecuador.com. Tomado el 22 de noviembre de 2011.

⁷¹ MORENO PROAÑO, Agustín, Tesoros Artísticos; Editorial Museo De Filanbanco, Ecuador, 1983, Pág. 50.

En la época colonial en Loja, como se sabe, y fue característico de las fundaciones españolas, fueron las comunidades religiosas las que se asentaron primero y su función catequética hacia la comunidad indígena, exigía el uso de las imágenes.

Existen algunos retablos en Yangana⁷², Yamana⁷³ y El Cisne⁷⁴ de los más antiguos de nuestra ciudad pertenecientes a la época de la colonia, uno incluso datado de ese tiempo; pero la rusticidad de los mismos no muestra el gran acabado de los que se hacían en Quito, lo que hace pensar que fueron hechos por hombres de estos mismos lugares; además, los retablos forman parte del ámbito escultórico y esto no es indicio de que aquí se haya hecho algo con respecto a la pintura.

Esta transición en la pintura fue, desde un arte reproductor hacia otro de inclusión de elementos propios del mestizaje; así tenemos el acoplamiento de mazorcas de maíz, de las montañas propias del sector, de animales como la llama o el jaguar en sus trabajos decorativos. En algunos casos incluso se observa rasgos indígenas sobre imágenes religiosas para provocar un mayor acercamiento a la realidad fisonómica de los habitantes, hecho que envuelve elementos de doctrina que se establecieron para el nuevo mundo.

En fin, podemos concluir que el arte colonial Americano y Ecuatoriano, es el producto de una fusión de estilos importados de España, que ante la peculiaridad de su propia historia, produjo para sí una identidad particular caracterizada por el eclecticismo, la intemporalidad respecto del arte europeo, y el mestizaje fundidos en sus realizaciones a causa de las necesidades de evangelización y que tuvo como temática principal la religión católica.

Teniendo como testigo a la historia misma de lo que hasta ahora ha acontecido, y, especialmente en lo referente al desarrollo artístico, no hay que dejar de mencionar todo lo que aportó y se forjó en la época colonial, para el desarrollo de nuestra identidad artística cultural especialmente en la Escuela Quiteña.

⁷² Población de la Provincia de Loja, en el Valle del mismo nombre ubicado en el Oriente de la Ciudad de Loja.

⁷³ Pueblo de la Provincia de Loja, situado cerca de Cantón Olmedo, ubicado en el centro y noroccidente de la provincia.

⁷⁴ Localidad ubicada al occidente de la ciudad de Loja, caracterizada por su fervor religioso a una figura de la Virgen María elaborada por Diego de Robles (escultor de la Escuela Quiteña), la cual a decir de sus seguidores es una imagen milagrosa. Su Basílica posee numerosas piezas de la época colonial Ecuatoriana de gran valor.

4.3. ARTE REPUBLICANO

“Cuando se independiza de España en 1822, dirigido por Simón Bolívar, el Ecuador forma parte de la entonces llamada Gran Colombia (que incorporaba a Colombia, Venezuela, Panamá y Ecuador). El Ecuador nace como nación cuando esta confederación termina en 1830.

*El arte ecuatoriano del siglo XIX practica géneros como el retrato, el paisaje, el tema romántico y la pintura histórica, que suplantaron a la pintura religiosa predominante durante el período colonial, cuando Ecuador tenía uno de los más importantes centros de producción artística en Latinoamérica”.*⁷⁵

Durante el siglo XIX todavía el arte sigue apegado a la tradición religiosa, con la influencia artística de la época colonial, aunque ya algunos pintores narran con sus cuadros las hazañas gloriosas de nuestros héroes independentistas y hombres ilustres de esa época.

En 1849, el dibujante francés Ernest Charton estableció el Liceo de Pintura en Quito, precursor de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago⁷⁶ fundada en 1852.

Dos décadas más tarde se da la fundación de la Escuela de Bellas Artes, en 1872 por el presidente García Moreno⁷⁷, que funcionaría muy poco tiempo, concluyendo con la revolución liberal de 1895.

⁷⁵ OÑA, Lenin, Ecuador. En SULLIVAN, Edward J. Editor, Latin American Art in the twentieth Century. Phaidon Press. Hong Kong 1996.

⁷⁶ Pintor quiteño (1620-1706) hijo de mestizos, que trabajó en cuadros para la iglesia de La Merced, tuvo gran fama dentro de la Real Audiencia de Quito, dio nombre a la escuela de pintura en Quito en 1852.

⁷⁷ Presidente Conservador Ecuatoriano por dos períodos (1861-1865 y 1869 -1875), falleció asesinado luego de ser electo para su tercer período. En el primer período se destacó por la unificación de país-nación; en el segundo el de organización y trabajos a nivel nacional.

Poco tiempo después en el año 1904, se inicia una educación laica que reabre la Escuela de Bellas Artes y así *“La renovación que ya venía insinuándose a través de los notables pintores de la centuria anterior toma caracteres definidos a partir de los años veinte”*⁷⁸

En la Escuela de Bellas Artes en el Ecuador *“afrancesado”*, con tantas modas retrasadas se enseña dibujo académico, paisaje clásico y algo de técnica litográfica, a pesar de que en Europa ya el impresionismo era *“cosa antigua”*⁷⁹; ambiguos cenáculos de poetas vivían en paraísos artificiales y repetían incansablemente a Verlaine. Sin embargo, la Escuela no miraba hacia Francia por el arte, sino que traía profesores de España, hasta la llegada en 1913 de Paúl Alfred Bar⁸⁰ quien introdujo en la escuela quiteña un abrir las puertas para que entrase aire y sol; tenemos pues, que admitir, diría Diez⁸¹, que de la aparición de Paúl Bar arranca, entre nosotros, la pintura moderna.

“Este es el momento en el que se inicia la transición de lo decimonónico a lo contemporáneo. En escuelas y Salones alternan en buena paz, aun, los que empezaban a sentir la necesidad de ponerse al paso con los nuevos tiempos y los instalados en lo tradicional.

En 1914 en la II Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes, obtuvieron premios Antonio Salguero, Víctor Mideros y Enrique Gómez Jurado; pero también Paúl Bar. Y se expuso obra llegada desde el exterior por los becarios José Moscoso, Luis Veloz y Nicolás Delgado.

*Varias de estas figuras ocuparían un lugar importante y destacado en el quehacer plástico ecuatoriano por largas décadas en el siglo; en especial Mideros y Delgado. Pero aun ellos serían siempre más o menos académicistas y nunca rebasarían los hallazgos del primer impresionismo, aportado por Bar”*⁸².

⁷⁸ SALVAT, J., CRESPO, E., & MARTIN, R. (1977). Arte Contemporáneo de Ecuador. Quito, Ecuador: SALVAT Editores Ecuatoriana. Pág. 4.

⁷⁹ Modismo utilizado para referirse a una tendencia que pertenece a un pasado, normalmente cercano pero al cual no se le da gran importancia.

⁸⁰ Dibujante Francés que introdujo el impresionismo en la Escuela de Bellas Artes de Quito.

⁸¹ DIEZ, Jorge A. “La Pintura Moderna en el Ecuador” Quito, Talleres Gráficos de Educación 1938, tomado de RODRIGUEZ CASTELLO, Hernán, El Siglo XX en las Artes Visuales en Ecuador. Banco Central del Ecuador 1988. Pág. 9.

⁸² RODRIGUEZ CASTELLO, Hernán, El Siglo XX en las Artes Visuales en Ecuador. Banco Central del Ecuador 1988. Pág. 116.

“Con la llegada del siglo XX, en pleno funcionamiento de la nueva escuela de Bellas Artes en Quito, sumada a la visión de los gobiernos de impulsar el arte, al crear becas hacia el exterior para los alumnos más aprovechados; llegaron al Ecuador profesores como el crítico y pintor neo impresionista francés Paúl Bar⁸³ para la enseñanza y perfeccionamiento de los valores plásticos y la influencia aunque un poco tardía, del panorama que se estaba abriendo en los centros artísticos europeos, “los artistas ecuatorianos empezaban a tomar contacto con ese hervidero de ideas, intentos, ensayos, búsquedas e intuitivas admoniciones”⁸⁴.

Imagen N° 5



Paisaje, Óleo sobre lienzo.
Pedro León 1894-1962. Foto: Pablo Albán
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

⁸³ Contratado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, aproximadamente en 1906

⁸⁴ SALVAT, J., CRESPO, E., & MARTIN, R. (1977). Arte Contemporaneo de Ecuador. Quito, Ecuador: SALVAT Editores Ecuatoriana. Pág. 14.

4.3.1. “La obsesión indigenista”

La revolución rusa y las que se dieron en otros países de Europa, a partir de 1917 difundieron enormemente las tesis del Socialismo; las nuevas generaciones latinoamericanas formadas en una nueva mentalidad, acogieron con fervor y apasionamiento estas nuevas ideas.

“La revolución en México inicia una plástica donde un luchador, Orozco (1883 – 1949) y dos idealistas de pensamiento marxista, Rivera (1886-1957) y Siqueiros (1898 – 1974), se proponen: crear con vigor primitivo⁸⁵, combinando sutileza e identidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención”⁸⁶.

Los pintores mexicanos Rivera, Orozco y Siqueiros inician la pintura de denuncia social; el expresionismo, adentrándose en el estudio de nuestras raíces precolombinas, se convierte en la manera, sistema, medio plástico, más adecuado para dar a conocer el deseo de igualdad y de justicia.

México, es un país que cuenta con una larga e histórica trayectoria en materia de política indigenista, pero hay que ver el indigenismo mexicano en su contexto latinoamericano, y es interesante que *“el problema del indio en México y en el resto del continente poco difieren en sus premisas, todas ellas fincadas⁸⁷ en la dependencia colonial”⁸⁸*. A raíz de la aparición de los movimientos marxistas y del gran torrente indigenista mexicano, donde el arte en el Ecuador se enfila, fundamentalmente hacia una “pintura social”. Irrumpe una pintura descarnada, angustiada y dramática, para presentar su denuncia. El indio es el *“leit motiv”* de la literatura y de las artes plásticas.

⁸⁵ Vocablo utilizado que demuestra un interés creativo y de propuesta novedosa basado en un rescate cultural prehispánico.

⁸⁶ BETHELL, Leslie et al. Historia de América Latina. 8. América Latina: Cultura y Sociedad, 1830 -1930. Editorial Crítica. Barcelona, España 1991. Pág. 66-67.

⁸⁷ Fincadas: fundamentadas, basadas en una tendencia colonial de latifundios, esclavitud, castas sociales, etc.

⁸⁸ Aguirre, B. G. 1973. “Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical mestizo América. Instituto Nacional Indigenista”, Monografías de Antropología Social No. 17, México, 1973.

La realidad social aflora brutalmente ante una conciencia nacional aletargada y que lo estará por mucho tiempo más.

Podemos partir de la siguiente definición de lo que es el indigenismo, de acuerdo a un antropólogo francés, Henri Favre, que es especialista en el tema: *“El indigenismo en América Latina es, para empezar, una corriente de opinión favorable a los indios”*⁸⁹, que inmediatamente nos señala que el indigenismo es una posición que tienen los no indígenas ante los indios, y que la encontramos específicamente en América Latina.

Hablando del post-colonialismo, Peter Hume⁹⁰, lo explica como un *“proceso de des-engarzamiento de todo el síndrome colonial”* o *“un esfuerzo de pensar a través y mas allá de la situación colonial”*. En donde vemos que el término *“post”* sugiere una ruptura histórica con la época colonial. Con una cuidadosa consideración del contexto social, histórico, político y económico, esta teoría ofrece formas muy útiles para responder al colonialismo, tal es el *“indigenismo”*, que se manifiesta a sí mismo en los países latinoamericanos.

El filósofo y periodista peruano José Carlos Mariátegui (1895-1930), fue quien inició el uso del término *“indigenismo”* y sus escritos sobre el tema dan forma a ideas que van más allá de las fronteras peruanas. Su concepto sobre indigenismo fue controversial, sin embargo, provocó numerosos debates sobre el alcance y la legitimidad de las ideologías Indigenistas.

Mariátegui⁹¹, estaba en contra del pensamiento de Vasconcelos sobre el

⁸⁹ Una idea algo diferente es que el indigenismo refiere a *“una teoría y una práctica de Estado, particularmente excluyente y opresiva, que se aplica en Latinoamérica casi sin excepción”* (Díaz-Polanco, Héctor & Sánchez, Consuelo (2002); México diverso. El debate por la autonomía. México: Siglo XXI. 50, nota 50). El *“problema indígena”* se ha vuelto un concepto clave en la discusión en México. Vale la pena señalar que el mismo Henri Favre, etnosociólogo francés especializado en estudios latinoamericanos, sobre todo Los Mayas en México y los Quechuas del Perú. En otro contexto ha negado la existencia de tal problema, colocando en su lugar un *“problema mestizo”* (FAVRE, H.(1973); Cambio y continuidad ente los mayas de México. México,. Siglo XXI). El antropólogo alemán Ulrich Köhler ha introducido el concepto de *“cambio cultural dirigido”* (KÖHLER, U. (1975); Cambio cultural dirigido en los Altos de Chiapas. Instituto Nacional Indigenista, SEP-INI N° 42. México.).

⁹⁰ GREET, M. (2009). Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960. Pennsylvania, Pennsylvania, USA: The Pennsylvania State University Press. Pág. 8.

⁹¹ Mariátegui expresó estas ideas en sus ensayos *“Nacionalismo e internacionalismo”*, Mundial, Octubre 10, 1924; *“La unidad de la América indo-española”* Variedades, Diciembre 6, 1924; *“Divagaciones sobre el tema de latinidad”* Mundial, febrero 20, 1925; *“¿Existe un pensamiento hispano-americano?”* Mundial, mayo 8, 1925- todos ellos reproducidos en el texto José Carlos Mariátegui, Temas de nuestra América, Obras completas de José Carlos Mariátegui, 12 (Lima: Empresa Editora Amauta, 1960) e idem, El alma matinal, obras completas de José Carlos Mariátegui, 3 (Lima: Empresa Editora Amauta, 1959). Tomado de GREET, M. (2009). Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960. Pennsylvania, Pennsylvania, USA: The Pennsylvania State University Press. Pág. 14.

“mestizaje” como teoría racista e ilógica: *“esperar que el Indio se emancipe a través de un cruce constante de la raza aborígen con emigrantes blancos es una ingenuidad anti-sociológica que solo podía tener lugar en la mentalidad primitiva de un importador de ovejas merinas.”*

En última instancia, Mariátegui, promueve al indio como un símbolo de la unidad panamericana, ya que sugiere que los nativos americanos representan lo que es “único” en América, haciendo referencia al legado español que en su momento por los elementos culturales en el mestizaje, produjeron mayor confianza desde Europa hacia la población americana.

La diseminación de estas ideas en los países latinoamericanos con un gran número de población nativa, demuestra que el Indigenismo comienza a conformarse como una ideología política y cultural. Fue durante fines del siglo XIX y los inicios del siglo XX, donde las teorías de Mariátegui sobre el indigenismo se fortalecen y tienen mayor impacto en la producción cultural ecuatoriana.

Entre los que debaten la terminología aplicada a la descripción de los indios en el caso de Bolivia se encuentra el escritor Carlos Salazar Mostajo⁹², que identifica al “indianismo” con *“la representación del siglo XIX del arte folclórico de los indios, sin ningún contenido social, de ello su diferencia con el “indigenismo”*. Salazar clasifica a muchos de los artistas bolivianos que trabajan entre 1930 y 1940 como indianistas más que como indigenistas.”

El escritor peruano Mirko Lauer⁹³, ve *“al costumbrismo como un componente del indianismo; él también considera que la idealización, etnologización, incaización y la folclorización de los indios practicada en Perú entre 1930 y 1940 es indianismo más que indigenismo”*. El pintor Peruano José Sabogal⁹⁴, conocido en su país como el *“fundador del indigenismo”* refiere a este problema con esta terminología pues considera que es racista, así como un reflejo de la disconformidad social de su país.

⁹² SALAZAR MOSTAJO, Carlos.- *La pintura contemporánea en Bolivia, Ensayo histórico -crítico*, librería Editorial Juventud, 1989. Pág. 39, 57, 79.

⁹³ Miroslav Lauer Holoubek, nacido en Checoslovaquia en enero 1947 poeta, escritor ensayista y politólogo peruano.

⁹⁴ José Arnaldo Sabogal Diéguez (Cajabamba 1888- Lima 1956), notable pintor peruano, creador del llamado movimiento “indigenista” que reunió a un grupo de artistas, empeñados en resaltar las raíces andinas peruanas.

En el libro *“Introducción a la pintura peruana del siglo XX”*⁹⁵, Lauer clasifica a Sabogal como un *“indianista”*. Recientemente la investigadora peruana Natalia Majluf⁹⁶ en su texto *“La creación de la imagen del indio en el siglo Diecinueve Perú: La pintura de Francisco Laso”*⁹⁷ ha *“cuestionado y aceptado la definición de “indianismo” y de “indigenismo”, e invierte sus significados.*

*“En 1935, el profesor mexicano Moisés Sáenz (1888-1941)”*⁹⁸*que visita Latinoamérica, sugiere que en el Ecuador se da un liderazgo en las ideas progresivas y su acercamiento a la población indígena; así mismo dice que los progresistas intelectuales ecuatorianos incorporan la problemática indígena en su trabajo, lo que indica que hay una tendencia de vanguardia en el “indigenismo” entre 1920 y 1930.*

No importa mucho al arte cual haya sido ni cual sea ahora, en términos cuantitativos, la población indígena ecuatoriana. La historia demuestra que, a pesar de haberse colocado al indio en la base de la pirámide social, con todo lo que ello implica de explotación y marginación, el país no ha podido nunca ignorarlo del todo. Fue mérito, en buena medida, de los intelectuales artistas de izquierda la incorporación de este fundamental sector de la población a las preocupaciones del pensamiento y de las artes...

... la presencia de elementos de referencia del indigenismo tiene sus fuentes en el realismo social mexicano cuya manifestación más espectacular fue el muralismo, y en el expresionismo europeo. La deformación de la figura humana se convirtió en un lenguaje explícito y exagerado, revelador de la miseria y explotación ... La estética indigenista, aquí en Ecuador, no propició el paisajismo, algo que si ocurrió en el Perú. El único paisaje que admitió fue el de carácter social. La resistencia del indio sobreteniende la del paisaje donde habita, pero no lo revela por excepción. Aun en lienzos como “Los guandos”⁹⁹, el más célebre de Eduardo Kingman

⁹⁵ LAUER, Mirko. *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*. Universidad Ricardo Palma. Lima 2007. Pág. 103.

⁹⁶ Natalia Majluf, nace en Perú en la década de 1960. Historiadora del arte, curadora principal del Museo de Arte de Lima (1995-2000)

⁹⁷ Francisco Laso de los Ríos (Tacna 1823- San Mateo 1869), pintor peruano del siglo XIX, precursor del indigenismo peruano.

⁹⁸ Fue educador, diplomático y político mexicano, que realizó una destacada labor a favor del indigenismo. Entre sus obras constan *“Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación a medio nacional”* en 1933 y *“Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional”* en 1933.

⁹⁹ Las palabras de Oña, (OÑA, Lenin, *En la Tierra*, Quito: La ciudad y la pintura. Ediciones Archipiélago, Quito 2004. Llevan un doble significado, el hecho de que vemos a los indios mojándose en la lluvia, y el simbolismo de que la lluvia representa al “patrón” castigador que azota a sus empleados. Pág. 24.

solo la lluvia azota a los cargadores deja intuir el agreste paraje que atraviesan con los fardos a cuestas.”¹⁰⁰

Hay que referirse de una forma particular al aporte que prestaron los artistas de esta época en la vida futura del arte ecuatoriano; se sirvieron para ello, por una parte, de un problema planteado y visto por algunos literatos en obras, como “Huasipungo” de Jorge Icaza donde la existencia de los indios y el derecho a la tierra y la necesidad de liberarse de la clase latifundista, fructificaría resultados en obras cuyo contenido será la denuncia social, o lo que ha dado en llamarse “Realismo Social” o también “Indigenismo”. Por otro lado, lo que sucedió con la cultura mexicana por el efecto de la revolución, genera que los artistas de México generaran una clara influencia en Latinoamérica, de formas inimaginables, siendo notorio este efecto después en el arte especialmente en los murales.

Imagen Nº 6



Los Guandos (1941)
Eduardo Kingman Riofrío. Oleo sobre lienzo.
Tomado de

<http://www.encyclopediadelecuador.com/Visto el 10 septiembre de 2012>

Hay que referirse de una forma particular al aporte que prestaron los artistas de esta época en la vida futura del arte ecuatoriano; se sirvieron para ello, por una parte, de un problema planteado y visto por algunos literatos en obras, como “Huasipungo”¹⁰¹ de Jorge Icaza donde la existencia de los indios y el derecho a la tierra y la necesidad de liberarse de la clase latifundista, fructificaría resultados en obras cuyo contenido será

¹⁰⁰ OÑA, Lenin, En la Tierra, Quito: la ciudad y la pintura. Ediciones Archipiélago, Quito 2004. Pág. 24.

¹⁰¹ ICAZA, Jorge. Huasipungo. Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1963. Novela indigenista publicada en el año 1934. , clásico de la literatura ecuatoriana, que inició una tendencia literaria donde se utilizó al indio como tema fundamental.

la denuncia social, o lo que ha dado en llamarse “Realismo Social” o también “Indigenismo”.

Por otro lado, lo que sucedió con la cultura mexicana por el efecto de la revolución, genera que los artistas de México generaran una clara influencia en Latinoamérica, de formas inimaginables, siendo notorio este efecto después en el arte especialmente en los murales.

A pesar de que desde 1920 los artistas latinoamericanos inician este camino hacia un indigenismo, es a partir de 1933 que la generación de artistas ecuatorianos se inscribe dentro de este movimiento.

4.4. EL SIGLO XX, EN EL ARTE ECUATORIANO

Quienes marcan la verdadera contemporaneidad del arte ecuatoriano, nacen a partir de 1905 y en especial, en la década de 1908 a 1918; a pesar de ello tenemos algunos adelantados, todos ellos nacidos en Ecuador que marcan el camino a seguir, los más destacados en este grupo son Camilo Egas (1889 – 1962), Pedro León (1894 – 1956) y José Abraham Moscoso (1896 – 1936).

Imagen N° 7



Azul Precolombino
Segundo Espinel 1911. Óleo sobre textil. Foto: Jorge Massucco
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

“El siglo XX de las artes visuales ecuatorianas comienza bastante entrado el siglo, y está marcado por una ruptura con formas decimonónicas y el interés por corrientes latinoamericanas y mundiales renovadoras de esas formas (...) Entre 1909 y 1920 la Revolución Liberal consolidó el poder de la burguesía, sobre todo, la costeña agroexportadora. Cierta bonanza económica, debida (...) al cacao, se había traducido en poderosos monopolios que controlaban el comercio exterior (...) En 1920 la recesión del

capitalismo norteamericano... golpeó violentamente la economía ecuatoriana (...) El pueblo guayaquileño, convocado por sindicatos, salió a las calles a protestar, y fue masacrado por el ejército (...).

En julio de 1925, una revolución encabezada por jóvenes oficiales del ejército puso fin a la dictadura del Banco Comercial y Agrícola e inició una serie de reformas que modernizarían la conducción de la economía nacional por parte del Estado (....) La rebeldía popular, que ni socialismo ni comunismo lograron canalizar en un movimiento vigoroso, terminó diluyéndose en un ambiguo populismo, encabezado por un líder carismático, Velasco Ibarra.

El fermento crítico de la sociedad se reduce, a más de pequeños grupos de obreros y campesinos con conciencia social, a sectores de una creciente clase media atentos a las grandes transformaciones del mundo contemporáneo (...) Allí se sitúan los mejores escritores y artistas plásticos, los que abren en nuestra cultura el proceso de Modernización propio del siglo XX.”¹⁰²

Imagen N° 8



Huasipungo, Óleo sobre textil.
Luis Wallpher 1909. Foto: Jorge Massucco
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

El ejército, pronto se pondría nuevamente al servicio de la burguesía y el proletariado campesino vuelve a sufrir los abusos; esto genera un levantamiento en el centro del País, en Colta y Columbe, en el que las fuerzas del “orden” mataron más de mil indios. Allí inicia la materia temática importante para la obra literaria de gran importancia dentro de la historia Ecuatoriana, “Huasipungo”, de Jorge Icaza. Obra que inauguraría el “realismo social” expresionista ecuatoriano.

¹⁰² RODRÍGUEZ CASTELÓ, Hernán “Panorama del Arte”, Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Editó. Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo. Pág. 116.

Hechos como estos y matanzas en la costa provocan en la generación del momento una incapacidad de sometimiento especialmente en pintura y literatura.

*“La historia de los años treinta es la historia de un período de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de actitudes poéticas y de la convicción cada vez más extendida de que solo una revolución radical puede servir de algo”.*¹⁰³

En este punto la historia del Arte del Ecuador en este siglo se puede dividir en tres etapas: una que va desde el inicio (Quito-1900) hasta su punto álgido en 1920, con figuras como los mencionados Egas, León y Moscoso así como quien inicia el arte no figurativo en el país, Rendón Seminario (1894 – 1982); la segunda hacia 1940 con hombres de la talla de Oswaldo Guayasamín (1919 -1999), Eduardo Kingman (1913 – 1998), Diógenes Paredes (1910 -1968) y otros y la tercera, posterior a 1950, con representantes como Villacís (1927), Cifuentes (1923 -2000), Almeida (1928), etc.

Imagen Nº 9



Danzantes (1963), Óleo sobre cartón.
Diógenes Paredes 1910-1968. Foto: Jorge Massucco
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

Se busca lo propio, lo nacional, en la utilización de iconografía prehispánica, imágenes de luchas revolucionarias y vida campesina. En el Ecuador se inicia una deformación como categoría estética. Radical y absolutamente anti-clásica y anti-romántica. Ese era el principio fundamental de la desviación formal de un arte fundado en la norma académica y en una larga tradición de realismo mimético o a lo sumo románticamente intensificado.

¹⁰³ HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama 1964. T.II. Pág. 465-466.

Esa deformación se inscribía en una dirección expresionista, con clara intención de denuncia social, buscando fuerza. Figuras de pesadillas pintadas en colores terrosos y con la textura del propio material; a veces, es suficiente. Seres desesperanzados, como en obras de Kingman “Cuentayo”, hasta en la fiesta, la desoladora obra “Fiesta indígena” de Leonardo Tejada (masas de indios embrutecidos por el alcohol) o “Festival indígena” (indios que bailan como grotescos sonámbulos, fundidos cromáticamente en el paisaje inhóspito y brutal) de Tejada.

La pintura debía, hacer sentir el desorden de una organización social injusta y sus grotescas contradicciones. Para ello se acentuaron las notas del dramatismo, tenebrismo y patetismo. Comentando el I Salón Nacional de Bellas Artes (1946), el crítico Alejandro Carrión¹⁰⁴ decía que la impresión general que el salón dejaba era una “impresión sombría”. *“Domina en él un tono general de cielos ennegrecidos, de rostros deformados en rictus de dolores ancestrales y entrañables”. Calificaba esa pintura de “ascética, áspera, terriblemente seria, poseída por el dramatismo casi angustioso que se impone al espectador, lo sujeta y lo entristece”*¹⁰⁵.

Imagen N° 10



Apoteosis del Danzante (1986).

Leonardo Tejada 1908. Óleo. Foto: Jorge Massucco
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

¹⁰⁴ Alejandro Carrión Aguirre, (Loja 1915 – Quito 1992) fue poeta, novelista y periodista. Fue un personaje importante dentro de la literatura así como de la crítica social.

¹⁰⁵ VV.AA. Trece años de cultura nacional, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957. Pág. 229.

“Pero la nueva expresión artística recibiría su consagración oficial pocos años más tarde, cuando Benjamín Carrión- su más entusiasta promotor- fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La Casa encargaría murales a Galo Galecio (1906 – 1993), Guayasamín y Paredes. Auspició a Guayasamín para que pintase su “Huacayñan”¹⁰⁶. Organizó en 1945 el I Salón Nacional, en donde se reunió a dos grandes precursores de la plástica ecuatoriana – Pedro León y Manuel Rendón- con grandes artistas ecuatorianos de la generación que implantó esa modernidad: Guerrero, Tejada, Paredes, Mena Franco, Moscoso y Guayasamín.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ La obra que Guayasamín expone en 1952 tiene un carácter unitario dividido en tres partes, correspondiendo cada una a un grupo étnico: el indio, el mestizo y el negro. Cada una de las tres partes de El camino del llanto interpreta a un grupo humano latinoamericano con un tratamiento plástico de demostración estética basado en estructura, color, textura.

¹⁰⁷ RODRIGUEZ CASTELLO, Hernán, El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador, Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1988. Pág. 29

5. MURALISMO

5.1. LAS RAÍCES DEL MOVIMIENTO MURAL MEXICANO

Para entender el proceso que vive América con la expresión mural, tomaremos la propuesta del Muralista Cristian Del Vitto¹⁰⁸, quien nos ayuda a comprender este trayecto vivido desde la América precolombina hasta nuestros días.

“En América, especialmente en las culturas Mayas, Aztecas, la cultura Moche, la Inca y aparte las pinturas rupestres, existen numerosas muestras arqueológicas de un muralismo que evolucionó al punto técnico del fresco y de otras técnicas cuyos métodos eran desconocidos en Europa.

Después de la conquista española, estas técnicas se han olvidado y muchos murales que existían en templos y palacios se han destruido o solo quedan pequeños fragmentos o algunas crónicas que nos describen lo que fueron. A la llegada de España en América, las obras murales posteriores tuvieron un carácter didáctico religioso con algunas fusiones de imaginaria autóctona.

Si buscáramos el punto geográfico donde se gestó el muralismo latinoamericano, ese punto se encuentra en México...

...Los muralistas muchas veces tuvieron que empezar a descubrir por si mismos las técnicas utilizadas realizando investigaciones que a veces terminaban en grandes errores técnicos de ejecución...

...Lo que logró que el muralismo adquiriera esa dimensión que más tarde contagiaría a toda América, fue la concepción del arte mural en un espacio público, arte para todas las clases sociales, de carácter histórico, humanista y muchas veces contestatario.

¹⁰⁸ Muralista Argentino, nacido en mayo 1971. Delegado del Movimiento Internacional de Muralistas Ítalo Grassi de Argentina.

Los muralistas, que se consideraban artistas al servicio del pueblo, pintaron inmensa cantidad de muros donde se representa la historia de México, donde pasado presente y futuro se conjugan y fusionan dando origen al México moderno y futurista.”¹⁰⁹

La revolución mexicana (1910-1920 aproximadamente) se produce por una necesidad del pueblo de México de tener una verdadera democracia, debido a que el poder se concentró primero en el grupo conservador, a quienes sacó del poder Porfirio Díaz, que ejerce la presidencia en base a “reelecciones” durante treinta años. Esta revolución de las masas rompió con el Porfirismo y también con la vieja manera de concebir el arte, de manera academicista, la misma que estaba considerada como una expresión de la élite, mientras que los murales eran públicos y para el pueblo.

Los retratos, paisajes, bodegones, etc., típicos del arte de la aristocracia, fueron desplazados por el mural que podía ser apreciado por todas las clases sociales, ya que las pinturas murales estaban emplazadas en edificios y construcciones públicas.

“La revolución mexicana de 1910 fue el resultado de treinta y cuatro años de dictadura política. El pueblo de México se levantó y reveló contra el régimen autoritario de Porfirio Díaz y su necesidad de preservar sus derechos. Luego de diez años de una inestabilidad económica y un derrame incesante de sangre, inicia la presidencia de Álvaro Obregón, desde 1920 hasta 1924, quien llevó al pueblo a una estabilidad política. Obregón y su grupo de gobierno, sobre todo su Secretario de Educación, José Vasconcelos, promovieron una campaña publicitaria masiva de su obra.

Crearon la imagen de un gobierno que protege y cuida a sus ciudadanos, los educa, incrementa su estándar de vida, abre un mundo de oportunidades políticas para el proletariado, distribuye tierras, reanima a los trabajadores urbanos luego de siglos de vivir en la opresión.”¹¹⁰

“El malestar político ejercido durante la Dictadura de Díaz, termina con un renacer del nacionalismo y del interés por ensalzar lo propio como una

¹⁰⁹ DEL VITTO, Cristian. El Muralismo Latinoamericano (apuntes del Taller de Muralismo) octubre 2009. Visto en http://latallera.blogspot.com/2009_10_01_archive.html enero 2011.

¹¹⁰ FOLGARAIT, L. (1998). Mural paintings and social revolution in Mexico, 1920 -1940. Art of the New Order. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press. Pág. 2-4.

señal de la fuerza del pueblo sobre el poder. El sentimiento nacionalistas visualiza no solo a través del arte que se hace evidente, sino también de un repudio hacia los cánones establecidos desde la antigua situación colonial.

Mientras que el Gobierno de Porfirio Díaz trató de ocultar las tradiciones indígenas y exaltar la cultura y el arte Francés, una cultura política controlada e influida por el numeroso grupo de burócratas que lo rodeaban, Obregón, formuló una propuesta donde los nacionalistas de la revolución apelaron, como dice David Braning, a la tradición e invocaron mitos e ideas ya formuladas durante las guerras de la independencia. Aquí se encontraba el origen del “indigenismo” prevaleciente y de la exaltación de los héroes insurgentes.

En estas circunstancias, la revolución representaba el restablecimiento y la reevaluación de tradiciones que se apagaban y el repudio de la época positivista liberal.”¹¹¹

Una evidente diferencia entre el arte latinoamericano y europeo de la primera mitad del siglo veinte, es la producción del movimiento muralista mexicano y del latinoamericano influenciado por el primero.

Los artistas y críticos que lideraron este movimiento, se embebieron de las raíces de pintura precolombina y las utilizaron como un renacer de la cultura indígena luego de la conquista.

Desde sus inicios en los años veinte y treinta del siglo XX, los tres grandes pintores de México: José Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, han sido objeto de elogios y críticas, biografías populares, artículos sobre reminiscencias e incluso ensayos académicos algo anecdóticos.

El Gobierno mexicano, tras la salida de Vasconcelos en 1924, va poco a poco retirando el apoyo económico a los pintores muralistas, por ello la disciplina dejó de tener el auge que mantuvo hasta ese momento.

El mural generaba conciencia política y cultural al pueblo. El auge de la pintura muralista contagió a los demás países de Latinoamérica y adquirió características propias de cada país en el que se desarrollaba. La visita de

¹¹¹ BRANING, David, The origins of Mexican nationalism, Universidad de Cambridge, Centro de estudios Latinoamericanos, 1985. Pág. 81.

los grandes maestros mexicanos del muralismo a distintos países de Latinoamérica y el contacto de éstos con artistas de países vecinos llevó la semilla del muralismo que se difundió por toda América, llegando incluso a Estados Unidos.

Fue así que en cada país de América, surgieron maestros seguidores de la escuela muralista mexicana que siguieron los pasos del muralismo con algunas discrepancias ideológicas. Esto debido a que la problemática social y política en cada una de las naciones era diferente.

El hecho de utilizar la imagen indígena como un elemento de importancia, dejando de lado la iconografía religiosa, que hasta ese momento era la única válida y la misma que mantenía los rasgos raciales europeos, constituye uno de los cambios más importantes dentro de la iconografía utilizada en Latinoamérica, a partir de este momento.

Como hemos dicho, las diferencias ideológicas, sociales y culturales, produjeron un abanico de temáticas en México, Brasil, Ecuador, Guatemala, etc. Esto significó además un análisis desde diversas perspectivas sobre la realidad de cada pueblo y sus primeros habitantes.

Las diferencias sociales, demostraban un poderío notable del descendiente de españoles sobre el indio, generaron escenas de esclavismo y dolor; por otra parte la libertad de culto y el rescate de muchas de las fiestas paganas, que se permitieron luego de la conquista que había forzado una religiosidad extrema, crearon una gama de colorido y mestizaje que resulta atrayente.

5.2. EL MURALISMO MEXICANO Y DIEGO RIVERA

Diego María Rivera, nació en Guanajuato, México en el año 1886, el 8 de diciembre. Su abuelo paterno, Anastasio Rivera, era un español acriollado que combatió los ejércitos de Juárez, y que luego de su muerte en batalla, dejó a su hijo la herencia de las opiniones democráticas y ateas; dicen que algunos de los familiares de Rivera militaron en la Masonería en México.¹¹²

Por el lado materno era una familia muy católica; su madre intentó inculcar estos valores de culto en Diego, pero su intuición analítica y profundo afán de escudriñar las cosas más allá de la imagen exterior llevaron al niño Diego a no creer en hechos de fe.

La situación económica y social de la época en México, hace que la familia Rivera emigre hacia la Ciudad de México, en búsqueda de nuevas oportunidades. Allí en la Capital luego de un período de acoplamiento, Diego expresa a los ocho años su interés en ingresar en un colegio; fue un estudiante destacado, con su interés profundo de conocimiento tenía a los profesores en la búsqueda continua de información para resolver sus cuestionamientos.

En 1898 concluye sus estudios y toma la decisión de ingresar en los cursos nocturnos en Ciudad de México de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (establecida en 1781) antes de cumplir sus once años.

En el México de finales del siglo XIX, con la dictadura reeleccionista de Porfirio Díaz, el desarrollo social, cultural, industrial, etc., tenía un avance lento y poco real con las circunstancias de los mexicanos. Las industrias estadounidenses e inglesas se llevaban todas las riquezas fuera del país.

¹¹² En el ensayo "La Creación. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México", Juan R. Coronel Rivera se refiere a la ideología del padre y abuelo de Diego Rivera, quienes lo educaron como un librepensador, vocablo acuñado por los masones. Ambos pertenecieron a una logia masónica. Los murales de San Ildefonso en México, sostiene Coronel Rivera, coinciden con la visión pitagórica y humanista compartida por el artista y José Vasconcelos.

En ese contexto donde primaba la opinión y vida extranjera, el arte precolumbino, estaba constituido por una gran variedad de propuestas nativas americanas de decoración, de uso de elementos iconográficos vegetales, antropomórficos y zoomorfos y cuyas temáticas se generaban en base a la naturaleza y sus deidades; así como el arte colonial, donde se proponían obras de carácter educativo en lo religioso católico romano, las mismas que en algunos aspectos, pocos en realidad, se mezclaron con las imágenes precolombinas sobre todo en aspectos de vegetación y del mundo animal. En este México alienado culturalmente, las raíces locales carecían de valor.

Existía en México en esa época una arquitectura y arte, donde los valores de las modas de París, Londres y en general de Europa se reflejaban en malas imitaciones.

Imagen N° 11



Detalle de mural: Sueño de una tarde dominical.1947-1948.
Diego Rivera. Fresco.

Tomado de: [http://middlespanol1.wikispaces.com/Visto el 11 de octubre de 2013.](http://middlespanol1.wikispaces.com/Visto+el+11+de+octubre+de+2013)

En la Academia, Rivera encontró algunos “maestros” que escapaban a la mediocridad de ese momento. El pintor Félix Parra (s. XIX), producía escándalo porque admiraba el arte azteca; Santiago Rebull (1829-1902), también pintor y discípulo de Ingres, llegó a ejercer tal influencia en él, que en muchas de sus biografías se relata que un día le dijo Rebull a Rivera: *“lo único importante es que le interese el movimiento y la vida de las cosas. En nuestro oficio, todo corre paralelo a esta vida vulgar que nos ata. Esas cosas que llamamos cuadros y bosquejos, son sólo tentativas de poner en una superficie plana lo que es esencial en el movimiento de la vida. El cuadro debería contener la posibilidad de movimiento perpetuo;*

*debería ser una especie de sistema solar encerrado en un marco*¹¹³; por ello los cuadros de Rivera lograron expresar *“lo que es esencial en el movimiento de la vida”*.

Pero la academia no fue su única fuente de inspiración, sino el humilde taller de José Guadalupe Posada, un ilustrador de los “corridos” populares, quien cada año para el día de muertos¹¹⁴ hacía sus famosas calaveras cuyos rostros llevaban las imágenes de los políticos, escenas de luchas cívicas y sociales de la vida de México. Como los pintores Goya y Daumier, mantuvo Posada la misma encendida actitud moral y revolucionaria que le hacía solidario a las masas populares. Para ser guerrillero no necesitó salir de su taller ni dejar el buril o el cinc.

Imagen N° 12



“La Catrina”

José Guadalupe Posada (1913)

Grabado al Metal de la Colección del Museo de Arte de las Américas.
Organización de los Estados Americanos. Washington, DC.
Fotografía Cortesía del Museo de Arte de las Américas

Quando deja la academia a los dieciséis años, Diego Rivera se dedica a recorrer todo el país, y a ponerse en contacto con la realidad de su pueblo y

¹¹³ SPILIMBERGO, J.E. Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejicana. Editorial Indoamérica, Biblioteca de la nueva Generación Buenos Aires 1954. Pág. 7.

¹¹⁴ Los orígenes de la celebración del Día de Muertos en México son anteriores a la llegada de los españoles. Hay registro de celebraciones en las etnias mexicana, maya, purépecha y totonaca. Los rituales que celebran la vida de los ancestros se realizan en estas civilizaciones por lo menos desde hace tres mil años. En la era prehispánica era común la práctica de conservar los cráneos como trofeos y mostrarlos durante los rituales que simbolizaban la muerte y el renacimiento.

El festival que se convirtió en el Día de Muertos era conmemorado el noveno mes del calendario solar mexicana, cerca del inicio de agosto, y era celebrado durante un mes completo. Las festividades eran presididas por la diosa Mictecacíhuatl, conocida como la “Dama de la Muerte” (actualmente relacionada con “la Catrina”, personaje de José Guadalupe Posada) y esposa de Mictlantecuhtli, Señor de la tierra de los muertos. Las festividades eran dedicadas a la celebración de los niños y las vidas de parientes fallecidos.

México es un país rico en cultura y tradiciones; uno de los principales aspectos que conforman su identidad como nación es la concepción que se tiene sobre la muerte y todas las tradiciones y creencias que giran en torno a ella.

sus paisajes. Paso cuatro años intensos viajando. A pesar de que su obra se hacía conocer y su nombre ya sonaba, él tenía como la mayoría de artistas latinoamericanos, la meta de ir a Europa y conocer las grandes capitales; significaría un crecimiento, un ampliar y culminar su aprendizaje artístico en el Viejo Mundo.

Llega a Madrid, España en 1902, donde fue discípulo de Eduardo Chicharro y Aguera. Su estancia le hizo pronto darse cuenta de que Europa tampoco podía darle lo que no le dió México. La tendencia a seguir las modas preestablecidas en Francia no era lo que Diego Rivera quería, esa no era su intencionalidad en el arte.

Pero la respuesta a sus inquietudes no le llega del lado de la pintura; Rivera en 1914, se ve ante la necesidad de razonar y comprender su actitud frente a la vida y ante la sociedad. Los aspectos revolucionarios sobre todo en Cataluña donde existía en la zona industrial gran número de proletariado y las huelgas generales que estallaron en Barcelona, hicieron de Diego un espectador apasionado. Vió en la lucha social, los obreros, los artesanos, los campesinos y peones, la gente que quería representar, la posibilidad de expresar su solidaridad mediante el trabajo artístico, expresa su solidaridad en el arte. España le da la respuesta interior que el aprendizaje oficial no le entrega.

Viaja por Europa: Inglaterra y los Países Bajos lo impactan por el número de trabajadores y gente humilde que representan su idea del pueblo oprimido. El pintor belga Breugel (1525-1569) lo inspira; dice en algún momento: *“pensé, que todo estaría solucionado con aprender el secreto que permitía a Breugel pintar de esa manera.”*¹¹⁵

Llega a Paris (1909), capital artística del mundo, donde le impacta la obra de Cezanne; luego vinieron las pinturas de Picasso y finalmente Henri Rousseau, quienes verdaderamente despertaron en él el interés hacia aspectos relacionados con la temática, la técnica y el impacto visual. Sus primeras experiencias en los Salones de Arte franceses no fueron del todo decepcionantes; se siente parte de un movimiento en búsqueda de una identidad. Comparte obra en el Salón de los Independientes con seis mil lienzos y a pesar de las dificultades de ser notado, tiene críticas favorables en dos revistas.

¹¹⁵ SPILIMBERGO, J.E. Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejicana. Editorial Indoamérica, Biblioteca de la nueva Generación Buenos Aires 1954. Pág. 10.

A parte de un viaje corto en 1910 a México, su estancia en España y Francia duró mientras se suscitaba la revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial. En ese tiempo conoce al teórico Elie Faure con quien establece una amistad excepcional y fue él quien acaba de definir la vocación muralista en Rivera, *“...la ruptura del equilibrio medioeval expresado en un gran arte colectivo que tiene por eje la arquitectura, manifestación del hacer común y de los sentimientos generales de todo un pueblo, da paso, a partir del renacimiento, a un proceso de disgregación paulatino, a una afirmación del individuo frente a la comunidad y, frecuentemente, contra ella. Faure vislumbraba una nueva síntesis, en la que el retorno al gran arte de masas fuera sin desmedro de las conquistas intelectuales y morales del espíritu individual. No hay arquitectura individual sin cohesión social. Si el reinado del individuo termina por devolver su ser a la multitud, renacerá la arquitectura, la obra de las muchedumbres anónimas, y la pintura y la escultura, volverán a entrar al monumento. Todo en el arte de hoy, aun en sus formas más transitorias, es obedecer a una oscura necesidad de subordinación a alguna tarea colectiva”*.¹¹⁶

En 1918 Rivera todavía trabaja en París, y decide que es el momento de dejar el Cubismo, y se dedica concienzudamente a trabajar en un estilo “clásico” inspirado en la obra de los maestros Cezanne y Gauguin, el primero en la concepción de la forma, el segundo en su colorido de las telas pintadas en las islas Tahitianas, que luego Rivera usaría en sus escenas de indios.

En 1920 realiza un viaje a Italia, que sería tal vez el más importante en su permanencia en Europa; estudia a los grandes pintores y artistas del renacimiento Giotto, Uccello, Piero Della Francesca, Mantegna y Miguel Ángel. Este viaje lo realiza por encargo del embajador mexicano en Francia, Alberto J. Pani y a través de éste, Rivera se pone en contacto con José Vasconcelos, en ese momento Rector de la Universidad de México.

Tanto Vasconcelos como Pani, incitan a Rivera a volver a su país para que entregue a los mexicanos su obra. En 1920, cuando Vasconcelos se convierte en Ministro de Educación en el nuevo gobierno de Álvaro Obregón, época en la que finalmente termina la guerra civil mexicana, Rivera decide que es el momento de regresar a su Patria.

¹¹⁶ SPILIMBERGO, J.E. Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejjcana. Óp. Cit. Pág. 19.

México posee una extensa tradición pictórica, desde los murales aztecas, la pintura colonial religiosa, el “arte culto” de fin de siglo. Pero desde el Renacimiento italiano no había surgido un auge en la pintura mural, tanto en cantidad como en calidad de producciones. La riqueza espiritual de la revolución mexicana crea un producto de invaluable realismo y belleza.

El interés surgido sobre la cultura popular de México es tema pictórico de Saturnino Herrán (1887-1918), quien ensalzó la imagen indígena mexicana con grandes obras cargadas de fuerza, heroísmo y dignidad, a pesar de que en su momento estas imágenes estaban relacionadas con el arte colonial español.

Pero Herrán no fue el único artista en México que en ese momento estaba interesado en la pintura mural. Otro artista extraordinario fue Dr. Alt (Gerardo Murillo Coronado, 1875-1964) quien estudió en Europa el fresco Italiano, incluso pintó un mural en una villa privada en Roma en 1901. Incitó al gobierno de México a que invitara a los artistas a decorar los muros de los Edificios Públicos, cosa que no pudo darse hasta que no se terminaron las revueltas revolucionarias.

Imagen N° 13



Desnudo con alcatraces.
Diego Rivera (1944).
Óleo sobre Lienzo
Foto tomada de: www.foroxerbar.com

Fue Vasconcelos, el intelectual hispanista y católico que había dirigido las marchas estudiantiles contra Porfirio Díaz ,quien abrió el acceso a los muros de los edificios públicos. Diego Rivera, José Clemente Orozco, Fer-

mín Revueltas, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Fernando Leal, Amado de la Cueva, Ramón Alva, y Emilio Amero, fueron los jóvenes pintores que aceptaron rápidamente. En el extranjero se maravillaron por esta explosión mural en un país que, hasta entonces se encontraba sumergido en las corrientes artísticas tradicionales.

A su retorno a México, en 1921, Rivera se enrola en el programa gubernamental de murales planificado por Vasconcelos previamente propuesto por Dr. Alt y otros artistas antes de la revolución. Entre 1921 y 1924 los “tres grandes muralistas” pintaron su primera obra en el Colegio de San Idelfonso, en ciudad de México, un edificio del siglo XVIII conocido en ese momento como la Escuela Nacional Preparatoria.

Rivera pinta su mural en el Anfiteatro Bolívar dentro de la Escuela, Orozco se encarga de la obra en el Patio y Siqueiros en la escalera. Pero lejos de cubrir una agenda política, su primer mural fue totalmente alegórico y reflejaba la filosofía Helénica-universalista de José de Vasconcelos y cuyo objetivo era que los murales sirvan de publicidad al régimen que no solamente impulsaba el arte, sino también el nacionalismo, el amor a lo propio, a su cultura, por tanto a su gobierno; sirviendo éste como apoyo de un valor inconcebible para la época.

Las palabras de Vasconcelos fueron: *“publicidad visible del programa artístico, complemento de la nueva política nacional de educación.”*¹¹⁷

En el esquema de Rivera aparecen juntas figuras de mexicanos vestidos con sus trajes populares y figuras que representaban las artes y las virtudes civiles y teológicas (justicia, esperanza, fe, etc.), todo ello coronado con la leyenda “ La luz primera o principal energía”. Lo que concentraba la atención de sus murales era la mezcla vigorosa de volúmenes y simplificaciones cubistas con préstamos del Quattrocento y el Renacimiento italianos, sobre todo del Giotto y de Miguel Ángel. Los murales de Rivera para Vasconcelos en su recientemente restaurado Ministerio de Educación, comenzaron en marzo de 1923 en medio de una gran publicidad.

Realizó el paisaje mexicano que había acordado hacer en la escalinata, pero en el primer patio, en lugar de figuras alegóricas pedidas por Vasconcelos, empezó a pintar la vida diaria del obrero mexicano, desde la del

¹¹⁷ CATLIN, Stanton L. “Mural Census: The Detroit Institute of Arts.” In Diego Rivera: A Retrospective. Detroit: Founders Society Detroit Institute of Arts in association with W.W. Norton & Company, 1987. Pág. 237.

tejedor indio, el alfarero o el trabajador de campo al fundidor, el obrero de la mina o el de la refinera de azúcar y, sobre las puertas, poemas náhuatl y símbolos de la revolución. En el patio de fiestas hay tres paneles dedicados al tema de la redistribución de la tierra, que comprenden los ritos privados y fiestas callejeras del “Día de los Muertos”, y ritos precolumbinos que sobrevivieron, como la “Danza del Ciervo” y la “Cosecha del Maíz”.

El Muralismo, es a veces contrastado con el surrealismo practicado por artistas Latinoamericanos en el exilio, a la cabeza de ellos el Cubano Wilfrido Lam, y el Chileno Roberto Matta. En 1938 André Bretón, el fundador del movimiento Surrealista europeo visita México y declara que es un país “naturalmente surrealista”, en 1940 la ciudad de México es escenario de la mayor exhibición surrealista que incluyo entre sus participantes a Diego Rivera y su esposa Frida Kahlo. Así como ellos muchos otros artistas relacionados con el surrealismo renunciaron pronto a esa vinculación.

Imagen Nº 14



La elaboración de un fresco
Diego Rivera(1931). Fresco sobre muro
Foto tomada de: www.foroxerbar.com

5.3. EL MURALISMO MEXICANO Y SU INFLUENCIA EN LATINOAMERICA

Debido a que las estructuras políticas fallaron en tiempos en los que el sentido de la identidad nacional importaba, las liberadas Reales Audiencias en Latinoamérica¹¹⁸ utilizaron tanto la literatura como las artes plásticas, como instrumentos de descubrimiento de sus verdaderas raíces indígenas.

Sobre arte americano, dice Vasconcelos: *“No creo que podemos crear un verdadero arte propio mientras no lleguemos a plasmar una cultura propia. Nuestro arte es híbrido, lo mismo que nuestra cultura. Si más tarde logramos tener una filosofía, en el orden espiritual, eso traerá consigo un florecimiento artístico propio, pero creo que es un gran error andar buscando las raíces de este arte futuro en los vestigios autóctonos es decir, precolombinos, que no son, ni pueden ser otra cosa que arqueología, cosa muerta, puesto que nuestro espíritu americano es creación de la cultura europea, como producto totalmente desligado del alma indígena. El alma indígena misma se liquida desde el instante en que el bautismo transforma la conciencia aborígen.”*¹¹⁹

Como dice E. Lucie-Smith, en su libro *“Latin American Art of the 20th Century”*¹²⁰, *“La influencia de un artista en Latinoamérica es increíblemente fuerte, así Diego Rivera, es considerado como un referente, no solo en México, donde asumió el rol conscientemente, sino también en el resto*

¹¹⁸ La Real Audiencia era el máximo órgano de Justicia de Castilla. En América se crea por primera vez una Audiencia en Santo Domingo, Isla Española, durante la gobernación de Diego Colón en 1511. Bajo el régimen de Carlos I y Felipe II se extendieron las Audiencias por América y las Filipinas, poniéndose en funcionamiento: Real Audiencia de México (Nueva España) en 1527, de Panamá en 1538, de Guatemala o de los Confines en 1543, de Lima en 1543, de Guadalajara (Nueva Galicia) en 1548, de Bogotá (Nueva Granada) en 1548, de Charcas (Alto Perú) en 1559, de Quito en 1563, de Concepción (en Chile) 1565, de Santiago en 1605, de Buenos Aires (Río de la Plata entre 1661 hasta 1671, de Caracas en 1786 y de Cuzco en 1787.

¹¹⁹ YARZA, Pálmenes (1989) “Don José Vasconcelos opina sobre existencialismo y el arte Americano”. Norte, Revista Hispanoamericana. Cuarta época. Nro. 364 noviembre – diciembre. México 1991. Pág. 39-40.

¹²⁰ LUCIE-SMITH, E. (1993). Latin American Art of the 20th century. Singapore: Thames & Hudson world of art. Pág. 8.

de América Latina, donde a pesar de existir una realidad cambiante de país a país, la posición artística y sociológica lo ubicó en un lugar privilegiado, algo que no tuvo ningún pintor moderno europeo, ni siquiera Picasso.”

Las diferentes regiones (por países o por influencias culturales) de Latinoamérica pueden ser clasificadas culturalmente de formas diversas, no todas ellas satisfactorias. Se puede contrastar por un lado, los países con un alto número de indígenas de aquellos que no tienen una población alta de aborígenes.

Por ejemplo México, Bolivia, Ecuador y Perú pueden ser catalogados bajo la visión de la crítica Colombiana Martha Traba como *“países “abiertos” (de alto mestizaje y poca población europea exceptuando la española) a diferencia de aquellos del “cono Sur” Argentina, Chile y Uruguay que son considerados países “cerrados” (donde el indígena es considerado minoría, ya que tuvieron un alto mestizaje con españoles, italianos, holandeses y franceses).”*¹²¹

Una forma de clasificar a Latinoamérica, es a través de su grado de influencia así como de presencia indígena. La búsqueda de raíces indígenas ha preocupado a muchos modernistas Latinoamericanos, pero ciertamente no a todos. Paradójicamente, sus orígenes se remontan a ideas Europeas, la idea del “noble salvaje”¹²² planteada por Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) y se profundizaron en América Latina como parte del inicio formal de la rebelión contra la Monarquía Española.

A mediados del siglo XIX, en México se expresa esta propuesta en el arte en trabajos como la escultura del “Legendario Guerrero Tlalhuicolli o Tlahuicole”, ejecutada por el escultor catalán Manuel Vilar (1812-1860), quien trabaja en México desde el año 1846 en la Academia de San Carlos. Esta obra tiene semejanza con esculturas helenísticas, las mismas semejanzas con obras producidas en Europa.

La tendencia hacia una pintura basada en el indígena, como una propuesta cultural y movimiento político, se inicia en 1900, con la publicación de “Ariel” un ensayo escrito por el periodista Uruguayo José Enrique Rodó.

¹²¹ TRABA, Martha. Arte en América Latina 1900- 1980. Banco Interamericano de Desarrollo. Washington D.C., EEUU. 1994. Pág. 53.

¹²² ROUSSEAU, Jean Jaques. El contrato social, publicado en 1762.

En su obra¹²³, Rodó contrasta dos formas de sociedad, la representada por Calaban, materialista y utilitario, que se relaciona según su autor con la influencia de Estados Unidos. La otra, simbolizada por Ariel, que era el producto de una elite capaz de sacrificar sus ventajas materiales en pro de los aspectos espirituales.

Uno de los más notables lectores de esta obra de Rodó fue José Vasconcelos, el primer ministro de Cultura, creó y apadrinó a los artistas Rivera, Orozco y Siqueiros y por ello es considerado el fundador del Movimiento Muralístico Mexicano, sin lugar a dudas uno de los eventos más importantes en la Historia del Arte Latinoamericano del siglo veinte.

Ni Perú, ni Guatemala estuvieron a la vanguardia de las artes visuales en América latina durante la época contemporánea. Es más, Perú parece tener una marcada diferencia entre las culturas indígenas y europeas, lo que evitó el desarrollo de un nuevo estilo híbrido como se dio en México.

*“El inicio formal del Arte Contemporáneo en Latinoamérica, podría situarse como tarde en los años 20, una década caracterizada por una serie de eventos tales como “la Semana de Arte Moderno” en Sao Paulo en 1922, la fundación del estudio de arte y literatura Martín Fierro, en Buenos Aires en 1924, y la revuelta contra la Academia Cubana de San Alejandro dirigida por el Pintor Víctor Manuel en 1927. Estos hechos relacionaron la literatura y las artes visuales.”*¹²⁴ El Muralismo como tal se inicia con el retorno a tierras mexicanas del artista Diego Rivera, para establecerse en su país en 1921, luego de dejar rápidamente sus raíces cubistas.

“El muralismo mexicano tuvo mucha influencia, tal vez el mayor impacto en Estados Unidos, siendo los más claros seguidores Thomas Hart Benton (1889-1975) líder de los regionalistas¹²⁵ junto a Andrew Wyeth (1917-2007), Charles Burthfield (1893- 1967), Ben Shan (1898 1969), John Stuart

¹²³ Este Libro está dividido en 6 capítulos e inicia con un maestro al que solían llamar Prospero y él se está despidiendo de sus discípulos tras un año de tareas, en su visita final los discípulos están en la sala de estudio donde ven un bronce primoroso, que figuraba el Ariel de La Tempestad. Junto al bronce, se sentaba habitualmente el maestro. José Enrique utiliza a Prospero para transmitirnos sus mensajes, hacia la juventud americana y su labor de regeneración y renovación social y cultural; los valores sociales del bien y la verdad, y del repudio hacia una materialización del ser humano, y su sentimiento de superioridad sobre los demás.

¹²⁴ LUCIE-SMITH, E. (1993). Latin American Art of the 20th century. Singapore: Thames & Hudson world of art. Pág. 13.

¹²⁵ Movimiento liderado por Thomas Hart Benton, al que se unen Andrew Wyeth, John Stuart Curry, Charles Burthfield, Bens Shan y Grant Wood. La propuesta es idealizar el mundo campesino y auténtico de la Norte América rural del Middle West (zona comprendida en el centro norte de EE.UU.), que encarna una vida trabajadora, honrada y tradicional que es el icono de la verdadera Norte América, aunque sea al propio tiempo una referencia del país profundo, anclado en la tradición.

Curry (1897-1946) y Grant Wood (1891-1942). Por supuesto su influencia es impresionante en América Latina, a pesar de que sus resultados fueron menos notorios, rápidamente tomó posesión como un estilo oficial.

Las principales razones para su éxito en otros países, fueron el hecho de que todos los artistas latinoamericanos, no sólo los Mexicanos, sintieron que tenían un idioma común, una realidad socio-cultural y una necesidad de búsqueda de sus raíces, con una relevancia inmediata hacia sus propias experiencias. Además permitió de alguna manera un manejo político, social y cultural en un momento de revolución social, y ello se vio evocado en sus obras.

El muralismo apareció en casi todos los países de Latinoamérica, predeciblemente fueron más exitosos aquellos donde se mantenían elementos indígenas vigentes. Los tiempos de su aparición en cada país dependieron de sus estados políticos.

En los países Andinos, el Muralismo se estableció tempranamente en Ecuador y Colombia, antes que en Bolivia donde no tuvo acogida hasta la revolución socialista de 1952. En el Perú por otro lado, a pesar de ser la cuna del Indigenismo intelectual, se dieron pocas oportunidades para un desarrollo en la pintura mural, aunque en el resto de la expresión plástica peruana se estableció muy fuertemente la tendencia indigenista.”¹²⁶

Tal vez, como lo plantea Lucie-Smith, los trabajos más originales de murales que nacen de la influencia mexicana, se dan en Ecuador y Brasil.

“En Brasil se organiza la semana de arte moderno en Sao Paulo (1922), que a pesar de estar interesada en los movimientos modernos europeos como el Cubismo y el Expresionismo, estuvo también envuelto en “el uso de temas brasileños para un arte nacional”. En este evento se mezclaron eventos que incorporaron música, poesía, literatura, y arte.

Actuaron como estímulo, el deseo de una confrontación real con el público burgués de la ciudad (una ciudad en desarrollo, cuyo interés radicaba en el hacer dinero y no así en el arte), así como la búsqueda de un nacionalismo cultural.

¹²⁶ LUCIE-SMITH, E. (1993). Latin American Art of the 20th century. Singapore: Thames & Hudson world of art.

Por ello la pintora cubista mas importante de la época, Tarsila do Amaral, regresa a Brasil desde Paris en 1924, con el fin de descubrir su país, e incorporar esta visión en su arte; muy pronto estuvo pintando paisajes tropicales abstractos, así como indígenas y negras de rasgos geométricos.”¹²⁷

“El más destacado muralista brasileño fue Cândido Portinari (1903-1962) descendiente de italianos; fue un pintor muy productivo, considerado en su país como el Diego Rivera brasileño.

Su trabajo muralista le debió en sus inicios mucho a Rivera y con su obra recordaba los trabajos de otros pintores latinoamericanos. Con el pasar del tiempo su trabajo se hizo cada vez mas personal, más suelto y más pictoricista. Sus trabajos tardíos muestran mayor semejanza con sus obras de caballete.”¹²⁸

¹²⁷ LUCIE-SMITH, E. (1993). Latin American ...op cit. Pág. 40-44.

¹²⁸ LUCIE-SMITH, E. (1993). Latin American ...op cit. Pág. 72-73.

5.4. INFLUENCIA DEL MURALISMO MEXICANO EN ECUADOR

En Ecuador, la temática indígena estuvo totalmente ausente de la iconografía del siglo XIX. Hacia los años 30 del siglo XX, se inicia la utilización del tema, pero sin tanta delicadeza como en otros países latinoamericanos. El pintor Camilo Egas fue el primero en introducir la temática en el arte ecuatoriano en 1920, no obstante en aspectos más exóticos, pero se convirtió en pionero del indigenismo a inicios de 1930.

El indigenismo no fue oficialmente promocionado como un movimiento, hasta 1939 cuando los tres escritores: Jorge Reyes, José Alfredo Llerena y Alfredo Chávez fundaron el “Salón de Mayo” del Sindicato de Escritores y Artistas Ecuatorianos, con la exhibición inicial en Quito, mayo de 1939.

El Sindicato de Escritores y Artistas Ecuatorianos fue establecido después de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios mexicana de 1934. Ecuador no fue el único país con un salón de Mayo; en Brasil el “Salao de Maio” fue fundado en Sao Paulo en 1937.

La apertura de la exhibición del Salón de Mayo en Quito (1939) incluía trabajos de Eduardo Kingman Riofrío, Leonardo Tejada, Diógenes Paredes, Oswaldo Guayasamín, que en ese tiempo contaba con apenas 20 años y algunos otros pintores.

Inicialmente el grupo se revelaba contra las normas de la escuela de Bellas Artes de Quito, e hicieron un manifiesto¹²⁹ proclamando la necesidad de libertad artística y se pronunciaron a favor de las nuevas formas de creatividad, el cual esta en fragmentos en la revista Hélice.¹³⁰

¹²⁹ No se ha podido localizar el texto original, pero se ha incluido algunos textos de apoyo sobre la temática de este manifiesto en el anexo 3.

¹³⁰ Hélice: Revista Quincenal de arte. 1926. Editada por Camilo Egas. Colección de revistas ecuatorianas LVII. Quito: Banco Central del Ecuador, 1993.

“Inicialmente el sindicato forma la “Revista del Sindicato”, que conlleva un pensamiento artístico y estético basado en la propuesta mexicana. Poco a poco se van centrando, hasta que ellos establecen al Ecuador como centro del debate. Por otra parte, para fines de los años 1930 la actitud de los pintores e intelectuales hacia prototipos internacionales había cambiado dramáticamente. En lugar de medir su logro estético con los modelos europeos, empezaron a concebir a Quito, (capital del Ecuador), como un lugar donde la floreciente producción artística tenía mayor importancia y generaba inspiración dentro de la comunidad panamericana, en lugar de que sea lo de afuera.”¹³¹

Imagen N°15



Día Laborable (1932) Óleo sobre textil.
Camilo Egas 1897-1962. Foto: Pablo Albán
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

Este nuevo respeto por la nación, como un centro de producción artística importante derivó, en 1938, en una plétora de conferencias y publicaciones sobre arte ecuatoriano. En enero, Jorge Icaza presentó una conferencia titulada “El movimiento artístico ecuatoriano” en la cual aseveraba que la influencia europea debía ser rechazada, e identificaba a Egas y Kingman como líderes de este proceso. Él declaró: *“con Egas y con Kingman la pintura cree indispensable que para pintar los hombres de América es necesario matar a los dioses de Europa, como término de un largo coloniaje.”*¹³² Ese mismo año se publicaron cuatro libros sobre arte ecuatori-

¹³¹ ICAZA, J. (1 de junio de 1938). El escritor y el mundo. Revista Mensual de Sindicato de Escritores y Artistas de Ecuador, Pag. 2.

¹³² GREET, M. (2009). Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Ecuadorian art, 1920-1960. Op. Cit. Pág. 121.

ano: “Orígenes del arte ecuatoriano” por el artista y director de la Escuela de Bellas Artes, Nicolás Delgado; “La pintura moderna en el Ecuador” por el director del Archivo Nacional de Historia, Jorge Diez; “Ideas acerca de la pintura moderna” por el artista Pedro León; y “Aspectos de la fe artística”, de José Alfredo Llerena, profesor de la Escuela de Bellas Artes.

A mediados de los años 40, el arte producido por este grupo pasó de ser sancionado a convertirse en oficialmente aceptado, logrando la fundación por parte de Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, que fue creada para promocionar el arte que represente al Ecuador como nación. Como dice Diane Hajicek¹³³, en su libro “The nation as canvas” *“la influencia de esta institución en el arte ecuatoriano fue enorme y fue criticada por la generación de artistas abstractos que vinieron posteriormente, quienes intentaron disminuir esta influencia en los años 60 pero con poco éxito.”*¹³⁴

Muchos de los artistas ecuatorianos estuvieron en contacto con los mexicanos. Siqueiros viajó a través del Ecuador entre 1933 y 1935 y nuevamente en su tránsito hacia Chile en 1943 hacia el exilio.

¹³³ HAJICEK, D. (1995). The Nation as canvas. Austin, Texas, USA: University of Texas at Austin. Pág. 175-176.

¹³⁴ BARNITZ, J. (1977). Abstract currents in ecuadorian art. New York, USA: INTERBOOK. Pág. 5-9.

6. ARTISTAS MÁS REPERESENTATIVOS EN EL ECUADOR DEL SIGLO XX

Este grupo de artistas de quienes hablaremos, son muchos algunos de los que han generado un movimiento que luego se llamaría “indigenismo”, así como otras tendencias artísticas contemporáneas en el país; en su trabajo se destaca la labor artística, que se ve enriquecida por los viajes que estos “adelantados” hacen, en su momento hacia Europa y Estados Unidos, ello conlleva un crecimiento tanto en conocimientos artísticos, como en tendencias actualizadas. Aunque no todos ellos se dedicaron a la obra mural en este país, muchos colaboraron a enriquecer el mundo de las artes, incluyendo temáticas que fueron posteriormente trabajadas por sus seguidores como es el caso del realce de la figura indígena.

6.1. Camilo Egas (Quito, 1889 - Nueva York – 1962)

Sin temor a equivocarnos, podríamos decir que Camilo Egas, junto con Manuel Rendón son los dos pintores que más aportan al país dentro de las tendencias modernas y son los iniciadores de su pintura contemporánea. Según Cumandá Sáenz Aguirre¹³⁵, *“su contribución al arte ecuatoriano se debe a las características fundamentales de su temperamento, la fina sensibilidad ante el hombre y sus conflictos y la inquietud intelectual constante”*.

Quiteño, con estudios escasos, se inicia en la escuela de Bellas Artes de Quito y luego sale del Ecuador becado por la Real Academia de Roma en 1911 y a la Academia de San Fernando en Madrid en 1920; en 1922 viaja a París y se inscribe en la Academie Colarrossie. En este último viaje, toma contacto y establece relaciones con artistas como: Modigliani, Miró, Braque, Matisse, Tanguy, Ernest y Chirico, Picasso no solo fue su maestro sino también su amigo personal; cada uno de ellos influenció y dirigió a

¹³⁵ SÁENZ AGUIRRE, Cumandá. Pintura Indigenista del Ecuador, Museo del Banco Central del Ecuador, Diócesis de Latacunga, Septiembre de 1981. Pág. 5-6.

su manera la futura obra de Egas, que sigue una trayectoria que se inicia en el academicismo, pasa por el expresionismo indigenista y el surrealismo, hasta llegar a la abstracción.

Tema constante en varios períodos de su creación es el indio, pero no sólo el indio ecuatoriano, sino el indio en América en general. Sus “indios” tenían dejos estilizantes, aunque posteriormente introdujo la “deformación” de los indios, siendo ésta una de las claves de la expresión visual contemporánea. El diría al respecto: *“el arte debe crear una naturaleza y no copiarla”*.

Entre su obra indigenista figuran los catorce cuadros que decoran la Biblioteca Jacinto Jijón y Caamaño¹³⁶ y otros más que fueron expuestos en salones y galerías parisinas.

De vuelta a Ecuador en 1956, trata de incentivar intelectualmente a la juventud con la creación de la Galería Egas en Quito y la Revista “Hélíce”¹³⁷, en la misma ciudad pero sus intentos fracasan. Decepcionado viaja a Nueva York, donde con alternados viajes a su patria y a otros países, transcurre el resto de su vida.

En palabras de Mario Monteforte¹³⁸: *“Fue precursor del indigenismo. Abrió una galería de arte -que fue un fracaso- y participó de las inquietudes de los grupos intelectuales avanzados; pero el ambiente aun era demasiado “manso y recoleto” -como dice Pareja- y emigró a los Estados Unidos, de donde no volvió sino muy esporádicamente y de visita. Egas se fue de su país como antes se iban del suyo tantos artistas latinoamericanos: comprendiendo que el medio era estrecho todavía para su crecimiento hasta alcanzar dimensiones de primer orden, y que sus ideas sobre la literatura o el arte no correspondían a las necesidades sociales de una etapa en la que eran mucho más importantes los aspectos políticos y económicos que los culturales”*.

El pintor ecuatoriano Camilo Egas conoció también a Orozco en Nueva York en 1930, antes de esas fechas Egas pasó poco tiempo en Ecuador y

¹³⁶ Biblioteca ubicada en el Museo del mismo nombre en la ciudad de Quito, Ecuador. Av. 12 de Octubre y Carrión

¹³⁷ HÉLICE: Revista Quincenal de arte. 1926. Editada por Camilo Egas. Colección de revistas ecuatorianas LVII. Quito: Banco Central del Ecuador, 1993.

¹³⁸ MONTEFORTE, Mario. Los Signos del Hombre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Cuenca. Cuenca, Ecuador 1985. Pág. 251

trabajó temáticas diversas además de la indígena. En 1927, se estableció en Nueva York; desde 1935 hasta su muerte en 1962, enseñó y dirigió el departamento de arte de la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales (New School of Social Research). A inicios de los años 30 pintó un mural allí, así como lo habrían hecho anteriormente Orozco en 1927 y Tomas Hart Benton (1889 – 1975).

Imagen N° 16



Esbozo preparatorio del mural de Camilo Egas
para el Pabellón del Ecuadoren la Feria Mundial de Nueva York.
Fotógrafo anónimo.
Ecuador Participation. New York World's Fair Records, 1939-1940.
Manuscripts and Archives Division, New York Public Library.

El mural trabajado por Egas “Festival indio ecuatoriano”, es la representación del día de “Todos los Santos” entre los indígenas ecuatorianos; su ejecución lejos de representar el folclorismo, nos demuestra la opresión de los indios e introduce una mano, que el artista llama “*la mano de España*” ubicada sobre la boca de uno de los indios quichuas, para silenciarlo.

En la misma época, Egas pintaba también escenas de trabajadores y paisajes surrealistas. Sus paisajes sombríos y eróticos tienen semejanza con algunas de las obras de los pintores Kurt Seligmann (Suiza) y Stanley Willman Hayter (Inglaterra), así como de O. Louis Gugilmi (Egipto), Ralston Crawford (Estados Unidos) y Moses Soyer (Estados Unidos), mientras que sus trabajadores evocan la obra de Orozco (México).

Egas, colabora con Eduardo Kingman en “La Cosecha”, un mural realizado para el pabellón Ecuatoriano en la Feria Mundial de New York en 1939, cuyo fin era celebrar la productividad, de acuerdo con la imagen optimista proyectada en la feria y en el entusiasmo del momento.

6.2. Manuel Rendón (París 1894 – Portugal -1982)

“Dentro del grupo de los tres adelantados del expresionismo y las nuevas tendencias figurativas hay que situar al primer gran pintor abstracto ecuatoriano, iniciador absoluto de las corrientes no figurativas de la plástica nacional, Manuel Rendón Seminario. Nace en París en 1894, hijo de padre ecuatoriano y de madre francesa. Atraído por la escultura, se inició tempranamente en las artes plásticas. Sin embargo, será la pintura su verdadera vocación.

A los 17 años acude a la academia Libre de la “Grande Cahumière” y ya desde 1917 expone periódicamente en París, gran amigo de Matisse, Braque y Modigliani.

En 1920, viaja por primera vez a Ecuador; la estancia en las propiedades agrícolas de su familia, le cautiva y le enfrenta a la exuberancia del trópico, hecho que le impulsa a pintar sus paisajes y su gente, con un nuevo aliento.

Cuando vuelve a París, el marchante Zborowsky¹³⁹ lo promociona y difunde su obra. En 1937, ante una grave enfermedad de su padre, vuelve a Ecuador. Este viaje le va desligando, poco a poco de su círculo artístico parisino. El deseo de compartir su vida con su familia hace que establezca su residencia nuevamente en Ecuador.

Asimiló muchos aspectos de “avant-garde” mientras estuvo fuera del país. Mientas vivió en Ecuador, pintó de manera realista incluyendo tanto características físicas de los personajes como de su entorno...En sus trabajos más destacados, incluye formas geométricas delicadas y curvilíneas, interceptadas con pausas rítmicas y técnicas divisionistas.”¹⁴⁰

¹³⁹ Leopold Zborowski (1889-1932) Polaco, poeta, escritor y comerciante de arte en París.

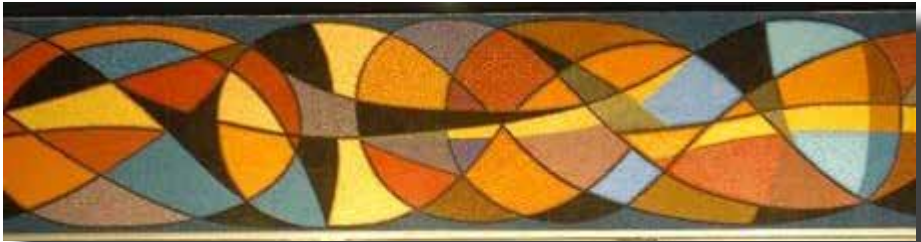
¹⁴⁰ OÑA, Lenin, Ecuador. Op. Cit. En SULLIVAN, Edward J. Editor. Latin American Art in the twentieth Century. Phaidon Press. Hong Kong 1996. Pág. 180.

Rendón regresa a Europa en la crisis de la segunda post-guerra. Su permanencia por algunos años en Ecuador marcó profundamente su personalidad: le había enriquecido con nuevas perspectivas, con experiencias vividas en un medio telúrico imponente, con una naturaleza eufórica y en la virginidad de los paisajes de las Islas Galápagos.

En Paris, Rendón pinta febrilmente, su obra no sólo es solicitada en Paris, sino también en importantes centros artísticos del mundo como Madrid, Sao Paulo, La Habana, Nueva York.

Viaja a Europa donde permanece por un tiempo. Su cariño y devoción hacia su país deriva en un ultimo viaje a Ecuador, a su retorno a Portugal fallece en 1980.

Imagen N° 17



Mural. (1980) Exteriores del Centro Cultural Simón Bolívar. Guayaquil
Manuel Rendón Seminario (1894-1982). Mosaico.
Foto: Carlos Donoso

6.3. Bolívar Mena (Ibarra 1913- 1995)

Nacido en Ibarra, ciudad al norte de Ecuador, en 1913, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito.

Su trabajo artístico puede dividirse en dos períodos, el primero netamente indigenista y el segundo de temática más sosegada en el que se dedicó al retrato.

En 1939 con una de sus obras, gana un premio que le permite ser parte del grupo de los muralistas, Egas y Kingman, que harían la obra en el stand del Ecuador en la Feria Mundial de Nueva York de 1940.

Imagen Nº 18



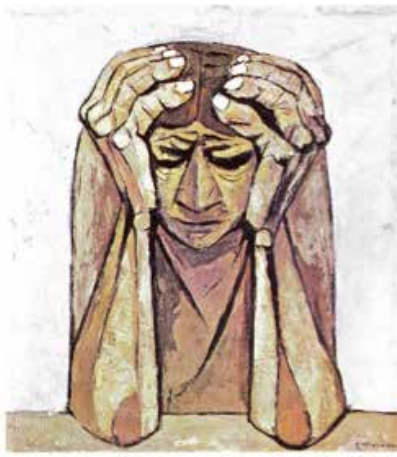
Hombre con rondador (1945).
Bolívar Mena Franco (Ibarra 1913- 1995). Óleo sobre textil.
Foto: Jorge Massucco. Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

6.4. Eduardo Kingman (Loja 1913- Quito 1998)

Nace en Loja en 1913. Desde joven fue muy rebelde, su interés por la pintura lo llevó a asistir de oyente a la Escuela de Bellas Artes de Quito; su relación con los jóvenes literatos ecuatorianos José de la Cuadra (1903-1941)¹⁴¹, Joaquín Gallegos (1911-1947)¹⁴², Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)¹⁴³, entre otros, fijan en él lo que sería definitivo: la temática social e indirectamente, parte de su técnica pictórica, el figurativismo.

Su obra toma fuerza desde 1936, pero es en el 1940 donde se destaca y solidifica su quehacer artístico, creando gran admiración y respeto; inclusive por su sobresaliente trabajo sale a exponer en el extranjero.

Imagen N° 19



Mujer Sufrida (1961).

Eduardo Kingman (1913 – 1998). Óleo sobre textil.

Foto: Jorge Massucco. Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

¹⁴¹ Escritor y novelista ecuatoriano. Considerado el mejor exponente del Realismo mágico en el Ecuador y uno de los primeros en Latinoamérica.

¹⁴² Novelista y ensayista ecuatoriano militante del partido Comunista Ecuatoriano.

¹⁴³ Escritor ecuatoriano, su labor ofrece una mezcla de criollismo y de denuncia al colonialismo. Su obra tardía se inspira en la novela histórica y el realismo mágico; también fue autor dramático.

En 1944 es nombrado Director del Departamento de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, en 1948 Director de Patrimonio Artístico Nacional y en 1950 Director del Museo de Arte Colonial.

Su obra cargada de indigenismo y de vivencias personales, ha marcado un hito en la plástica ecuatoriana. En 1975 el Gobierno Nacional le otorga la condecoración a la Orden Nacional al Mérito, con el grado de Comendador, como reconocimiento a su amplia labor artística.

En palabras de Lenin Oña, *"...la personalidad más conspicua¹⁴⁴ del indigenismo ecuatoriano; fue el primero en comprender las limitaciones de éste, lo que muy temprano lo llevó a tratar en sus cuadros otros actores sociales, ante todo la clase media y el proletariado. De todas formas siempre acabó retornando al tema del indio. Fue un magnifico colorista y recio dibujante."*¹⁴⁵

Imagen N° 20



Mural de Camilo Egas, ejecutado con Kingman y Mena para el Pabellón del Ecuador en la Feria Mundial de Nueva York. Fotógrafo anónimo. Ecuador Participation. New York World's Fair Records, 1939-1940. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library.

La obra de Eduardo Kingman Riofrío en los años 40 y posteriores incluyó trabajos de temas indígenas con clara influencia de las obras de Orozco y Siqueiros. La obra de "Los Guandos," (1941) cuyas dimensiones son 150 x 200 cm. presenta imágenes de tamaño natural y se encuentra en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, crea las más fuertes manifestaciones de un artista Andino en su visión inequívoca de la explotación.

¹⁴⁴ Conspicuo: ilustre, visible, sobresaliente. Visto en www.rae.es el 25 de noviembre de 2011

¹⁴⁵ OÑA, Lenin, En la Tierra, Quito... Ediciones Archipiélago, Quito 2004. Pág. 192.

La obra expresa la imagen de los recolectores de hielo del Chimborazo que venden su mercancía en el mercado de Riobamba; a pesar de que realizó numerosas obras de imágenes indigenistas, ninguna superó el nivel de impacto dramático de esta obra. Ente sus trabajos murales más destacados tenemos:

- 1935 En la Granja, casa de campo de Benjamín Carrión. Cuatro Murales: “La Siembra”, “La Cosecha”, “La Feria”, “La Fiesta.”
- 1939 En el Pabellón Ecuatoriano. Feria Mundial. New York, junto con Camilo Egas y Bolívar Mena Franco.
- 1944 Quito, Ministerio de Agricultura. Cuatro Murales “La Agricultura”, “El Turismo de la Sierra”, “La Industria”, “El Turismo de la Costa”.
- 1965 Quito, Capilla del Filosofado “San Gregorio”
- 1977 Valle de los Chillos, Ecuador. Club Campestre El Prado
- 1980 Quito, Instituto Geográfico Militar
- 1981 Quito, “Templo de la Patria”
- 1990 Loja, Palacio Municipal de Loja
- 1991 Loja, Universidad Nacional de Loja. “Árbol del Saber”.

Imagen N° 21



La Cosecha (1939)

Eduardo Kingman Riofrío (1913-1989). La Granja, Ecuador.

Foto: Jorge Massucco. Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

En 1940, Kingman, funda la Galería Caspicara en Quito, que pronto se convierte en el lugar de encuentro de los artistas del momento. En 1942 Oswaldo Guayasamín (1919-1999) mestizo, el mayor de una familia de diez hijos, realiza su primera exposición individual allí.

6.5. Oswaldo Guayasamín (Quito 1919 – Baltimore 1999)

Nace en Quito en 1919, desde muy niño demuestra su interés por el dibujo y la pintura, lo que causa contratiempos familiares con su padre. Ingresa en la Escuela de Bellas Artes en Quito, luego estudia dos años de arquitectura.

Éste pintor se inició pintando retratos de indígenas, así como de otros rostros, en sus años de adolescencia. Ya en el año 1938 adopta su estilo dramático con trabajos indigenistas de influencia de Egas y Kingman.

Su trabajo va poco a poco desarrollándose, pero apenas le da para vivir, hasta 1942, cuando llega el político norteamericano Nelson Rockefeller¹⁴⁶ a Quito y se pone en contacto con Guayasamín. Esta relación da frutos, ya que el “gringo”¹⁴⁷ no solamente le compra gran cantidad de obra, sino que lo promociona, que lo lleva a convertirse en un artista revelación en Estados Unidos.

De aquí en adelante su trayectoria está marcada: le invitan a exponer en diversos países, le falta tiempo para pintar, su trabajo sube de precios vertiginosamente.

Lo más importante de su trabajo artístico puede dividirse en tres grandes períodos: entre los años cuarenta pinta “Huacayñan” (en quichua “el camino del llanto”) serie compuesta por más de cien cuadros en los que trata la vida del indio, negro, montubio (indio de la costa ecuatoriana), y del mestizo.

¹⁴⁶ Nelson Rockefeller (1908 – 1979) político norteamericano, llegó a la vicepresidencia de su país entre 1974 y 1977. Viajó por muchos países realizando investigaciones culturales sobre arte precolombino, se convirtió en el mecenas de las artes de América Latina.

¹⁴⁷ Genérico utilizado en América, para nombrar a los extranjeros sobre todo de los Estados Unidos de Norteamérica. Al parecer su versión etimológica proviene de la frase: “Green go!” utilizada en la guerra civil norteamericana para designar a un grupo que utilizaba uniforme de color verde. Según la creencia popular, los mexicanos imitaron burlescamente esta frase diciendo “grin gous” terminando en el término utilizado en la actualidad.

A partir de 1960 después de su primera gira mundial, comienza con la “Edad de la ira” otra inmensa serie de alrededor de 300 cuadros en los que describe las tragedias del ser humano después de la Segunda Guerra Mundial.

“La edad de la Ternura”, es la etapa donde vincula la relación madre e hijos, una forma de redención de sus tortuosas relaciones personales; en esta temática se centra a partir del año 1980, donde trabaja únicamente esto.

Paralelamente a estas dos grandes temáticas, trabaja retratos, y paisajes, murales importantes como el de la facultad de jurisprudencia de la Universidad Central de Quito, el del Palacio de Gobierno y el de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, obra realizada al fresco con una técnica aprendida con José Clemente Orozco en México.

Imagen N° 22



La edad de la ternura.
Oswaldo Guayasamín (1919-1999). Óleo sobre lienzo.
Tomado de <http://www.wikipaintings.org/>.
Visto el 12 de octubre de 2013

Al final de sus años, decía estar trabajando una cuarta etapa llamada la “Edad de la Esperanza”, a la que consideraba un momento maduro de su obra y del uso de sus técnicas.

Oswaldo Guayasamín es considerado el más internacional de los pintores de nuestro país; su obra de gran contenido político, con una mezcla for-

mal picassiana y un expresionismo moderno unido a la tradición colonial. Gran parte de su obra es de gran formato y muy reconocida, ha logrado que sea considerado como uno de los grandes maestros del siglo XX, ha trabajado también el mural y gran cantidad de ellos adornan edificios públicos como es el caso del Congreso Nacional, la Capilla del Hombre en Quito, Ecuador; así como el Aeropuerto de Barajas Madrid, entre los más reconocidos.

Imagen N° 23



Mural Aeropuerto de Barajas Madrid.
Oswaldo Guayasamín
Foto: Elena Malo. 2013

A pesar de su tendencia “izquierdista”, Guayasamín llega a los grandes capitalistas, así es como Nelson Rockefeller adquiere en su visita al Ecuador cinco de sus obras; como resultado de este contacto, en 1942 Guayasamín fue invitado por el Departamento de Estado de Estados Unidos de Norteamérica a realizar una visita a este país y una exhibición en la “Pan American Union” en Washington. En 1957, se presenta nuevamente en Washington, ese mismo año es galardonado como el Mejor Pintor Latinoamericano, en la Cuarta Bienal de Sao Paulo, Brasil.

Como sus compatriotas, Guayasamín también tuvo un contacto directo con los muralistas mexicanos. Su amistad con Siqueiros produjo que, luego de su retorno de Estados Unidos, se estableciera un tiempo para trabajar con Orozco en el mural del Apocalipsis, en el Templo de Jesús en la Ciudad de México.

Los primeros trabajos de Guayasamín combinan las torturas y estilo sombrío de Orozco y Siqueiros; a mediados de los años 40 incorpora a su trabajo tendencias geométrico-cubistas; la paleta de colores cambia a rojos, amarillos, ocre, blancos y negros, muchos de estos colores usados por Rufino Tamayo y Siqueiros.

Imagen N° 24



Oswaldo Guayasamín. 1988
Mural del Congreso Nacional Ecuatoriano. 360 metros cuadrados (30 ms. x 12 ms.)



Oswaldo Guayasamín. 1988
Mural del Congreso Nacional Ecuatoriano. Detalles



Oswaldo Guayasamín. 1988
Mural del Congreso Nacional Ecuatoriano. Detalles

6.6. OTROS ARTISTAS

Otro referente, es sin lugar a dudas **Jaime Andrade Moscoso (1913-1990)**, quien es considerado el primer muralista del Ecuador. Sus obras murales más importantes están ubicadas en el Aeropuerto “Mariscal Sucre”, en el Municipio de Quito y en el Banco Central del Ecuador de la misma ciudad. Característica de su obra es la experimentación con diversos materiales.

Imagen N° 25



La mujer de Nazca (1943).
Galo Galecio 1908. Óleo sobre madera. Foto: Pablo Albán
Tomado de: El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador

Galo Galecio (1908-1993), nace en la población costera de Vinces, Ecuador. Uno de los artistas ecuatorianos más destacados del siglo XX, fue pintor, escultor, caricaturista, y artista gráfico. Después de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, el artista recibió una beca para estudiar artes gráficas y pintura mural en la Academia Nacional de Bellas Artes en México, de 1944 a 1946. Durante su estancia en México, Galecio estudió con el famoso muralista Diego Rivera, se hizo miembro el Taller de Gráfica Popular, uno de los talleres de obra gráfica más influyentes en el mundo, y creó su primera carpeta de grabados “Bajo la Línea del Ecuador”. *“De 1950 a 1965...trabaja magníficos murales. Acaso su más importante mural sea “Los forjadores de la Nacionalidad”, Casa de la Cultura 1950,*

fresco que llena el espacio con efigies hieráticas de próceres certeramente caracterizados. Y con movimiento dinámico de masas, contra un paisaje local muy estilizado".¹⁴⁸

Estuardo Maldonado (1930) Pintor, escultor, dibujante, grabador. Nace en Pintag, Ecuador en 1930. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. Inicia su trabajo como casi todos los artistas de su generación en el realismo y el expresionismo social, luego se enfoca en el cubismo y el constructivismo, en los cuales se desarrolla hasta la actualidad.

"Llevó su producción caracterizada por la experimentación volumétrica y el uso de espacios tridimensionales, de carácter constructivista, con cierta tendencia precolombina, a escala monumental en algunas de sus esculturas y murales como el que hizo en Inox-color, en el edificio "Almagro", Quito, Ecuador".

La utilización del inox-color y la preocupación constante que tiene Maldonado por la percepción del espacio, lo condujo a partir de los ochenta, a investigar sobre el dimensionalismo, los hiperespacios y los híper-cubos. En sus últimas obras mantiene el interés por el dimensionalismo pictórico y escultórico.

Imagen Nº 25



Escultura(1980)

Estuardo Maldonado (1930). acero inox color

Foto: tomado de: <http://www.arteinformado.com/Espacios/5584/cosmoarte-siglo-xxv/>
visto el 12 de septiembre de 2011

¹⁴⁸ RODRIGUEZ CASTELO, Hernán. El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1990. Pág. 241-242.

Gonzalo Endara Crow (1936-1996), Pintor ecuatoriano nacido en Bucay. Empezó a interesarse fuertemente por la escultura y el arte popular desde temprana edad. Sus fuentes de inspiración son las formas de la geografía ecuatoriana, así como, el colorido de las artesanías indígenas. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central de Ecuador, y en 1974, cuando todavía era un estudiante, realizó su primera exposición. Esta muestra sería el exitoso inicio de una serie de exposiciones a nivel nacional e internacional.

Su producción está caracterizada por el realismo mágico de inconfundibles formas lúdicas, que llevó desde su trabajo de caballete a los grandes formatos muralísticos y escultóricos. Ejemplo de mural, es el conjunto de cuatro pinturas en el Palacio Municipal de Quito (1986).

Imagen N° 27



El Tren Volador (1988)

Gonzalo Endara Crow (1936-1996). Óleo sobre Lienzo.

Tomado de: <http://lenguajedelarte.blogspot.com> el 12 de septiembre de 2011

Pavel Egüez (1959), se encuentra entre lo más destacado de la pintura latinoamericana contemporánea. Su trabajo surge en la década de los ochenta, en la que se destaca por sus propuestas de arte público y trabajos donde trata aspectos sentimentales como la ternura. Su obra pasa por múltiples facetas; el muralismo, la gráfica y el dibujo, desarrolladas en las distintas técnicas; en la pintura decide quedarse con el óleo, que maneja con gran maestría, incluso sobre el papel.

*“Presenta una notable temática social en su producción muralística; forma parte del taller “Runapac” con el que desarrollaría un muralismo “anti heroico y crítico, que le mereció una mención en el Segundo Concurso nacional del Banco Central.”*¹⁵⁰

¹⁵⁰ RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2006).- Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX. Op. Cit. Pág. 205.

Imagen N° 28



Mural Espacios profundos, 1993.
Pavel Egüez (1959). Óleo y granito sobre madera
Foto: tomada de <http://www.paveleguez.com> el 12 de septiembre de 2011.

Entre otros artistas de prolífica producción muralística, podemos nombrar a **Segundo Espinel (1911-1994)**; **Jorge Swett (1925)**; **Luis Molinari Floris (1929-1994)**; **Eduardo Vega Malo (1938)**; **Carlos Swett (1954)** y **Gabriel Vargas (1967)**.

Imagen N° 29



Fragmento del mural Callejón Interandino, 1970
Eduardo Vega (1938)
bajorrelieve en terracota con engobes .CITIBANK, Quito.
Foto Bodo Wuth

Segunda Parte

Segunda Parte

7. EL ARTE DEL MURAL EN LOJA 7.1. LOJA: CIUDAD Y PROVINCIA.

Ubicada sobre el callejón Interandino de la sierra ecuatoriana, la provincia de Loja se encuentra al extremo sur del país, limitando con el Perú al sur y occidente, al oriente con la Provincia Zamora Chinchipe, al norte con la Provincia de Azuay y al norte y occidente con la Provincia de El Oro.

En el siglo XV, a la llegada de los incas, en lo que hoy es Loja, se ha constatado la presencia de grupos de aborígenes denominados Paltas¹⁵¹, Calvas¹⁵², Malacatos¹⁵³ y Bracamoros¹⁵⁴, cuyas expresiones artísticas se vieron reflejadas principalmente en lo que es la alfarería, y la elaboración de instrumentos y figuras de barro cocido, no conociéndose ningún tipo de elaboración mural durante esta época.

Para obtener mayor información sobre la vida y desarrollo de la ciudad y provincia de Loja, citamos la obra “Historia de Loja y su Provincia”¹⁵⁵ de Pío Jaramillo Alvarado escrita en el año de 1955.

“La posición histórica y geográfica de la provincia de Loja y su ciudad capital, por corresponder a la especial calidad de frontera en el Austro de la

¹⁵¹ Paltas: son considerados originarios de la Amazonia, que cruzaron hacia la cordillera oriental de los Andes y se instalaron en los actuales territorios de Loja.

¹⁵² Etnia que se cree se localizó en lo que es actualmente los cantones de Cariamanga, Gonzanamá, Amaluza, Sozoranga y Macará.

¹⁵³ Según cronistas coloniales, se ubicaron cerca del Nudo de Sabanilla, colindando con los Bracamoros, otro grupo étnico que ocupó la –Amazonia Sur ecuatoriana hacia la sierra.

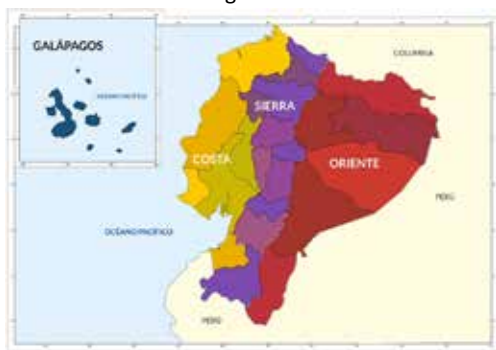
¹⁵⁴ Se denomina así a una confederación de numerosos grupos tribales indígenas de la Amazonia sur ecuatoriana, que habitaron los territorios a lo largo de la cuenca de Río Mayo-Chinchipe, en el suroriente de la Provincia de Zamora Chinchipe en Ecuador y del Departamento de Cajamarca en el norte del Perú.

¹⁵⁵ JARAMILLO ALVARADO, Pío. Historia de Loja y su provincia. Cuarta Edición. Editorial: Industria Gráfica SEN-EFELDER, Septiembre 2002. Pág. 3.

República del Ecuador, necesita ser estudiada con mayor detenimiento (...).

En la frontera Sur de nuestra República, la Provincia de Loja demarcó secularmente sus fronteras entre los ríos Jubones, Tumbes, Macará, Santiago y Chinchipe. (...) Las Gobernaciones de Yaguarzongo y de Maynas¹⁵⁶ representan históricamente la realización asombrosa de su establecimiento, por el contingente de hombres de Loja, y se fundaron Zamora, Valladolid, Loyola, Neiva, Santiago de las Montañas, y Borja a orillas del Marañón. (...)

Imagen N° 30



Mapa de regiones del Ecuador
Ubicación en el Ecuador. 2010
Imagen obtenida del Blog Geografía del Ecuador.
http://lidip.blogspot.com/2012_10_01_archive.html
visto el 18 de agosto de 2011
Elaborado por Lidice Arévalo

(...) La Ciudad de Loja y su Provincia, se caracterizó desde su fundación por Alonso de Mercadillo en 1548, en el valle de Cuxibamba¹⁵⁷, por su posición histórica y geográfica, como el lugar desde donde irradiaban hacia las gobernaciones de Oriente y a la extensión de su provincia hasta Tumbes¹⁵⁸, Macará¹⁵⁹ y Jubones¹⁶⁰, las actividades de una época que hicieron de la ciudad de Loja el centro administrativo, (...) y cuando la extracción de oro

¹⁵⁶ Conformado por Amazonas y Loreto, nació como parte del Virreinato del Perú desde 1563 y fue adscrita al Virreinato de Santa Fe de Bogotá recién en 1717, pero después de 1802 pasó a ser una gobernación directamente dependiente del Virrey del Perú o Virreinato del Perú. Formó parte del Departamento de Azuay en el Distrito Sur de la Gran Colombia. Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_limitrofe_entre_el_Perú_y_el_Ecuador el 18 de agosto de 2011.

¹⁵⁷ Del quichua Cusi: alegre o risueña y Bamba: valle llanura; este es el nombre con el que se le conoce en la época incásica, anterior a ello no se tiene conocimiento de su denominación.

¹⁵⁸ Departamento al nor-occidental del Perú, limítrofe con Ecuador, país al que perteneció hasta la guerra de 1945 cuando forma parte de los departamentos nórdicos del Perú.

¹⁵⁹ Cantón de la provincia de Loja, al sur de la misma, limítrofe con el Perú.

¹⁶⁰ Población ubicada al sur de la Provincia del Azuay, en Ecuador. Cerca de la zona limítrofe de esta provincia con la costanera provincia de El Oro.

disminuyó hasta agotarse, el Rey incluyó en la provincia de Loja, Jaén¹⁶¹ y Piura¹⁶², para proveerle de mayores recursos capaces de salvar la crisis aurífera, por falta de trabajadores primero, y luego por la sublevación de los jíbaros¹⁶³ de Logroño, que llevaron la devastación hasta Zamora¹⁶⁴ y Valladolid¹⁶⁵, arruinando económicamente a todo este territorio, inclusive los quintos que el Rey recibía del producto de la minería.

Si en la época colonial la historia de Loja y su Provincia, comprueba la realización de hechos trascendentes que afirman los derechos territoriales del Ecuador, en la era republicana es, así mismo, de importancia evidente: su contribución con soldados, avituallamientos y dinero para el éxito de las campañas que culminaron con la victoria en Pichincha (24 de mayo de 1822) y Ayacucho (9 de diciembre de 1824), decisivas para la libertad de la Gran Colombia¹⁶⁷ y de América.

La Historia de Loja, comprueba, que sin la propia superación cultural, significada por el establecimiento del Colegio de Loja (1826)¹⁶⁸, por los valiosos donativos de sus filántropos, su situación habría sido de anulación como factor del progreso nacional; así como su heroica voluntad de vivir superó también su situación económica, construyendo sus caminos, intensificando la agricultura y la ganadería, e instituyendo el sistema de ferias cantonales, para dar actividad al comercio y a las industrias. El abandono del Gobierno Central a las poblaciones fronterizas del Austro¹⁶⁹, del auténtico Austro Ecuatoriano, a la Provincia de Loja, habría ocasionado su des-surgimiento como sucedió con las ciudades orientales de Valladolid y Santiago de las Montañas, relegadas al olvido, sin caminos, en las selvas amazónicas.(...)

¹⁶² Inicialmente Jaén de Bracamoros perteneció a la Real Audiencia de Quito (Ecuador) y el Virreinato de Nueva Granada (Colombia) Algunos años después, decidió unirse con Perú que se declaró independiente el 28 de Julio de 1821.

¹⁶³ Los Shuar, también llamados jíbaros, son el pueblo más numeroso de la Amazonia ecuatoriano – Peruana, fueron los conquistadores españoles quienes les designaron con este nombre.

¹⁶⁴ Ciudad del Norte de Perú, capital del departamento del mismo nombre.

¹⁶⁵ Los Shuar, también llamados jíbaros, son el pueblo más numeroso de la Amazonia ecuatoriano – Peruana, fueron los conquistadores españoles quienes les designaron con este nombre.

¹⁶⁶ Provincia oriental ecuatoriana, situada en el sureste del país, limítrofe con Perú y con la provincia de Loja.

¹⁶⁷ Parroquia rural del cantón Palanda de la Provincia de Zamora en Ecuador.

¹⁶⁸ Estado suramericano creado en 1821, que conformaron las naciones de Venezuela, Panamá, Colombia y Ecuador; tras la independencia de España, y basados en el liderazgo y pensamiento de Simón Bolívar. Desaparece en 1831 debido a las diferencias políticas existentes entre los pueblos.

¹⁶⁹ En terrenos donados por la filantropía de don Bernardo Valdivieso, en octubre de 1820 se solicita a la Corona Española conceder a los religiosos Jesuitas para que se hagan cargo del recién fundado Colegio de Loja, pero su funcionamiento se inicia en el año de 1826, llamándolo entonces el colegio “San Bernardo”. En 1900 se dispone el cambio de nombre de parte de la municipalidad a Colegio Bernardo Valdivieso en honor a su patrono, nombre con el cual perdura hasta la actualidad.

¹⁶⁹ Sur, punto cardinal del horizonte, diametralmente opuesto a norte. Utilizado en Ecuador para referirse a las provincias de la serranía ubicadas al Sur.

(...)Así, con respeto a Don Juan de Salinas¹⁷⁰, se olvida o se desconoce su famosa entrada al Marañón¹⁷¹ y Uyacali¹⁷², por los autores españoles de la colonia.

Ya a mediados de este siglo XX, Loja y su Provincia han entrado de lleno en su auto superación. Su sistema de vialidad se va complementando, rectificando y construyendo vías carrozables.”¹⁷³

Imagen N° 31



Imagen obtenida el 18 de agosto de 2011
en http://elhilodoradodeariadna.blogspot.com/2011_03_31_archive.html

Loja es bien conocida por la migración de sus habitantes, especialmente en tiempos de desastres naturales como las sequías severas que ocurrieron en la década de los 60. Ha sido estimado que 150.000 lojanos dejaron sus asentamientos durante un período de veinte años, entre 1962 y 1982, para buscar sus fortunas en otro lugar. Estos se mudan de áreas rurales y ciudades secundarias a la ciudad capital, también a otras partes del Ecuador o a destinos foráneos.

Aunque este fenómeno ha cambiado desde inicios del siglo cuando se superó la crisis económica, desde entonces Loja ha tenido un crecimiento notable en población, desarrollo económico, educativo, etc. La modernización y regeneración urbana de la ciudad ha logrado, no sólo convertirla en algunos aspectos como en la cultura en una de las ciudades más sobresalientes del país, sino que con el nivel de educación superior, se ha

¹⁷⁰ Conquistador español, nacido en Salinas de Mañana en Castilla la Vieja por 1492 aproximadamente, fue quien emprendió la conquista del oriente, participó en las conquistas de México, luego con Pizarro viene hacia el sur. Su apoyo fundacional se extendió a numerosas poblaciones entre ellas Cuenca y Loja en Ecuador.

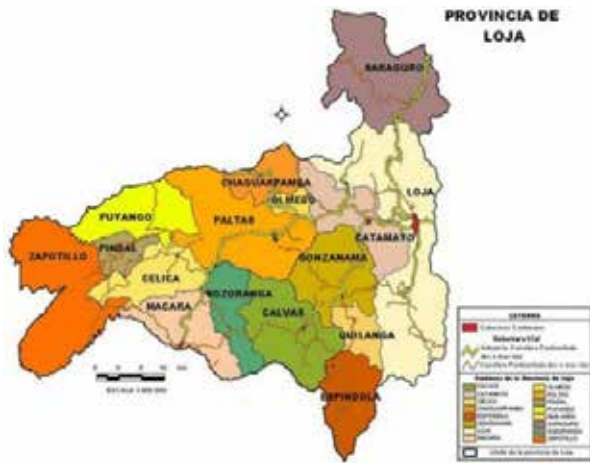
¹⁷¹ Río del Perú, uno de los principales afluentes del Río Amazonas en su nacimiento; perteneció antiguamente a tierras ecuatorianas, asunto que siempre fue reclamado por los historiadores.

¹⁷² Río del Perú, afluente del Marañón, ubicado en la zona oriental de los Andes peruanos.

¹⁷³ JARAMILLO ALVARADO, Pio. Historia de Loja y su provincia. Cuarta Edición. Editorial: Industria Gráfica SENEFELDER, Septiembre 2002. Pág. 7.

vuelto residencia de miles de estudiantes de diversas partes del país y del extranjero, en especial de Perú, estos últimos atraídos también por mano de obra y empleos varios que la ciudad ha demandado debido al auge económico y las plazas abandonadas por lojanos migrantes.

Imagen N° 32



Mapa político de la provincia de Loja
imagen obtenida el 18 de octubre de 2013
en <http://www.mapasecuador.net/mapa/mapa-loja-mapa-division-politica.html>

Un estudio del Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Técnica Particular de Loja realizado en 2009, estableció que *“la construcción y la agricultura son rubros importantes en la economía lojana. En ese estudio se determinó que la importancia del sector industrial está por debajo de otros sectores como el de transporte y la administración pública.*

*La agricultura y la ganadería tienen importancia, porque son el motor del sector rural. Pero es una actividad de subsistencia y la producción abastece al consumo local. Los cantones con mayor desarrollo son Catamayo, por la actividad agrícola y Macarí, por el intercambio fronterizo con Perú.”*¹⁷⁴

Loja en la actualidad es una ciudad de gran adelanto económico. El hecho de tener tres universidades con sede en ella, la han convertido en una ciudad Universitaria. Siendo éste uno de los motores de desarrollo turístico y comercial en la actualidad.

¹⁷⁴ MEDINA, Á. (2009). El comercio es el sustento lojano. (X. Basantes, Ed.) LIDERES (Especiales). Tomado de www.geolatinam.com/files/loja_Migracion.pdf.

Es importante destacar que con el avance educativo ofrecido sobre todo por la Universidad Técnica Particular de Loja, cuyo volumen de estudiantes en modalidad a distancia es de aproximadamente 26 mil, han provocado una afluencia de visitantes promedio por semestre de 300 estudiantes sumado a otro tanto de familiares que asisten a los diversos actos académicos.

Por este motivo la ciudad ha visto surgir numerosas propuestas que han logrado un desarrollo económico notable en las últimas dos décadas, tal es la formación de empresas turísticas y de servicios, que han colaborado con el crecimiento y mejoramiento del empleo en este sector.

Además de este trabajo de iniciativa privada, se ha generado un impulso en investigaciones científicas relacionadas con el quehacer universitario, al igual que en cultura y en proyectos de desarrollo, en una ciudad cuyo motor financiero lo debe en gran nivel a la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL).

7.2. LOS MURALES DE LA CIUDAD Y PROVINCIA DE LOJA

“Las culturas indígenas de América precolombina usaron como soporte los muros de piedra de sus palacios, templos, santuarios y pirámides, así como el adobe para sus construcciones más modestas. Sus técnicas pictórico-murales eran parecidas a las europeas clásicas, si bien el acabado de pulimentado se practicaba sobre fondo rojo. Se estucaba (escayolaba) y teñía la piedra tallada. El uso de la cal era conocido antes del descubrimiento de América.

Después del descubrimiento, los templos y conventos cristianos decorados por artesanos indígenas adoptaron este tipo de técnica, pero el rojo de fondo fue sustituido por grisalla trabajada en claroscuro. No obstante, algunas zonas de Sudamérica y el sur de Estados Unidos se mantuvo una técnica neolítica. Los indios norteamericanos han usado, hasta muy recientemente, el enlucido neolítico que a modo de revoco se repite cada vez que se hace necesaria la renovación de la pintura.

La arquitectura, en general, se llenó de vivos colores sobre todo en Sudamérica, cuya tradición aún perdura.”¹⁷⁵

La motivación que impulsó el surgimiento de la pintura mural en Loja, deducimos que debió ser aquella que durante años, desde la época colonial, ya era un factor común en el Ecuador, la doctrina religiosa, que a su vez cumplía fines de carácter decorativo.¹⁷⁶

Por otra parte, tenemos otro tipo de obra de carácter ornamental, cuya principal función debió ser decorativa de los ambientes que se iban levantando en la joven urbe, como el teatro “Bolívar”, y la academia “Santa Cecilia”, con representaciones alegóricas y de temas banales.

¹⁷⁵ FERRER MORALES, Ascensión; La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas. Universidad de Sevilla, Serie Arte, número 6, 2da edición 1998. Pág. 45.

¹⁷⁶ Así tenemos la presencia de un buen número de obra religiosa mural en los templos de Santo Domingo en Loja, y en algunas cabeceras cantorales y parroquias de la provincia.

Al resurgir la actividad plástica en los años setenta y hablar de los motivos que incentivaron la práctica de la pintura mural en aquel entonces, los criterios también apuntan a una diferencia motivacional de acuerdo a su origen; así tenemos opiniones de algunos de los artistas que formaron estos grupos, el pintor Estuardo Figueroa Castillo (Loja, 1960) señala que por una parte nació por un interés de decorar ambientes; y por otra por una necesidad de protesta; el pintor Ángel Aguilar Masaco (Loja, 1958) refuerza esta opinión al señalar que en la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), el sentido que se le dió fue de carácter decorativo, mientras que la Universidad Nacional de Loja (UNL) con la influencia de la escuela mexicana traída por el pintor Gerardo Sáez Muñoz (Santiago de Chile, 1938), tuvo su motivación por la importancia de la pintura mural como arte público en la temática socialista en auge y de gran militancia en aquella época... *“los murales se hacían con sentido social, para expresar temáticas de denuncia y concienciar al pueblo y a las autoridades”*¹⁷⁷ señala Aguilar Masaco.

Por su parte el arquitecto y pintor Juan Andrés Flores (Celica, 1942) indica que su empuje tuvo en un inicio y como finalidad el convertir a Loja en un hito turístico a través de la muralística, pero también acepta el origen motivacional sostenido en la necesidad de decorar los edificios, intención que tal vez se vio reforzada por su formación ecléctica en el campo de la arquitectura, de la cual trajo sus inquietudes más de carácter formal que de fondo en lo artístico, lo cual desembocó en una propuesta de carácter decorativo y variado en cuanto a lo técnico en la que, señala, *“gozó de una ventaja ya que el hecho de ser un arquitecto me permitió además de hacer la proyección, realizar también la decoración a base de murales a los cuales, naturalmente agregué siempre un mensaje mayoritariamente de carácter narrativo histórico y alegórico.”*¹⁷⁸

Para el arquitecto y pintor Marco Montaña Lozano (Loja 1962), el motivo se basó en la necesidad de hacer un arte social, basado en esa concepción mexicana del arte para el público, por la notable influencia de sus ideas políticas de izquierda, que les trajo la necesidad de grandes espacios para expresar algunos criterios; agrega que en el proceso del tiempo su propuesta mural se ha ido transformando desde una etapa muy elemental, casi pasquín de un inicio, a otra de mayor contenido estético y artístico de los últimos murales.

¹⁷⁷ AGUILAR M., Ángel; Las Artes Plásticas del Siglo XX en Loja; Editorial “Gustavo Serrano” CCE-L; Loja, 2005.

¹⁷⁸ Cita textual extraída de la entrevista realizada al Arq. Juan Andrés Flores, efectuada en 2005.

El resurgir de la actividad plástica en Loja se crea por ese interés que nace en 1973 con las primeras obras de Juan Flores. Sin embargo, cabe advertir que aunque las intenciones fueron diferentes en cuanto a lo funcional, tuvieron una convergencia puesto que en ambos casos las obras terminaron decorando ambientes arquitectónicos. En el caso de la UNL, la institución halló en el grupo de muralismo la herramienta para decorar su entorno y el grupo en esa actividad, una oportunidad para expresar el carácter social de su mensaje político; en el caso de la vertiente de la UTPL su motivación mas religiosa y costumbrista se centró en la decoración tanto del campus universitario como de los espacios públicos y privados de las edificaciones de la comunidad marista ecuatoriana, así como de otros grupos religiosos en la ciudad y provincia utilizando iconografía de carácter alegórico y con una particular variedad técnica, donde también se ven influencias y nuevas propuestas de técnicas artísticas.

7.3. POLITICAS DEL MURAL

En base a la propuesta universitaria de potenciar a Loja como “la ciudad de los murales”, surge un interés social que se formaliza mediante una serie de facilidades legales, que impulsan a concebir muchas obras sin la necesidad de una autorización de los miembros cabildo de la ciudad de Loja para su ejecución.

Los aspectos formales que se establecen para la creación de obra mural en la ciudad y la provincia de Loja, son tan elementales, que únicamente envuelven al propietario del inmueble, así como al artista, que es convocado por el primero, para que desarrolle una obra con temática planteada por el dueño, pero en la mayoría de los casos con libertad de planteamiento artístico de parte del ejecutor.

El caso de las iglesias católicas, debido al carácter dogmático y evangelizador de sus obras, se ha considerado como un grupo, al cual no se le realiza un análisis individual de cada uno de los motivos encontrados en ellas. Además es importante considerar que en estos espacios que, debido a que sus autores colaboraron gratuitamente a favor de su fe, la información de autoría, año y temática es únicamente la que se ha podido corroborar con los párrocos de cada una de las iglesias.

Existe un dato que es de singular importancia, debido a una “informalidad” en cuanto a la elaboración de contratos, se ha manejado mediante conversaciones entre el solicitante y el artista para la petición, el arreglo económico y otros aspectos generales que intervinieron en cada trabajo. Otra de las hipótesis planteada frente a este problema, es que, los organismos no han querido dejar pruebas físicas de la adjudicación de una obra a un autor, dado que ello conllevaba una revisión de parte de la Contraloría General del Estado (CGE), en el caso de instituciones públicas y del Servicio de Rentas Interno (SRI), en el caso de instituciones privadas. En la ciudad se manejó esta clase de contratos verbales como un funcion

amiento válido y “pacto de caballeros”, que se ha ido eliminando en los últimos años, pero constituyeron una práctica común en diversos espacios y circunstancias.

Existen algunas ordenanzas municipales que podrían ser aplicables, en algún momento, a permisos para la elaboración de murales en las zonas “públicas” de las edificaciones de la ciudad, constan en el documento denominado: “Ordenanza municipal de urbanismo, construcciones y ornato del cantón Loja” del año 2008; en el capítulo II del mismo, en permisos y autorizaciones: aprobación de planos para edificaciones dice:

2.13 Permiso para obras menores: la Jefatura de regulación y control urbano podrá autorizar la construcción de obras menores, entendiéndose como tales: cerramientos, reparaciones y adecuaciones externas y/o internas que no afecten la parte formal ni estructural de la edificación.

Requisitos para obtención del permiso para obras menores:

- a) Solicitud en papel valorado municipal dirigida a la Jefatura de regulación y control urbano.
- b) Copia de escrituras del predio debidamente legalizadas;
- c) Copia de la cédula de identidad del propietario.
- d) Copia de la carta de pago del impuesto predial, del año en curso.
- e) Para permiso de cerramiento se presentará el certificado de regulación urbana y el respectivo diseño.
- f) El plazo para la entrega del permiso de obra menor será de ocho días laborables.

Así mismo en el apartado sobre la publicidad estática y antenas de comunicación, en lo referente a vallas publicitarias dice:

Art. 2.46.-- -- Vallas publicitarias. La Dirección de prospectiva y proyectos de la municipalidad de Loja establecerá los lugares donde es posible la instalación de publicidad estática sin que afecte el entorno y cause contaminación visual.

Art. 2.47.-- -- El interesado, sea persona natural o jurídica deberá obtener una certificación de la junta de desarrollo urbano previa aprobación de la valla publicitaria, para lo cual presentará el proyecto explicativo con dimensiones, ubicación y estudio del entorno. Luego cancelará la correspondiente tasa de uso de la vía pública y dejará el 20% del espacio útil de la valla para promocionar al municipio o mensajes culturales.

8. CANTIDAD Y VARIEDAD

8.1. CANTIDAD

En base al trabajo realizado para el inventario de murales y posteriormente para su catalogación, se ha obtenido un resultado de trescientos cincuenta y siete murales ubicados dentro de la ciudad y provincia de Loja.

Un amplio porcentaje de estos trabajos se encuentran dentro de las iglesias católicas de algunas de las principales poblaciones, hemos encontrado ciento treinta y nueve que pertenecen a este grupo, que se desarrolla desde finales del siglo XIX, hasta mediados del siglo XX, pero que su intención y funcionalidad está totalmente ligada al adoctrinamiento de los fieles católicos.

En un segundo gran grupo podemos relacionar a todos aquellos trabajos que se hacen en un periodo establecido desde 1925, hasta 2000, los mismos que por su ubicación espacial se consideran parte del entorno de la ciudad de Loja. Es importante explicar, que entre los años 1925 y 1972, se ejecutan obras murales en dos espacios únicamente; el primero de carácter público y con una sola obra mural que es el teatro universitario “Bolívar”, y el segundo en la academia de artes “Santa Cecilia”¹⁷⁹, donde se encuentran un grupo de diecisiete murales que en la actualidad son públicos, pero que en sus inicios estaban en un espacio privado de vivienda.

Posterior a esta etapa, se genera un proceso de abundante ejecución de obras murales, sobre todo producidas por intereses particulares en espacios de educación, las universidades son quienes lideran esta voluntad haciéndose eco en colegios, escuelas y algunas entidades públicas.

¹⁷⁹ Fue la casa de habitación del caballero lojano Daniel Álvarez Burneo, quien se convirtió en uno de los más importantes filántropos de la ciudad. Esta casa pasó luego a ser una academia de música y artes; la misma que hasta ahora se mantiene en funcionamiento.

El último grupo, es aquel que se desarrolla en la provincia de Loja, en las poblaciones de menor tamaño, llamadas en base a una división organizacional de regiones en el país, como “cantones”. En ellos vemos una producción aproximada de 60 obras que se destacan por dos aspectos fundamentales, el primero el hecho de que su elaboración corresponde a una intencionalidad de gobiernos locales de generar una tendencia semejante a la producida desde la capital de provincia, ciudad de Loja, que refleja una propuesta relacionada con el desarrollo local; la segunda es la utilización de los servicios de los autores reconocidos en el entorno de la ciudad capital de provincia, con el fin de que el primer aspecto sea totalmente visible y ello conlleve asegurar esta vinculación de progreso, por el hecho de seguir los patrones establecidos desde la ciudad de Loja.

8.2. DIVERSIDAD

Los murales encontrados a lo largo y ancho del espacio geográfico que comprende la provincia de Loja, son variados en numerosos aspectos, esto debido principalmente, a que se ejecutan obras en un amplio periodo de cerca de 30 años, dentro de los cuales existe diversidad de autores que se van transformando a lo largo del proceso, así como un amplio grupo de temáticas que las detallaremos más adelante.

En cuanto a las técnicas artísticas, hay una gran cantidad, vemos por ejemplo cincuenta y dos murales elaborados en óleo sobre lienzo que corresponde a aquellos encontrados en la iglesia matriz de Cariamanga; los murales de la academia “Santa Cecilia” fueron ejecutados en óleo sobre tapia y su número asciende a diecisiete; y gran parte del conjunto que se encuentra dentro de la iglesia de Santo Domingo en la ciudad de Loja fueron realizados en una combinación de óleo y pintura al fresco siendo éstos, ochenta y seis; una última variación de la aplicación del óleo, fue sobre adobe y pertenece a una propuesta innovadora ejecutada en seis trabajos del año 1999.

El acrílico también ha sido bastante utilizado, se hicieron obras pintadas con este material sobre madera y luego adheridas al muro, tres; aplicado directamente sobre una pared, siendo esta enlucida o no, son sesenta; hubo uno al que le pusieron vidrio líquido y tres que lo aplicaron sobre adobe o como tinta de aerógrafo.

Existen las de innovación de procedimiento, con el cemento tinturado con acrílico y aplicado sobre la pared formando una textura (champeado) que consiste en un estudio en el que se especializó uno de los artistas lojanos, Fabián Figueroa Ordóñez (Malacatos 1954 - Loja 2008), y cuyos trabajos forman la mayoría de un grupo de veinte y uno. Con el acrílico también sobre una superficie sin enlucir se elaboraron once obras.

Una variación de la aplicación del cemento como elemento generador de

relieve y textura, produce un grupo de seis murales, los mismos que posterior a su ejecución en este material, fueron pintados utilizando diversos materiales, entre los que constan los acrílicos y el vidrio líquido. Otra alteración es la utilización de granito en lugar de cemento, el cual seguía el mismo sistema de coloración.

Las obras murales elaboradas mediante el uso de diversos tamaños y variedades mosaico son doce, mientras que en mosaiquillo, generalmente de vidrio, aunque también se elaboraron con piedras de colores, son nueve trabajos.

La innovadora técnica de las placas cerámicas adheridas al muro, generadas por el artista Claudio Quinde (Cuenca, 1949), tuvieron buena acogida entre sus colegas, y por eso quince obras se ejecutaron con ella.

Otra de las técnicas artísticas que se aplicaron en los murales de Loja, es la de la piroxilina, ésta fue iniciada por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y en Loja tuvo un asiduo seguidor en Alyvar Villamagua (Santiago, 1947), quien pintó nueve murales utilizando esta pintura.

Los experimentos técnicos, llevaron a los artistas del colectivo de arte “La guadaña de la hora zero”(Loja, noviembre de 1996), a una incursión con pintura automotriz aplicada sobre pared, la misma que tuvo resultados inmediatos muy interesantes, pero que lamentablemente con el tiempo se ve un deterioro mayor que el de obras elaboradas con otras técnicas, bajo esta modalidad hicieron tres murales.

CUADRO Nº 5



Elaborado por: E. Malo 2013

En cuanto al tamaño de las obras, al igual que en las técnicas encontramos mucha variedad, ya que se han ido adaptando a los espacios con los que contaban, lo que ha generado unas obras que pueden ir ente los setenta y cinco centímetros hasta los trece metros; pero existen un par de obras que bordean los veinte metros de alto.

En cuanto al ancho, sus dimensiones también son variadas, tienen en general las mismas proporciones que las medidas en vertical, desde ochenta centímetros hasta veinte metros, pero las excepciones son de cincuenta metros de largo; lo cual demuestra la utilización de una pared bastante larga cuya función normalmente es la de dividir propiedades, como un lindero.

Su tamaño además nos va a reflejar la utilización del espacio, habitualmente los de menor tamaño se encuentran en interiores y forman parte de conjuntos relacionados con las iglesias y casas de habitación un conjunto de aproximadamente ciento cincuenta, cuyas dimensiones no exceden los tres metros en ninguna de sus medidas.

Los trabajos ubicados en las dos universidades de la ciudad, son aquellos que poseen mayores tamaños, y son treinta y tres formando parte de este conjunto, también se debe considerar a aquellos solicitados por los gobiernos locales de las ciudades, cuya influencia en la utilización del espacio público, facilita el interés propagandístico en muchos de los casos, generando un volumen de cuarenta y cuatro obras.

La mayoría de murales forman parte de un proceso intencional de generar un nuevo rostro a una ciudad cuya arquitectura no ha podido ser mantenida a lo largo de los años, principalmente porque no han existido, ni existen, leyes lo suficientemente claras que generen una visión del paisaje urbano preestablecida desde el cabildo de la ciudad.

Esta falta de legislación, por otro lado permitió que sean los dueños de los inmuebles quienes decidan la posibilidad o no, de aplicar un mural en una de las paredes, sin necesitar un permiso especial de parte del gobierno local; este hecho benefició la propuesta inicial, ya que surgen obras en donde es importante la intención social y no conlleva un trámite legal que en cierta medida pudo detener el ritmo de las propuestas.

Los trabajos generados en las edificaciones tanto de la Universidad Técnica Particular de Loja, como de los colegios y centros de formación de la

comunidad marista ecuatoriana, tuvieron desde sus inicios una proyección sobre las edificaciones, lo que no se produjo en otros espacios, es por ello que se pueden observar en algunos edificios transformaciones de la estructura arquitectónica con el fin de ubicar un mural, y en algunos casos la adaptación del trabajo artístico al espacio físico obtenido para optimizar la zona de utilización aunque ello signifique contar con una ventana en la mitad de la obra.

Con el fin de profundizar algunos de estos aspectos, más adelante se explicarán cuestiones como las técnicas artísticas y los autores que aquí se han mencionado.

Existe una estrecha relación entre el emplazamiento de cada uno de los trabajos, con el título dado por el autor; es importante recalcar que constan muchos murales sin un título de autor, por ello y para este estudio se les ha asignado un tema concerniente directamente con la iconografía encontrada en el mismo.

Así tenemos que en el caso de los trabajos que se localizan en centros de enseñanza, superior, media y básica, la temática sugiere estudio, enseñanza; los santos de cada comunidad en su relación con los jóvenes; la ciencia y la tecnología también son temas que se repiten en estos espacios.

En lugares de comercio, como mercados, plazuelas, cámara de comercio, bancos, empresa eléctrica, la temática esta más bien dirigida hacia la producción, la industria, la agricultura e imágenes relacionadas con el entorno.

En espacios de recreación, como parques, estadios, coliseos, las representaciones iconográficas están articuladas con el deporte, la competencia deportiva y las olimpiadas.

Así mismo en áreas de uso público, constan héroes, hechos históricos y exaltación de figuras y hechos de próceres.

Temas religiosos como últimas cenas, vida de santos y de Jesús, se ubican tanto en escuelas y colegios, como en capillas, iglesias y centros de formación religiosa.

Por esta relación clara construida entre el tema y su emplazamiento, di-

ríamos que los artistas tuvieron libertad en cuanto al desarrollo plástico, pero que por lo general la temática estaba establecida previamente al diseño de la obra.

Dado que, como se ha señalado preliminarmente, se cuenta con documentación que demuestre interés de parte del autor o de los dueños del inmueble, esta afirmación puede aclararnos la elección de los motivos de expresión.

En cuanto a las zonas de mayor concentración dentro de la ciudad de Loja, se ha desarrollado un acumulación de murales, principalmente en los campus de las dos universidades de la ciudad, la Universidad Nacional de Loja y la Universidad Técnica Particular de Loja. También se concentran en el centro histórico de la misma, en los espacios cercanos al parque central y sobre todo en los centros educativos del sector.

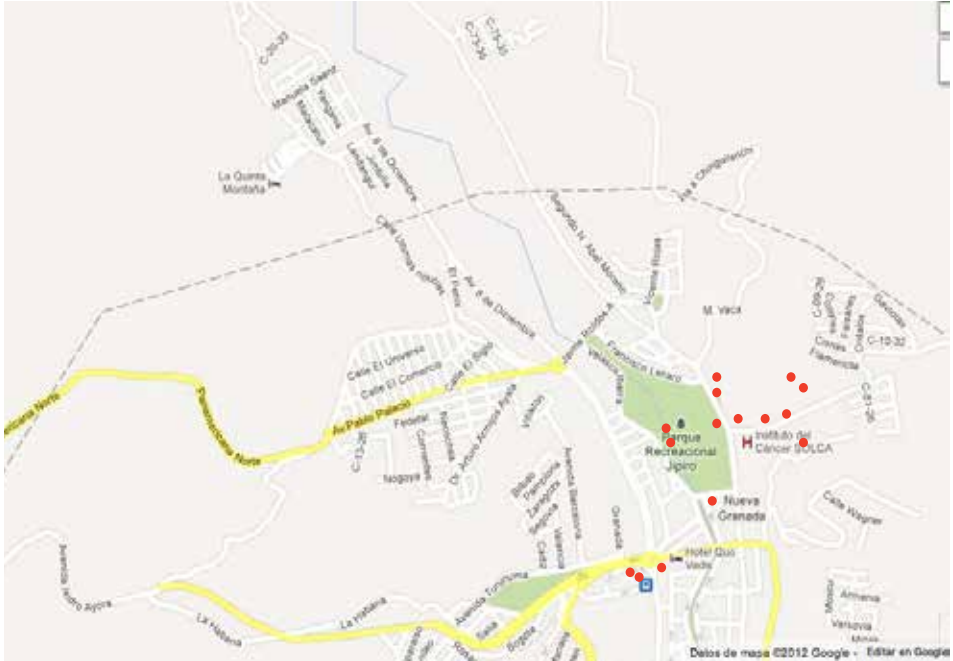
Hacia las afueras vemos una mayor cantidad en espacios de educación, las dos universidades, los centros de estudio Maristas y zonas de recreación. Los temas comunes en estos espacios son los de educación, ciencia, música, religión (vida de santos, relación con los jóvenes), el deporte, y algunos relacionados con la comunidad.

En la provincia de Loja, en cambio la concentración se ha dado en las cabeceras cantonales: Catacocha, Gonzanamá, Celica, Cariamanga, Pindal, Puyango, Saraguro, Macará, Malacatos, Sozoranga, Zapotillo. En las dos primeras poblaciones, existe únicamente en las iglesias principales donde el desarrollo artístico esta limitado a la iconografía religiosa y a la intención doctrinal de la iglesia católica.

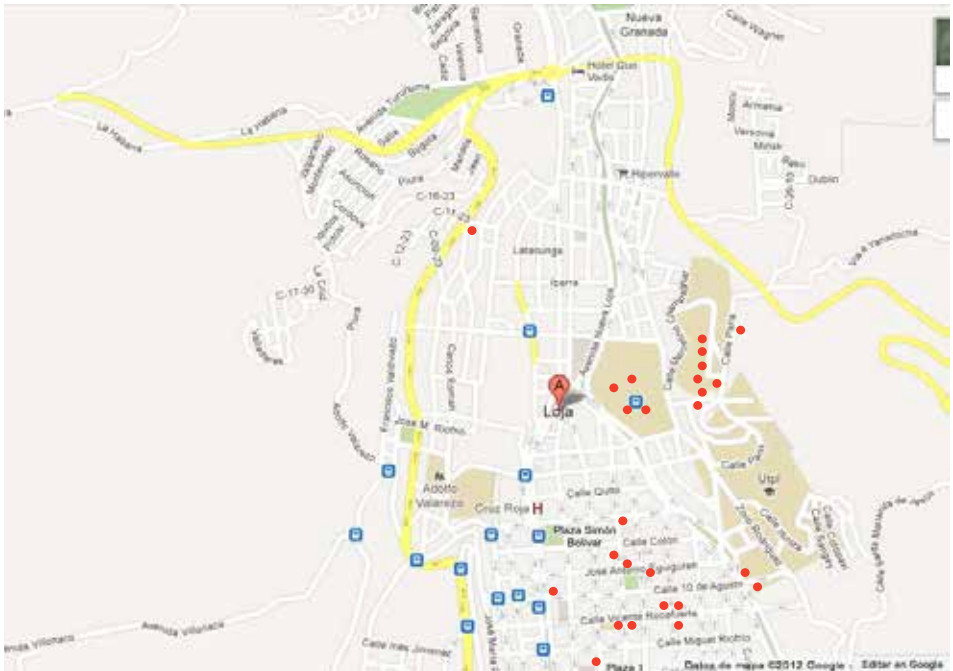
En las otras en cambio, el trabajo artístico esta enfocado en aspectos relacionados con la educación, la música, la religión, así como los otros temas que también identifican a la ciudad.

Mediante los siguientes mapas de ubicación podemos entender esta afirmación.

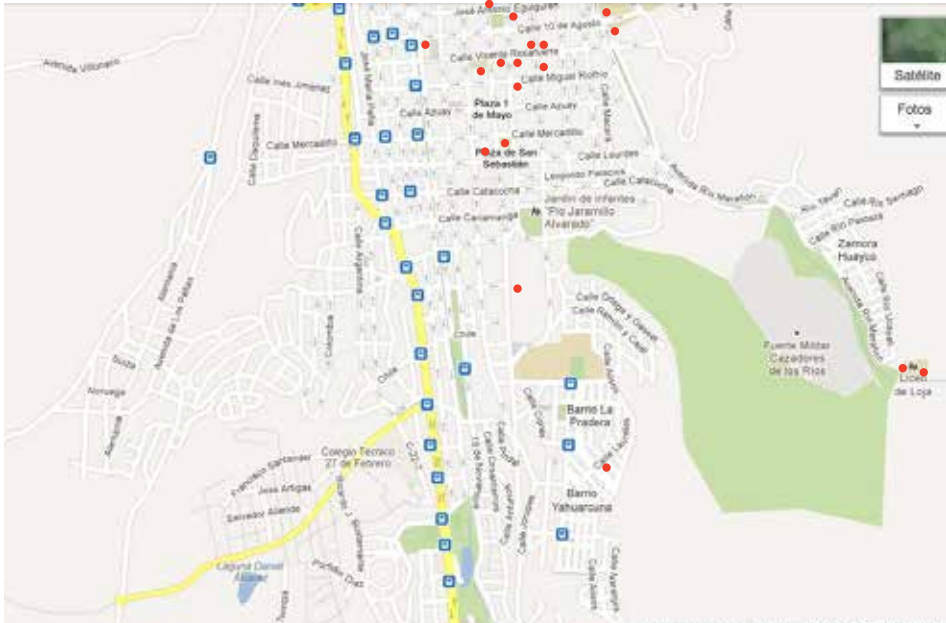
LOJA NORTE



LOJA CENTRO



LOJA CENTRO 1



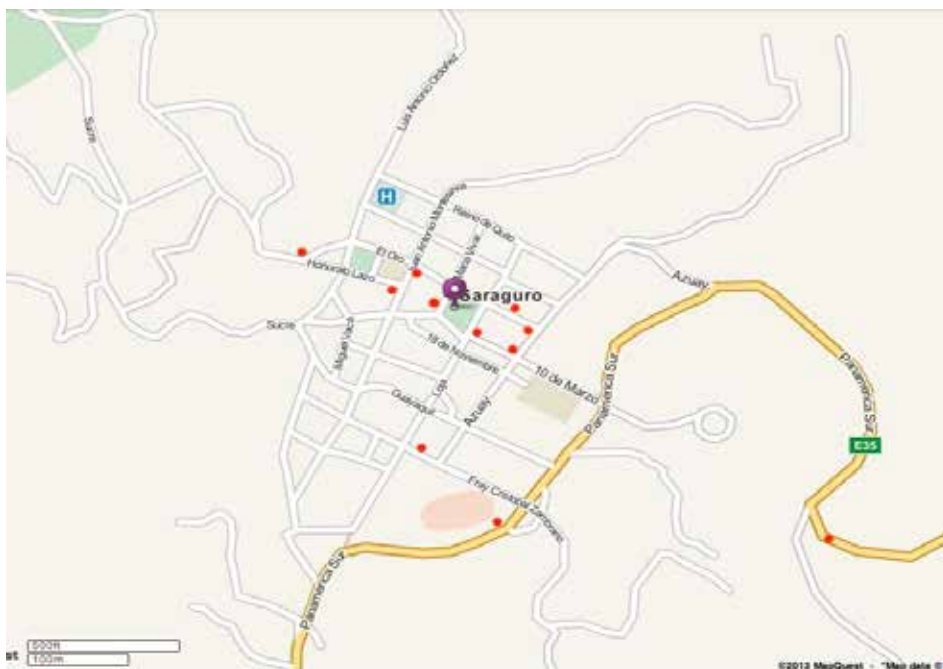
LOJA SUR



PROVINCIA DE LOJA, UBICACIÓN DE MURALES EN CANTONES.



CANTÓN SARAGURO



Imágenes tomadas de www.googlemaps.com donde han sido situados mediante círculos de color rojo la ubicación espacial de los murales en la ciudad de Loja.

En el mapa provincial, tomado de www.epm-provincias.8m.com, se han considerado las poblaciones donde se ejecutan obras, ya que no es posible contar con un mapa detallado de calles en estos sectores rurales de la provincia de Loja. Excepto en el caso de Saraguro que mediante www.mapquest.com que por el detalle de las calles fue más fácil la ubicación de los trabajos en esta población.

En muchos de los casos las dificultades de ubicación de las obras han hecho imposible la toma de medidas exactas, por ello en ciertos trabajos se ha hecho una aproximación y en otros se ha omitido este dato.

9. TÉCNICAS MURALES MÁS EMPLEADAS EN LOJA. INVESTIGACIÓN TÉCNICA

Los planteamientos tecnológicos de la pintura mural en la ciudad y provincia de Loja son diversos, a más de los ya mencionados anteriormente como técnicas típicas del mural, se plantean otros que debemos considerar.

Estos se establecen, sobre todo, en base al gran número de obras ejecutadas así como la accesibilidad a los materiales para el desarrollo de las metodologías; es importante el interés de parte de los autores, en la innovación técnica planteada para la ejecución, donde el uso de materiales no tradicionales se incrementó sobre todo en los últimos años.

Los autores como Fabián Figueroa, Claudio Quinde y Marco Montaña con su grupo “La guadaña de la hora zero” fueron creadores tecnológicos y su creatividad genera interés de muchos de sus seguidores, quienes utilizan en sus obras las nuevas propuestas innovadoras en materiales.

En muchos de los trabajos analizados, vemos que existe alguna influencia de parte de los solicitantes de las obras en el tema; pero en cuanto a la elección de la técnica plástica, ésta depende única y exclusivamente del autor. Y han sido ellos, quienes a lo largo de los años incrementan técnicas y materiales transformadores en su proceso creativo experimental. Así tenemos que sus procesos van desde los tradicionales del fresco, el óleo y variaciones en mosaico, hasta utilización de pintura automotriz y incrustaciones de cerámica terracota como elementos plásticos atrevidos.

Con estos antecedentes, se propuso entrevistas a los artistas que generaron su trayectoria en nuestro medio y con un aporte interesante en lo que tiene que ver con la muralística en particular, las mismas que fueron

ejecutadas por Jimbo y Espinosa¹⁸⁰ en su trabajo de tesis de licenciatura y que se encuentran íntegras en el anexo nº 3.

De éstas y con la finalidad de condensar los criterios vertidos por los entrevistados, se ha tomado la información obtenida en el trabajo antes mencionado y de ello se ha dividido por aspectos técnicos.

¹⁸⁰ ESPINOSA LEON, Diego, JIMBO ESPINOSA, José Luis. "La expresión mural de la Provincia de Loja". Óp. Cit.

9.1. TÉCNICA DE PIROXILINA

Según el Diccionario de arte y arquitectura¹⁸¹ *“la Piroxilina es un aglutinante moderno, que tiene la propiedad, a la vez de adelgazante y como de fijador. Este material fue descubierto por la casa DuPont (Francia) y se utiliza para fines diversos”*.

Su uso en la pintura se lo debemos a Siqueiros, que experimentó en otros materiales incluido este aglutinante, teniendo muy buenos resultados en cuanto a resistencia. Su uso es muy frecuente en la industria automotriz.

En el campo artístico este proceso se trabajó con algodón puro y el uso de una mezcla sulfo-cítrica en un cristizador que permitía el reposo de la mezcla hasta su uso.

Imagen N° 37



Detalle de técnica de piroxilina
Mural “Identidad Lojana ”. 1992.

Alyvar Villamagua Montesinos. Fachada del Terminal Terrestre “Reina del Cisne”
Foto: Gilberto Rodríguez. 2012.

¹⁸¹ Arts4X.com (2010). Colores a la Piroxilina. Visto el 12 de noviembre de 2010 en Diccionario Enciclopédico de artes y Arquitectura: www.arts4X.com

El pintor mexicano David Alfaro Siqueiros había experimentado con formas de hacer arte que se beneficiaban de nuevos inventos, utilizando piroxilina, en lugar de óleos tradicionales o témpera. En 1936, durante su residencia en los Estados Unidos, impartió una clase de arte en Nueva York sobre experimentación, pinceladas expresionistas y el goteo accidental, utilizando pinturas y materiales industriales. Uno de sus estudiantes, Jackson Pollock (1912-1956), se convirtió en uno de los artistas que definieron la pintura americana moderna, por su uso de piroxilina aplicando la pintura goteada sobre el lienzo.

La Piroxilina resulta ser una sustancia de manejo muy seguro y con importantes aplicaciones especialmente utilizada en la industria automotriz. Pero para el trabajo artístico su preparación es compleja, pues representa un gran trabajo que conlleva mucho tiempo y un enorme esfuerzo físico ya que debe someterse a cambios de temperatura por largos períodos de tiempo.

El uso de piroxilina sobre metales ayuda a un mejor soporte en la industria, lo cual fue replicado por algunos de los artistas en búsqueda de un efecto idóneo. Siqueiros lo aplicó también sobre cemento, y le dio buenos resultados, aunque no fue así para todos los artistas que usaron este material.

Como ya citamos brevemente, está técnica la utiliza el pintor lojano Alyvar Villamagua en sus obras, y de este aspecto dice: *“Lo que ocupo yo son las piroxilinas, pigmentos sólidos, resistentes a la luz, y la textura también se da con los materiales actuales... tenemos un sin número de pinturas acrílicas que permiten dar textura, sin ser mezquino en lo que corresponde al material.”*¹⁸²

Sus resultados en el uso de la técnica han sido excelentes, ya que por su aplicación sobre planchas de metal ha permitido que se mantengan en una buena condición a pesar de la falta de mantenimiento de los mismos.

¹⁸² Cita textual extraída de la entrevista efectuada a Alyvar Villamagua en abril de 2005.

9.2. TECNICAS MIXTAS

Cuando hablamos de técnicas mixtas, hacemos uso de una terminología que refiere a un trabajo donde se ha usado una o más técnicas conocidas para la elaboración de un trabajo estético.

En este quehacer, los artistas se encuentran con las bondades y las dificultades del material; lo cual puede provocar diferentes soluciones en ejecución.

Mayer, en “Materiales y técnicas del arte”¹⁸³, menciona: *“El mundo de la pintura creativa se ha fragmentado en muchas escuelas y grupos. Me atrevería a decir que en ningún otro período de la historia han florecido tantos estilos diferentes y tantas escuelas de pensamiento artístico, cada una de ellas produciendo regularmente obras de arte, y cada una con un público apreciativo. Prácticamente todos los estilos de pintura y escultura de épocas pasadas se han continuado o resucitado del limbo. Además a lo largo de los años se han ido descubriendo nuevos efectos con los medios tradicionales. Pero el centro de atención lo han ocupado varios movimientos que se iniciaron en las primeras décadas del siglo XX. A diferencia de las innovaciones anteriores, que tuvieron lugar dentro de la corriente tradicional, existen ahora ideas revolucionarias que superan los horizontes vislumbrados por las pasadas generaciones. Es muy fácil darse cuenta de que se están utilizando nuevos efectos para cumplir nuevos requisitos que los métodos tradicionales¹⁸⁴ no podían satisfacer, y que estos nuevos efectos están ya bastante bien establecidos”.*

¹⁸³ MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. Óp. Cit. Pág. 276.

¹⁸⁴ Se refiere a técnicas como el óleo, la témpera, el fresco, los acrílicos, pastel, encáustica, al temple, mosaicos, etc.

9.2.1. TÉCNICA DE ACRÍLICO SOBRE CEMENTO CHAMPEADO¹⁸⁵

La pintura al acrílico, es una pintura compuesta por pigmento mezclado con resina sintética. Se comienza a utilizar alrededor de los años 1920, por los pintores muralistas mexicanos, como Siqueiros, Orozco y Rivera. Luego de que deciden trasladar sus propuestas artísticas a los muros exteriores de grandes dimensiones, hecho que significaba estar expuestos a condiciones climáticas adversas, experimentaron con técnicas como el óleo y el fresco, pero no les resultó práctico, pues necesitaban una pintura que seicara rápidamente y que permaneciera estable ante los cambios del clima.

Los artistas, experimentaron desde entonces, con las llamadas resinas sintéticas, como medio aglutinante de los pigmentos; con las debidas adiciones se obtiene una sustancia soluble en agua, lo que permite diluir los pigmentos con mayor cantidad de este producto obtenido que de color. La pintura acrílica se seca en cuanto se evapora el agua; además se adhiere en cualquier superficie.

En Loja, debido al estímulo generado en una estirpe de nuevos artistas, se inició el trabajo con acrílico en los murales, tanto para darles textura como para producir nuevos colores a través de su pigmentación. A partir de la mezcla de acrílico con cemento, siendo esta mezcla inicialmente combinada por ellos, ya que no existía en la ciudad suficiente oferta de materiales artísticos y sus costos estaban fuera del alcance de la mayoría de artistas. La búsqueda generó no solo el interés de destacar con nuevos materiales, sino también facilitar la elaboración de propuestas que, por sus características resultaron novedosas

¹⁸⁶ Champeado: aplicación de cemento irregularmente sobre una pared, la técnica consiste en tomar un poco de mezcla en una espátula y lanzarla con fuerza sobre la pared, entonces esta mezcla queda adherida pero con una textura granulosa generada por la velocidad y el impacto de la misma sobre la superficie de soporte.

Los artistas por ello se convierten en alquimistas, que elaboran sus propias mezclas de materiales obteniendo un producto de gran plasticidad, así como una solución resistente para ser aplicada en exteriores a la intemperie y con ello una solución accesible.

Tal como lo menciona Mayer, en su texto “Materiales y técnicas del arte”¹⁸⁶, *“se pueden ejecutar murales, diseños y decoraciones sobre paredes con materiales inalterables y métodos que no son, estrictamente hablando, pintura. Por ejemplo, con cementos coloreados, bajo relieves escultóricos o metales repujados que se pueden colorear con pintura. En estos casos, las pinturas empleadas no tienen que ser absolutamente permanentes, porque las calidades del diseño quedarán en partes escultóricas del trabajo, y las zonas del color se pueden renovar con la ayuda de un boceto general que se puede conservar con este fin...”*

...En la actualidad muchos pintores trabajan en estilos muy alejados de los del pasado, o en condiciones radicalmente diferentes a las que prevalecían en otros tiempos, y para cumplir con sus objetivos han tenido que buscar nuevos materiales entre los diversos materiales de revestimiento industrial derivados de resinas sintéticas”.

Los pigmentos utilizados sobre cemento deben ser resistentes a los álcalis¹⁸⁷ y a la luz y no ser propensos a la eflorescencia, las mezclas de cemento se pueden colorear añadiendo hasta un 10 por ciento de su volumen.

CUADRO Nº 6
PIGMENTOS MÁS UTILIZADOS EN CEMENTO TINTURADO

Color	pigmento
amarillo	amarillo, ocre, siena natural.
Azul	Azul ultramar o cobalto.
Blanco	Se utiliza cemento blanco, añadiendo si es necesario cantidades mínimas de óxidos de titanio o de zinc. También se usa polvo de mármol.
Pardo	Sombras y sienas.
Negro	Negro de óxido de hierro (negro marte).
Rojo	Óxidos artificiales puros o colores marte.
Verde	Óxido de cromo y viridian.

FUENTE: MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del arte
ELABORACION : MALO, E. nov. /2011

¹⁸⁶ MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. Óp. Cit. Pág. 413.

¹⁸⁷ Son sustancias cáusticas que se disuelven en agua formando soluciones con un pH bastante superior a 7 (al neutro): amoníaco, hidróxido amónico, hidróxido y óxido cálcicos, hidróxido de potasio, hidróxido y carbonato potásico, hidróxido de sodio, carbonato, hidróxido, peróxido y silicatos sódicos y fosfato trisódico. Tomado de: Group, p. (2001). www.Preencionista.es. (p. Group, Producer) Retrieved 22 de 05 de 2012 from Glosario Enciclopédico de Prevención 01: <http://www.jmcprl.net/glosario/alcalis.htm>.

Tal como hemos visto en Mayer, se sugiere que se puede teñir el cemento, pero el texturizado y el trabajo previo de preparación de la pared también fueron elementos considerados por los autores lojanos, con la intención de que sus obras se mantengan a lo largo del tiempo sin deterioro.

El artista Fabián Figueroa Ordóñez (Malacatos 1954 - Loja 2008), con el tiempo fue perfeccionando la técnica, trabajando con muchos de sus discípulos de la facultad de artes plásticas de la Universidad Técnica Particular de Loja, a quienes les inculcó el proceso de preparación del muro previo al desarrollo de la obra para asegurar una permanencia in-deteriorable con los años. Lo trabajó desde el año 1980 en adelante hasta su muerte.

Los artistas de la Universidad Técnica Particular de Loja crearon una receta, para poder desarrollar un producto innovador en base a los materiales existentes en el medio. Esto, conforme fue pasando el tiempo, se convirtió en una fórmula "secreta", debido a que sus avances técnicos debían ser protegidos como propiedad intelectual, algo que no prosperó, por las dificultades legales en el país en ese entonces.

Imagen N° 38



Detalle de técnica de acrílico sobre cemento champeado.
Mural "Antonio José de Sucre".

Fabián Figueroa Ordóñez. 2000. Plaza Sucre, frente a la Puerta de la Ciudad
Foto: Gilberto Rodríguez. 2012.

Los colores logrados en un inicio eran bastante claros, al parecer la mezcla con el cemento quitaba el brillo y la fortaleza del contraste, eso en alguna medida estableció una cromática básica que se consolidó con el uso frecuente de la técnica.

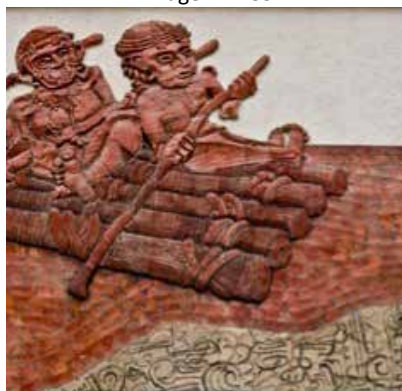
En la actualidad, a estos murales, se les ha podido dar un mantenimiento, pigmentándolos nuevamente con pintura acrílica sobre los desvaídos colores que presentaban.

9.2.2. TÉCNICA CERÁMICA EN RELIEVE SOBRE CONCRETO¹⁸⁸

Sobre la base del muro, la obra escultórica se trabaja directamente sobre él. Puede tratarse de un alto relieve o de un bajorrelieve, dependiendo de su espesor en relación con el fondo. Puede realizarse en materiales como cemento, piedra reconstituida, mármoles, resinas sintéticas, madera, etc. La luz tiene un papel de especial significado, ya que permite destacar el relieve y vislumbrar las figuras modeladas.

La obra pictórica está realizada sobre una base cerámica. Los murales de mosaicos, en sus vertientes venecianos, bizantinos y/o romanos, son horneados para fijar los colores y/o los esmaltes y luego adheridos al muro por medio de un mortero o mezcla adhesiva. El famoso “trencadis” de azulejos partidos del modernismo catalán, admirablemente diseñado por Antonio Gaudí en Cataluña, es un maravilloso ejemplo de mural cerámico.

Imagen N° 39



Detalle de técnica de cerámica en relieve sobre concreto.
Mural “Los Argonautas II ”.
Claudio Quinde Morocho. 1988
Fachada del edificio #6 de la UTPL
Foto: Gilberto Rodríguez. 2012.

¹⁸⁸ Es también llamado hormigón, es una material que resulta de la mezcla de cemento y áridos (grava, gravilla y arena) así como agua, sus proporciones son diferentes en base a las necesidades de durabilidad y resistencia.

La variante producida en Loja, incluye la utilización de numerosas formas asimétricas, que en una suerte de rompecabezas (puzle), se van uniendo unas a otras, respetando los espacios generados por la compresión y expansión del material tanto previo a su cocción como posterior a ésta.

Los murales de Claudio Quinde, se caracterizaron por el uso de esta técnica, probablemente es por el amplio conocimiento del autor de la “pasta” cerámica que ayudó a generar una buena simbiosis entre la propuesta, la ejecución y la solución final de la obra que tiene un muy buen acabado.

9.2.3. TÉCNICA DE PINTURA AUTOMOTRIZ

A raíz de la creación del automóvil, se inicia la utilización de una pintura para decorarlo y embellecerlo, para darle un aspecto más atractivo. Pero la función principal de la pintura automotriz es la prevención de la corrosión en las superficies metálicas.

Para aplicarlas sobre los vehículos, se utilizan tres capas diferentes: el “Wash primer”, que ayuda a la adherencia en superficies no ferrosas; el “Primer”, que es la pintura base que ayuda prevenir el óxido; finalmente la pintura de color, que le da el color deseado por el cliente y tienen una terminación de semi-brillo, mientras que las pinturas perladas tienen una terminación opaca. Finalmente se aplica una capa de barniz o laca acrílica con el fin de dar un acabado más brillante y proteger de las inclemencias del clima.

El proceso creativo ha llevado a los artistas a buscar nuevos materiales que tengan buenos resultados plásticos, así como facilidades de utilización y de costos en sus obras.

En este aspecto, se incluye la propuesta elaborada por el grupo artístico “La guadaña de la hora zero”(Loja, noviembre de 1996), quienes utilizan la pintura automotriz sin un tratamiento adecuado para la técnica experimental propuesta; su proyecto novedoso obtuvo resultados negativos, debido principalmente a que el soporte al ser poroso, como es la pared, absorbió parte del pigmento; finalmente inició un proceso de desprendimiento, que ha derivado en la necesidad de una restauración de las obras a diferencia de la técnica de la piroxilina utilizada por Siqueiros, y por Villamagua en Loja, quienes utilizaron la superficie metálica como bastidor de su obra, con la intención de que la relación pintura - soporte sea estable y tenga la duración correspondiente a su vinculación plástica.

En base a los defectuosos resultados, se dejó de usar esta técnica, pero se ha decidido incluirla por la importancia que dieron sus autores en el

momento de su realización.

Esta técnica permitió además una amplia gama cromática, la misma que se ve reflejada en los trabajos de “La guadaña de la hora zero”, que con gran habilidad compositiva generan un juego de luces y sombras que provocan profundidad y perspectiva, algo que es poco frecuente en los murales de los otros artistas lojanos.

Imagen N° 40



Detalle de desgaste de pintura automotriz.
Mural “Loja florece en los Andes como eterna primavera ”.
Taller de arte “La guadaña de la hora zero”
2006. Complejo Ferial Simón Bolívar.
Foto: Gilberto Rodríguez. 2012.

10. PLANTEAMIENTO FIGURATIVO

La narrativa de una historia en cada trabajo es notoria, vemos muchos ejemplos que sugieren una propuesta con lectura clara y definida.

La utilización de arte figurativo en la resolución de los diferentes murales, es evidente, teniendo una doble funcionalidad, primero ser lúcido y directo en el mensaje entregado hacia los espectadores, además de que se ha considerado que la mayoría de habitantes no poseen un estudio superior, por ello es importante llegar a todos con un mensaje sencillo y claro. En cuanto a la comprensión de este mensaje es claro, no existen ficción ni excesiva imaginación. Llegan a ser totalmente pragmáticos y ajustados a una realidad local visible.

Es por ello que podemos decir que los murales son de carácter lineal, narrativo, cuya lectura es posible de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, existe pocos casos con elementos centrales de donde surge el discurso narrativo.

El color es un elemento generador de paz, tranquilidad y alegría, no se encuentran murales violentos, ni con contrastes excesivos; el color es mas bien plano, con una clara falta de profundidad que provoque una composición donde sea visible sombras y luces, claroscuros o matices; tampoco encontramos gran trabajo en la perspectiva, es un ejercicio plano sin gran análisis, aunque en algunos casos vemos una superposición de figuras no muy logradas, excepto en aquellos del grupo “La guadaña de la hora zero” cuyo discurso rompe con todos los esquemas antes planteados.

El taller de arte “La guadaña de la hora zero” demuestra una propuesta colectiva de gran valía, ya que no solamente trabajan juntos en levantar un proyecto, donde se ve una clara directriz, sino que además conceptualmente son probablemente las propuestas más interesantes dentro del conjunto, reflejando una idea colegiada entre varios artistas.

Seguramente las técnicas artísticas utilizadas para la elaboración de los trabajos generaron el problema del color, pues se mantiene como constante el uso de tonos pastel dentro de los trabajos en Loja, es posible que como lo menciona Gerardo Sáez, no se contaba con gran cantidad de material artístico que permita un buen desarrollo plástico y tuvieron que adaptarse a las circunstancias.¹⁸⁹

La generalidad de los trabajos basados en las temáticas antes explicadas, lleva una lectura de iconos fácilmente reconocibles, que nos recuerdan hechos históricos, narraciones religiosas, ambas con escenas idealizadas donde los rostros de los héroes así como de Jesús, María y los santos son totalmente reconocibles. En el caso de temas menos históricos, vemos menor interés en cuanto a los rostros, pero se insiste en la idea de la narrativa.

Las obras no son literarias, no lleva un discurso ni una retórica, su lectura es casi infantil, el mensaje es tan evidente que llega a ser predecible.

Los que encargan los murales, tienen una influencia directa sobre las temáticas planteadas, es visible que en los espacios religiosos se solicita el ensalzamiento del santo, o en las escuelas y colegios la importancia de la educación, por ello se incluyen libros y pupitres. De esto se deduce, que los autores tenían plena libertad en escoger la técnica a aplicar, así como el diseño de la composición, pero debían regirse bajo un discurso pre elaborado por los interesados.

Existen muy pocos ejemplos abstractos, probablemente generado en los “solicitantes” quienes tienen mayor interés de propuestas figurativas, debido principalmente a la falta de conocimiento dentro del campo artístico. Los dos únicos ejemplos encontrados son “Pi” (la relación entre la longitud de una circunferencia y su diámetro en geometría euclidiana) y “matemáticas” e (número de Euler) es el desarrollado por el hermano Tiziano Cagigal, en dos de los edificios de la Universidad Técnica Particular de Loja.

¹⁸⁹ Ver el anexo tres, donde se detalla la entrevista al profesor Gerardo Sáez y explica esta dificultad técnica.

En estos trabajos se produce un hecho curioso, ya que el religioso es quien toma un tema abstracto y deja a los laicos con los temas religiosos; el hermano Cagigal era docente de matemáticas, y al ejecutar su obra mural relaciono la clave matemática que genera “Pi”, lo cual recae en la fórmula $\emptyset\pi = C/d$, que corresponde a: conjunto vacío (\emptyset) de “Pi” (π) es igual a C/d que es el procedimiento matemático para la obtención de la circunferencia de un círculo, que se basa en la relación entre, la circunferencia dividida por el diámetro que da como resultado el número conocido como “Pi” (π) que tiene como valor 3,141592535... que, representado cromáticamente a través de un código de color que se genera junto a la fórmula matemática, se ve aplicado por el autor, en el espacio correspondiente, por ello vemos que el número comienza con el color naranja correspondiente al 3, siguiéndole el morado del 1, el amarillo claro del 4, nuevamente el morado del 1 y así sucesivamente.

Imagen N° 41



“Pi”. 1974

Autor: Hno. Ticiano Cagigal. Mosaiquillo de vidrio de colores.

Foto: D. Espinoza. 2006.

Basándose en el mismo sistema de definición del resultado numérico utilizando la cromática, se ejecuta el segundo mural con nombre “matemáticas” una formula financiera correspondiente a “e” (número de Euler).

$$e = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{1}{n!}$$

En donde la simbología nos lleva a una expresión que se aproxima al valor: 2, 7182818...UM (unidades monetarias), que fue expresado por Cagigal mediante otra gama de colores pero con la misma intencionalidad antes descrita en el mural de Pi.

Imagen Nº 41



“Matemáticas” 1974
Autor: Hno. Ticiano Cagigal. Mosaiquillo de vidrio de colores.
Foto: D. Espinoza. 2006.

En la ejecución de las obras, también ha sido primordial el hecho de ocupar el espacio público de forma notoria, generando áreas de gran dimensión que ayuden a fortalecer la idea de decorar la ciudad con mural.

Es muy importante destacar que, en los casos en los cuales se trabaja en grandes dimensiones, se ha ocupado con adecuado traslado de dimensiones y combinación, haciendo que estos objetos mantengan un buen manejo de la composición y magnitud. Hay que considerar además que estos murales han sido ejecutados en su gran mayoría, solo por una persona, y ello conlleva un manejo de proporciones y de estudio de espacio bastante bien logrado.

Imagen Nº 42



“Los Niños”
Autor: Fabián Figueroa. 1995. Acrílico sobre cemento champeado y delineado hundido.
Foto: D. Espinoza. 2006.

Imagen N° 43



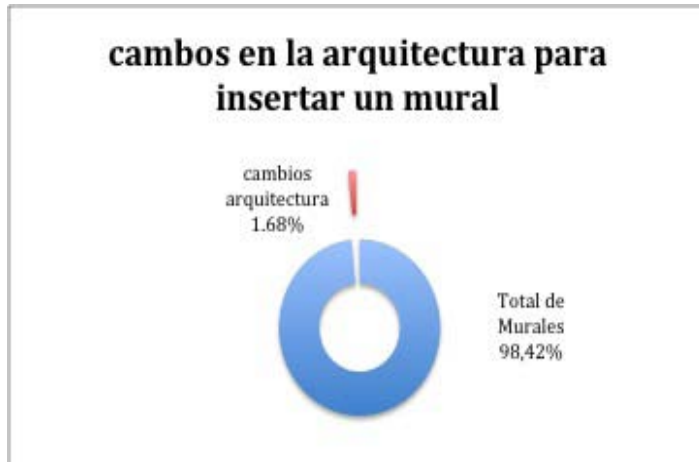
“Compañero Miguel Campoverde: por la revolución expuso su vida; por la Universidad la dio”
pintura automotriz sobre pared. Autor: Marco Montaña. 2000
Foto: D. Espinoza. 2006.



Elaborado por: E. Malo 2013

En seis trabajos se conoce que se hicieron modificaciones a la estructura arquitectónica, con el fin de hacerla apta para la aplicación del mural artístico planteado para la edificación. En muchos de los casos, la arquitectura no fue más que el soporte para el trabajo, quedando en un segundo plano totalmente diferenciable.

CUADRO N° 10



Elaborado por: E. Malo 2013

Es por ello que se observan numerosas soluciones, trabajos de grandes dimensiones que llegan en algunos casos hasta 25 metros, en edificios que valoran más el elemento decorativo, ubicado en un lateral, que la fachada misma. En estos casos vemos que la intencionalidad del autor, debe necesariamente contrastarse con el espacio, ya que el planteamiento en un espacio tan grande tiene que ser evaluado de manera distinta a los trabajos elaborados, en interiores cuyas dimensiones son de máximo 2 x 4 metros.

Hay que considerar que para la ejecución de esta clase de obras, los artistas trabajaron solos o con un equipo de colaboradores, basándose en el diseño establecido por el autor y, constituyen “mano de obra calificada”, la mayoría de ellos estudiantes universitarios, que trabajan con sus tutores y que de ellos aprenden técnicas, estilos y amor hacia la expresión mural.

11. "ESTILO"

Las obras buscan establecer la interrelación con el observador. En los trabajos artísticos la facilidad de lectura de la imagen, se va a convertir en la mayoría de los casos en una prioridad, por ello el enfoque se concentra en el relato de una historia, mediante la utilización de figuras claramente reconocibles como forma de comunicación directa, lo cual incrementa la capacidad de comprensión del público, que por otro lado, tiene poca educación artística plástica.

Imagen N° 45



"Historia de la Escritura"

Acrílico sobre cemento champeado y delineado hundido. Autor: Fabián Figueroa. 1992
Foto: D. Espinoza. 2006.

En muchos murales vemos que el interés del artista por incluir una técnica innovadora, permite una creación donde los elementos artísticos son tan importantes como el material utilizado. Esta tendencia influye en la ejecución de los mismos, sobre todo cuando el uso de ciertas técnicas no permiten detalles físicos en rostros por ejemplo. Entonces la técnica, va a determinar el estilo de representación de un mural. Tenemos como ejemplo claro las obras de Fabián Figueroa, quien en base a su trabajo in-

novador del uso del cemento tinturado y champeado sobre la pared, que por sus características no permite la ejecución de detalles, prioriza unas figuras humanas sintetizadas, sin rostro.

Por otro lado, la lectura de cada uno, desarrolla unas propuestas que utilizan elementos lineales y de colores planos, donde la historia contada a través de la totalidad del trabajo es lo que se destaca, sobre todo en los seguidores de Fabián Figueroa, mientras que los seguidores de la tendencia del ICA (Instituto de cultura y arte, adscrito a la Universidad Nacional de Loja), son mucho más variados en cuanto a la utilización del color.

Por ello diremos que en los murales de la ciudad y provincia de Loja, existen diversidad de "estilos", en casi la misma cantidad como los artistas que propusieron entre los años de 1972 a 2000. Por esa razón, no me atrevería a aseverar que existe un estilo definido en la obra mural de esta provincia.

Es curioso, además no encontramos que en las soluciones artísticas planteadas en los murales se observen tendencias contemporáneas como el cubismo, abstracción, surrealismo, etc.; mas bien vemos una lectura de extremada sencillez que en algunos aspectos demuestra pobreza en la composición.

12. CRONOLOGIA

El trabajo mural en Loja, se desarrolla inicialmente como parte de la catequización en las iglesias católicas, aunque es un proceso tardío, se sigue manteniendo la tendencia de llenar las iglesias con información sobre los pasajes bíblicos y la importancia de enseñar a través de la imagen a los fieles católicos.

Al parecer debido a esta influencia y los intereses particulares de enriquecer espacios interiores en casas de habitación, así como en lugares públicos, observamos que se producen casos como el de la vivienda de Don Daniel Álvarez Burneo y el teatro universitario “Bolívar”, en la ciudad de Loja.

Estos procesos son aislados y se producen en un lapso de cincuenta años, en el siglo XX, en los cuales no se proponen obras de gran magnitud en los espacios públicos.

A partir de la década de 1970, se inicia con fuerza una tendencia interesante que genera esta investigación, que muestra un desarrollo artístico que tiene su auge por treinta años y que han sido los estudiados en este trabajo hasta el año 2006.

12.1. REFERENTES HISTORICOS

Entre los más destacados antecedentes del movimiento mural Lojano, en el siglo XX, tenemos un desarrollo artístico de la labor de los maestros Castro (Loja 1891- 1977), Mideros (Quito 1885-1967), Garrido (1900-1978), Herrera (1878-1940) y Manosalvas (Quito 1837- Loja 1906), quienes, mayoritariamente en edificaciones religiosas, se dedicaron a incentivar el arte plástico de grandes dimensiones, posterior a ellos y por circunstancias poco claras en la vida cotidiana de la ciudad, la pintura mural de Loja cae en un letargo, que termina llegada la década de 1970.

Dos hechos marcan el fin de este adormecimiento y el renacer de esta actividad, por una parte, el retorno después de sus estudios en Europa del Arq. Juan Flores Cabrera y su vinculación con la naciente Universidad Técnica Particular de Loja, por otra, la llegada a Loja en el año de 1976 del maestro chileno Gerardo Sáez Muñoz.

Estos hechos coinciden con la creación de la escuela de bellas artes, de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) en 1972 y del instituto de cultura y arte (ICA) adscrito a la Universidad Nacional de Loja en 1976.

Justamente es el Arq. Juan Flores uno de los fundadores de la escuela de bellas artes de la UTPL y él nos narra que fue un “acierto” del hermano Santiago Fernández García como regente de esta Universidad y de su primer rector Ing. Alejo Valdivieso Carrión, en cierta manera obligarle a tomar el tema de la muralística tanto en el campus universitario como en el Instituto técnico superior Daniel Álvarez Burneo (ITSDAB), ambos regidos por la congregación marista en Loja.

La idea primaria fue crear un hito turístico a partir de la muralística, que surge de Flores, a su paso por México y las observaciones de los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros en las fachadas de los edificios de los campus universitarios de ese país.

Juan Flores realizó entonces algunos murales como el situado en la fachada del Coliseo “Hermano Santiago Fernández García”, en la fachada del edificio de la administración central de la UTPL, y el del hall interior de este mismo edificio llamado “La cultura de la ciudad de Loja”.

Imagen N° 46



Detalle de la obra: “La cultura de la ciudad de Loja”
Maderas en marroquinería. Autor: Juan Andrés Flores 1974
Foto: E. Malo 2010.

A decir de su autor, este último trabajo, es un mural “*único en el mundo desde el punto de vista técnico*” ya que se trata de un mural realizado con maderas endémicas de la provincia de Loja y en el cual se logró dar una fisonomía pictórica a través de las venas de la madera. Según la descripción de su autor:

“Dentro de éste mural hay aspectos tan enormes de riqueza cultural, partiendo de su concepción estética, cada ficha o pedacito de madera tiene un significado en todo sentido, por ejemplo si vamos a ver los ojos del mascarón o las ramas de la quinina, figúrense ustedes que fueron los últimos pedazos de troncos de almendros que encontramos en una determinada región que había sido poblada de almendros pero que para el momento ya se habían desbastado esos bosques y el almendro estaba prácticamente extinto y encontramos por ahí botados en una hacienda cinco troncos los cuales recogimos y tratamos pero no les quitamos la forma de troncos de modo que en las ramas tienen aquel quiebre que no se da por ensambles sino que es un solo tronco cortado en la mitad, rebanado en los laterales, pulido y acoplado en el mural. Otro aspecto es que el rector de ese tiempo el Ing. Arsenio Espinosa, paisano mío de Celica, me apoyó con los medios logísticos como Ingeniero forestal, con su granito de arena, indicando nombres científicos y tipos de madera que debíamos utilizar.”

En términos generales este mural recorre la historia de Loja que es también la historia del Ecuador.”¹⁹⁰

Esta actividad de “adornar” el campus de la UTPL fue complementada con otros murales realizados por Claudio Quinde, Sigifredo Camacho (Loja, 1956) y Fabián Figueroa, quien en fecunda labor extendería esta actividad de manera notable dentro y fuera de la ciudad en los años subsiguientes.

Por su parte el profesor chileno Gerardo Sáez, representa el inicio de lo que será otra vertiente y forma de mirar la pintura mural, cuyas propuestas se mantienen hasta la actualidad, aunque no es el profesor, sino sus alumnos, los más destacados muralistas de ésta escuela.

Su infancia se marcó al tener la posibilidad de admirar los murales pintados por David Alfaro Siqueiros, en la escuela “México” de Chillán, una localidad del sur de Chile en la que realizó sus estudios primarios y a la cual el destacado pintor mexicano había llegado por encargo del gobierno de su país. Es esta experiencia la que le llevaría más tarde a escoger como especialidad en la Universidad en Chile, la pintura mural.

Llega al Ecuador huyendo de la dictadura de Augusto Pinochet en el año 1972; “me estaban buscando para matarme por mi actitud anti Pinochet” narra, siendo ésta la decisión que le hace llegar a esta ciudad, aprovechando la necesidad generada por la UNL de un docente especialista en esta área.

Es así que arriba a Loja en 1976 a un terreno virgen, desde el punto de vista de la ideología socialista que él profesa y que en esos años tenía un naciente auge en ciertos grupos socio-culturales del Ecuador, pero observa que sin embargo, se encontró con otra idiosincrasia: “*la actitud social acá era turrísima*¹⁹¹, *estaban en el jardín de infantes del socialismo*”... manifiesta.¹⁹²

Y no podía ser de otra manera, dado que a pesar de que en nuestro país desde el año 1972 a 1979, se instaura un régimen dictatorial, éste no tuvo el carácter represivo y violento que caracterizó al del gobierno chileno, y por tanto, los movimientos de tipo socialista en el Ecuador eran muy

¹⁹⁰ Cita textual de Juan Flores, extraída de la entrevista efectuada en 2005.

¹⁹¹ Turro, es un vocablo vulgar (de poca educación), que en el lenguaje coloquial significa aburrido

¹⁹² Cita textual extraída de la entrevista realizada al pintor Gerardo Sáez, efectuada en 2005.

incipientes para la época; además este régimen (1972 – 1978)¹⁹³ coincidió con la bonanza del petróleo que afianzó la economía, lo que mantuvo al país en cierta calma, que sólo se vio tenuemente sacudida en los últimos años cuando los afanes de volver a la democracia (1979), dieron vuelo a los directivos estudiantiles de las universidades y a las personalidades de la sociedad civil, que no tuvieron contradicción en el mando militar que más bien se allanó y dio paso al retorno a la democracia en 1980.

Artísticamente, en aquellos años había un auge, dentro de un marcado expresionismo, de temas de realismo social que introdujo desde la base de la literatura, la atención sobre contenidos indigenistas, lo cual en cambio le resultó novedoso al maestro chileno puesto que en su país esos temas no tenían como centro de atención al indígena, sino a la clase obrera.

Una vez en Loja, se vincula a la Universidad Nacional de Loja como Director del ICA y emprende una serie de cursos de carácter plástico general con 76 alumnos. Después de tres años, inicia los trabajos con el grupo de muralística del centro universitario de difusión y cultura (CUDIC antes ICA) conformado por ocho jóvenes de los cuales en la actualidad prevalecen en el quehacer plástico: Franco Correa (1964), Oswaldo Lozano (1963), Ángel Aguilar (1958) y Marco Montaña (1962) siendo este último quien se ha destacado en su trabajo plástico, formando parte del grupo de muralismo la “La guadaña de la hora zero” y según Sáez: *“con bastante actividad y éxito, pero ya sin la práctica de la creación colectiva característica de su enseñanza.”*¹⁹⁴

De ello se desprende el hecho de que en Loja, en lo referente a la pintura, se haya creado una bipolaridad de expresiones y producción, dado que faltaron intenciones de unidad y más bien se genera una rivalidad, sin fundamento valedero desde el punto de vista artístico. Se despertó la intención entre sus miembros, lo que ha desembocado en una identidad de la pintura lojana y dentro de ella de la expresión mural, caracterizada por ese antagonismo que nació entre las universidades.

¹⁹³ En el Ecuador se dan en el siglo XX dos períodos dictatoriales el primero en 1963 hasta 1965, que luego de una revuelta civil, vuelve a la Democracia con el Dr. Clemente Yerovi Indaburu. Posteriormente luego de la quinta elección de Velasco Ibarra a la presidencia en 1968, viene un período largo desde 1972 hasta 1976 bajo el mando del General Guillermo Rodríguez Lara y posteriormente el Consejo Supremo de Gobierno de 1976 a 1978, que se genera en el momento de auge del petróleo, lo cual provocó un gran aumento de ingresos económicos y a su vez mucho interés de parte de los altos mandos militares por mantener el poder y sus beneficios.

¹⁹⁴ Cita textual extraída de la entrevista realizada al pintor Gerardo Sáez, efectuada en 2005.

Para entender el desarrollo histórico que se da en nuestra ciudad, hemos agrupado a los artistas en base a períodos marcados por diferentes hechos que sustentan claramente esta división. La primera etapa esta constituida por los antecedentes de este “despertar” de la plástica lojana de grandes dimensiones, en éste período vamos a encontrar distanciamiento entre la elaboración de las obras, diversos autores, cuya obra es especifica en una edificación y quienes tienen trabajos murales desarrollados en diversos lugares, aquí es donde vemos diversidad en la técnica mural en la ciudad.

En una segunda etapa, iniciamos con el surgimiento de la tendencia mural desde la Universidad Técnica Particular de Loja, en el año de 1972; es en este período en donde se inician los primeros trabajos y esfuerzos de convertir a Loja en la “Ciudad de los murales”. Se emprenden trabajos con jóvenes estudiantes universitarios y sus docentes, que guían, crean tendencias en ellos.

Es la época mas prolífica en el desarrollo de murales, debido principalmente a que constituyen parte de un interés artístico y académico. Se fortalece la idea de la incorporación de arte público como elemento imprescindible en el diario vivir de la comunidad. Se desarrolla principalmente en la ciudad de Loja, pero hay obras en algunas localidades cercanas a ésta.

Finalmente, el período de estudio denominado tercera etapa, presenta obras en toda la provincia de Loja, donde encontramos una madurez artística en muchos de los trabajos, un mayor orden en la ubicación de los mismos y su importancia dentro del entorno urbano de las ciudades. Se observa un considerable trabajo colectivo y propuestas con tendencias enfocadas principalmente a temas de engrandecimiento de la ciudad y de sus rasgos iconográficos patrimoniales y por ello claramente reconocibles.

12.2. PRIMERA ETAPA (XIX – 1950)

Esta primera etapa corresponde a los trabajos elaborados a fines el siglo XIX hasta 1951, como antecedentes de lo que se desarrolla posteriormente; los más antiguos murales son aquellos de carácter religioso, con poco o nada de aporte estético del autor y ubicados en las iglesias de Santo Domingo de la ciudad de Loja, la iglesia matriz de Catacocha y la de Gonzanamá.

Lo que se puede deducir, es que en este momento, la temática más abundante fue de carácter religioso, respondiendo a las necesidades de la iglesia católica ecuatoriana para adornar los templos y llevar un mensaje a los fieles. La técnica¹⁹⁵ al óleo, prevalece en las iglesias católicas. Formalmente hay que destacar la excelente factura de las obras en iglesias, especialmente las de Santo Domingo en la ciudad de Loja. en las que se nota la influencia de la escuela quiteña¹⁹⁶, de reminiscencia barroca por el uso de escenas con claroscuros y de un naturalismo especial en lo que tiene que ver con el manejo gestual dramático y una aplicación acertadísima del color y de la forma.

Un pintor de las primeras épocas, cuya excepcional obra podemos contemplar hoy decorando la iglesia de Santo Domingo, en una serie de pinturas al óleo sobre tela endosada a la pared, es el monje Dominicano, fray Enrique Mideros (1885-1967), quien llega a Loja, según refiere el pintor y escritor Ángel Aguilar, en 1925 y realiza estas obras por encargo de la orden.

“(...) Víctor Mideros no puede ser un pintor accesible a todos. La comprensión de sus lienzos demanda cultura bíblica y aprecio de la técnica. Fuera de sus cuadros de inspiración religiosa, ha hecho, retratos, ha representado a los indios salasacas y ha sentido la sugestión del paisaje. (...)”

¹⁹⁵ Técnica que se realiza en base a la aplicación por endoso de lienzos pintados, generalmente al óleo, sobre los muros y otra de aplicación directa sobre la pared de una pintura igualmente de característica oleosa.

¹⁹⁶ Escuela Quiteña: denominación dada a las representaciones artísticas que se dan en la colonia en el Ecuador.

(...)Un hermano suyo, fray Enrique Mideros consagró su habilidad natural a decorar las iglesias dominicanas de Ibarra, Latacunga, Loja y Baños y a pintar numerosos lienzos de motivos religiosos.”¹⁹⁷

Fray Enrique Mideros, junto con su hermano Víctor, enseñaron el arte de la pintura a algunos lojanos entre los que sobresalieron Ángel Rubén Garrido (1900 – 1978) quien realizó en 1951 la decoración del templo mayor de Catacocha, y José Gil Herrera (1878-1940) que elaboró las pinturas del “vía crucis” en el Templo de Gonzanamá.

Por otra parte tenemos obras de carácter profano; esporádicamente se realizó pintura decorativa y alegórica que al igual de las anteriores, data de inicios del siglo anterior.

Son escasas las muestras que se han conservado hasta la actualidad, puesto que las preocupaciones de protección y conservación del patrimonio histórico no han tenido relieve en el país, menos aun en nuestra provincia, al punto que hubieron intervenciones que terminaron con parte de esa herencia cultural; en lo que se refiere al teatro universitario “Bolívar” ¹⁹⁸ por ejemplo, podemos observar que lo único que sobrevivió de esa obra, fue la tela adosada a la pared mural titulado “Las musas de la inspiración” cuyo autor es el maestro José María Castro Villavicencio.

Ángel Aguilar da cuenta en su obra de la presencia de “José María Castro Villavicencio ¹⁹⁹(1891-1977), entre los artistas que ha calificado como antecesores de la plástica lojana, puesto que su trabajo lo ejerció a inicios del siglo XX, cuando en 1923, luego de sus estudios de arte en Quito, regresa a Loja. Su trabajo mural más conocido es el óleo denominado “Las musas de la inspiración” ubicado en la parte superior del escenario del teatro universitario Bolívar, basado creativamente en un neoclasicismo de gran expresividad y contenido, cuya composición denota gran movimiento figurativo donde sintetiza las artes enfocando radicalmente un concepto universal, y un colorido clasicista de una paleta enriquecida de la más amplia gama de tonos armónicos, de esfumados que remiten lejanías, con aguas abrumadas y construcciones olvidadas; hacen resaltar la figura de musas elocuentes ²⁰⁰ de una sutil inspiración.”

¹⁹⁷VARGAS, José María. Historia de la Cultura Ecuatoriana. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Visto 08/2011 en <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/ecu/04701737577926795432268/p0000010.htm>

¹⁹⁸ Teatro creado para los actos solemnes realizados por la comunidad Universitaria, adscrito a la Universidad Nacional de Loja.

¹⁹⁹ AGUILAR M., Ángel; Óp. Cit. pág.66.

²⁰⁰ Palabra de autoría de Ángel Aguilar.

Existe una referencia sobre esta primera época de la pintura mural lojana a inicios del siglo XX, en aquellas pinturas que se encuentran en el interior del edificio de la academia “Santa Cecilia”²⁰¹, que serían del autor Juan Manosalvas (1837-1945). Este pintor había sido becado por el presidente García Moreno, para que se especializara en pintura en Italia en el año 1871, a su regreso enseñó a su hijo el arte de la pintura. Se tiene por versión de los actuales miembros de la academia, que Juan Manosalvas, habría llegado a Loja entre 1874 y 1875 para atender un contrato que le había hecho el municipio como profesor de pintura, habiéndose radicado desde entonces en esta ciudad hasta su muerte acontecida aproximadamente unos treinta años después. Su relación con el filántropo Daniel Álvarez Burneo fue tan fructífera, que generó la elaboración de los trabajos en casa de éste como muestra de su amistad.

²⁰¹ Fue la casa de habitación del caballero lojano Daniel Álvarez Burneo, quien se convirtió en uno de los más importantes filántropos de la ciudad. Esta casa pasó luego a ser una academia de música y artes; la misma que hasta ahora se mantiene en funcionamiento.

12.3. SEGUNDA ETAPA (1951-2000)

Después de este período se inicia la segunda etapa, a partir de la decoración de la iglesia matriz de Catacocha en 1951 hasta 1972, cuando se preparan los trabajos dentro de la Universidad Técnica Particular de Loja. En esta etapa vemos que el muralismo y la plástica lojana en general, caen en una especie de letargo en el que la producción artística es casi nula; esto es debido quizás en gran medida al éxodo de los artistas lojanos en búsqueda del éxito que fue alcanzado con el tiempo por algunos de ellos, pasando incluso a ser referentes sólidos de la plástica nacional como es el caso de Eduardo Kingman Riofrío, Alfredo Palacio Moreno²⁰² (Loja, 1912 – Guayaquil, 1998) y Daniel Elías Palacio²⁰³ (Loja, 1908 – Cuenca, 1988).

En algunas ciudades del país, la realidad nacional y la influencia mural extranjera no logra compenetrarse en los años de gloria del muralismo mexicano, a pesar de tener una preponderancia directa traída desde México por Kingman.

El maestro Eduardo Kingman Riofrío, trabajó en muralística, pero de esa producción es poco lo que tiene en Loja, puesto que se radicó en Quito desde muy temprana edad. Sin embargo, Aguilar nos dice que en su primera etapa como pintor, recibe una clara influencia del muralismo mexicano, principalmente en el colorido de sus obras siendo su temática indigenista de denuncia social.

A partir de 1973, se puede considerar que se genera un renacimiento de la plástica lojana, que tendría justamente en la práctica del muralismo uno de sus pilares fundamentales.

²⁰² Alfredo Palacio: nace en Loja, su trabajo se desarrollo sobre todo en escultura monumental pública en la ciudad de Guayaquil, se destaca su obra sobre Eloy Alfaro, así como el mural “La historia de la cultura universal” en la pared exterior de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1989 en Guayaquil.

²⁰³ Daniel Palacio: nace en Loja, escultor y pintor, sus obras estaban atadas al clasicismo aprendido en la Academia de “San Fernando”, realizó obras monumentales en Cuenca e inculcó el oficio a sus hijos.

Esta manifestación artística, sin duda, nace con la decisión social de la creación de la Universidad Técnica Particular de Loja, siendo este el primer espacio público donde se propone la utilización del muro como soporte de los proyectos artísticos.

Por un periodo de diez años, es únicamente ésta universidad quien genera los planteamientos, siendo los proyectos con claro ascendiente por el pensamiento religioso concibiendo imágenes referentes al quehacer diario de la enseñanza, la cultura y los deportes, todos estos ubicados en espacios dirigidos por la comunidad marista ecuatoriana.

Flavio Chauvín Hidalgo (Alausí 1941), aportó en 1974, en su único mural²⁰⁴ una aplicación técnica singular al utilizar granito en una disposición parecida a la del mosaico, para lograr las figuras de esa composición religiosa, pero se puede considerar a éste un hecho totalmente aislado.

Cabe mencionar que en los años 70, se producen los únicos murales abstractos, mencionados anteriormente, y cuya expresión estética no se alinea con las características antes mencionadas, el autor hermano marista Ticiano Cagigal García, realizó obras murales en la UTPL en los primeros años de creación del campus universitario, que por su gran formato y concepción matemática, crea un efecto visual lúdico.

La línea de creación muralística vertida desde la UTPL, se caracteriza por una mayor preocupación por la técnica, que por el establecimiento de una línea ideológica; nace como necesidad de transmitir un mensaje a los alumnos y a su vez ocupar y decorar los espacios arquitectónicos del campus universitario. En él, la aplicación variada de materiales y experimentación de técnicas efectuada por Juan Flores con el cemento, mosaiquillo cerámico, madera entre otros materiales, genera provecho en alumnos como Fabián Figueroa y Sigifredo Camacho especialmente.

Flores nos dice: *“Yo fui profesor de todos ellos, sembré la inquietud y luego ya se manifestaron individualmente en sus manifestaciones específicas, pero como concepción y técnica yo di el inicio, traje la inquietud, hice los primeros murales y demostré que se podía hacer y luego vino Fabián Figueroa y los demás que fueron mis alumnos.”*²⁰⁵

²⁰⁴ Obra “Alegoría a Mercedes de Jesús Molina” ubicada en el edificio ubicado en la esquina de las calles Miguel Riofrío y Bernardo Valdivieso, Loja.

²⁰⁵ Cita textual de Juan Flores, extraída de la entrevista efectuada en 2005.

Ellos, Figueroa y Camacho, desarrollaron un interés formal por la línea y la aplicación de una técnica basada en el cemento (también denominado concreto), que sería característico en la prolífica obra mural del primero de los mencionados, quien también experimentaría con arcilla en algunas aplicaciones.

Los mensajes que han desplegado, generalmente, hacen referencia a temas de carácter alegórico, encasillados en la puntualización del hecho, escenario o motivo que representan, apartándose de una línea de carácter deliberante o de denuncia social, planteada desde México. Es un muralismo para el disfrute visual y con cierto carácter didáctico, cuidadoso de las cuestiones formales, como el movimiento y la composición y con cierta simplicidad en el colorido y el volumen.

Flores hace referencia a uno de sus trabajos, “La liberación de la ignorancia a través de la educación” donde abarca temas alegóricos a conceptos que tienen que ver mucho con la educación y representan a los dos polos entre ella: la instrucción y la ignorancia. *“Se refieren a dos aspectos: la instrucción y la ignorancia, una ignorancia que es inducida por el sistema: Queremos tener ignorantes para tener sumisos. Esa es la descripción que se pretendió en el primer mural. Si con la cultura, la educación que es el otro aspecto, nos preparamos para salir de la ignorancia, romper esas cadenas y nos liberamos, por ello las unas figuras son pasivas, las otras son dinámicas. Sobre uno de estos murales habían unos soportes metálicos sobre los que se situaba una segunda capa, un vestido que era otra abstracción que lo definía más al personaje; las figuras no definidas también significan la indefinición de la ignorancia.*

Los murales son más descriptivos pero dentro de un surrealismo, si se hubiera terminado la idea de colocar la estructura metálica que se trataba de un material chatarra, se hubiera definido más surrealista la obra.”²⁰⁶

Con posterioridad, se genera una “contraparte” en la Universidad Nacional de Loja, con el surgimiento del ICA (Instituto de cultura y artes), sobre todo por la posición político-filosófica opuesta; siendo en la UNL evidente la relación partidista²⁰⁷ y del sentimiento populista que toman mayor fuerza, los temas son de rebelión de realidad indígena o indigenismo.

²⁰⁶ Cita textual extraída de la entrevista efectuada a Juan Flores en 2005.

²⁰⁷ Existen dos tendencias políticas de izquierda: maoístas y marxistas; las mismas que generan polos ideológicos en la población estudiantil y docente. Lamentablemente, sin una idea política de mejoramiento sino más bien de manejo de poder.

Como una coincidencia el muralismo tuvo en ambas instituciones recién creadas un interés primordial, quizás traído por dos de los impulsores de este despertar plástico en la ciudad, por su conocimiento del muralismo mexicano y del hecho plástico mundial.

“La creación del taller de artes plásticas del ICA, en 1976 bajo la dirección del profesor chileno Gerardo Sáez con el objetivo de “desarrollar las artes plásticas en Loja a través de una concientización ²⁰⁸ plástica y muralística desde el punto de vista filosófico, social y humanístico.” ²⁰⁹

Es en este marco que en 1980 el ICA pasa a constituirse en el centro universitario de difusión y cultura (CUDIC) y como uno de sus talleres, se crea el grupo de muralismo, que acercó al conocimiento el trabajo del mural en México y del arte ecuatoriano realizando, en 1985, un conjunto de obras en las que proyectaron *“un arte comprendido por las masas populares, de raigambre social y fuerte denuncia...de esquemas latentes a la problemática actual, sobre la educación, la medicina, la pérdida de valores, y el agravio social del hombre tercermundista.”²¹⁰*

En el año 1973, el profesor chileno Gerardo Sáez, aporta su amplia experiencia como muralista dado su proceso académico y además con una *“formación y espíritu revolucionario, consecuencia de un proceso social complejo”²¹¹* según el mismo refiere, y que contagiaría en la medida de las condiciones locales a sus alumnos.

Fue ése un terreno apropiado en el que hallaron anclaje las ideas y el pensamiento profundamente socialistas del profesor Sáez, quien estableció su propia acción en la preocupación y temática que la situación indígena le traería, proyectando una singular influencia sobre quienes serían sus alumnos en los talleres del ICA y posterior grupo de muralismo del CUDIC, con el cual realizaría una serie de obras de carácter colectivo, con afanes de denuncia de los problemas sociales, principalmente de aquellos que afectan a los grupos vulnerables de la población, con una inclusión algo forzada de alegorías, especialmente en los escenarios en los que intervinieron.

²⁰⁸ Americanismo de la palabra concientización. Visto el 16 de septiembre de 2013 en www.rae.es

²⁰⁹ AGUILAR M., Ángel; Las artes plásticas del Siglo XX en Loja; Editorial “Gustavo Serrano” CCE-L; Loja, 2005. Pág. 269.

²¹⁰ AGUILAR M., Ángel; Las artes plásticas del Siglo XX en Loja; Editorial “Gustavo Serrano” CCE-L; Loja, 2005. Pág. 270.

²¹¹ Utilizamos las frases textuales del autor, debido a que tiene un particular interés en el aspecto político cultural de su país de origen.

“lo que hicimos con el grupo del CUDIC, ... desde el trabajo progresivo, que se había emprendido en 1980 desde que se fundó el CUDIC y en 1985 ya era lógicamente gente formada en materia y concepción del muralismo.”²¹²

Su propuesta de aplicación técnica hecha en base a pinturas acrílicas, reforzadas y empleadas sobre muros previamente preparados; un empleo formal y colorista visualiza una evidente influencia del muralismo mexicano, un buen manejo de volúmenes y luces y composiciones en las que el movimiento se logra en algunos casos armónico, el amontonamiento a veces exagerado de los elementos que las conforman, son las características del estilo de Gerardo Sáez.

Con respecto a esta tendencia de influencia mexicana, Sáez afirma: *“No tanto porque el muralismo está dado, ya con ciertos niveles, desde que está dirigido a lo social, la composición, forma y mensaje se interrelacionan. Nuestra sociedad latinoamericana no es igual pero es parecido, en muchos aspectos, aquí por ejemplo Guayasamín, Kingman, tenían temáticas cargadas hacia lo indígena, en Brasil lo que predomina es lo multiétnico, y un alto porcentaje de negritud, entonces Portinari en Brasil toma como referencia aquello. Depende de la relación con lo social en el lugar, en Chile no hay negritud pero hay indígenas mapuches”, pero la temática que escogió el artista fue la temática obrera ante ello. “Cuando yo llegué a Ecuador, vi que el desarrollo de la clase obrera aquí era difícil, pero no había o estaban peleados; lo que más importaba era el asunto indígena y apliqué hasta hace algunos años un trabajo con los Saraguro y lo que fui pintando era temática indígena muy novedosa para mí. Así que las condiciones de tipo social van manejando la temática y especialmente la cuestión histórica y otros factores.”²¹³*

A partir de 1985 cuando es más visible la dualidad entre las dos universidades, se producen algunas obras que son solicitadas por el municipio de Loja, y que cuentan con una intención de decoración así como una representación clara de los elementos iconográficos establecidos para el ensalzamiento de los héroes locales; tema que se introduce por primera vez en el imaginario de los murales de esta ciudad.

²¹² Cita textual de Gerardo Sáez extraída de la entrevista efectuada en 2005.

²¹³ Cita textual extraída de la entrevista efectuada a Gerardo Sáez en mayo de 2005.

En ese año, 1985, los pintores Estuardo Figueroa, Gerardo León y Fabián Figueroa incorporaron, relieves en placas cerámicas, en los muros de la torre de “San Sebastián” bajo una solicitud del municipio de la ciudad de Loja; con temas alusivos a las conquistas e independencias locales como hitos históricos.

Sin duda uno de los mayores logros plásticos es el de Claudio Quinde, quien en 1987 y utilizando una técnica mixta con cerámica y cemento, crea trabajos de mucha expresividad. Apuntó hacia los temas autóctonos de la identidad nacional y una sobria y equilibrada disposición de los elementos compositivos en sus murales “Los Argonautas” de la UTPL (1987 edificio del octógono y 1988 edificio de aulas de bellas artes). Su trabajo demuestra un claro dominio del estudio fisonómico de los indígenas ecuatorianos, siendo su investigación de fin de licenciatura²¹⁴ lo que le llevaría a establecer una clara línea estética de desarrollo.

Sobre su trabajo dice: “los estudios arqueológicos y antropológicos han nutrido cada una de las ideas plasmadas en las diferentes obras; con esta riqueza de motivos y diseños, desde aquellos que describen la naturaleza en su entorno a las representaciones cotidianas, puedo trasladarme en el tiempo y observar las utilizaciones, desde el dibujo y la abstracción, de esta época aborigen; llegando a crear con estos recursos un micro-cosmos mitológico.

*Los diseños aborígenes que constituyen el fundamento de la muestra pictórica presentada no responden a un orden cronológico de manifestación de éstos, ni mucho menos a una cultura específica, tampoco son copias exactas de cada signo precolombino investigado, sino, como se mencionó anteriormente, son las bases en la cual se sustenta mi obra, tomándolos como modelos para luego realizar la creación de nuevas representaciones.”*²¹⁵

Las décadas de los años setenta y ochenta, se caracterizaron como una etapa formativa en cuanto a la pintura mural, llevada adelante por los dos centros de formación universitaria; el posterior es un período de auge en la producción mural, con la acción del grupo del CUDIC y de los artistas que estudiaron en la UTPL.

²¹⁴ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Loja, Ecuador. Tesis de Grado para obtención del título de Licenciado en bellas artes. Bajo la Dirección de Lic. Fabián Figueroa Ordóñez. Universidad Técnica Particular de Loja.

²¹⁵ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación... op cit.. Pág. 35.

En el período de 1990 a 2000, se introduce una nueva perspectiva en la plástica, temas y técnicas que son propuestos por los nuevos artistas que incursionan en la pintura mural.

Dentro de este grupo de artistas no alienados a las dos vertientes, mención especial merece el caso de Alyvar Villamagua, quien a pesar de ser fundador de la escuela de artes plásticas de la UNL en 1989, no ha impreso en sus obras murales la temática, ni el lenguaje plástico que caracteriza a esa vertiente, identificándose más bien con una visión y estilo muy particulares de una abstracción de la realidad mediante la estilización de las formas, con una gran carga alegórica en sus temáticas, que atienden centralmente a los requerimientos de los clientes que han contratado su trabajo. Dice de sí mismo *“simplemente tengo una estilización, de la forma, abstracción de la realidad, una estilización con supresión de líneas.”*²¹⁶

En estos años, se nota un cambio entre los protagonistas del quehacer muralístico. Esta etapa, por darse después de un largo período de producción de los iniciadores, se caracteriza por el notable distanciamiento de las temáticas y técnicas abordadas en la etapa anterior; se observa así el influjo y reflejo del cambio de la historia y del arte universal.

Los artistas lojanos muestran una experimentación con materiales de diversa índole; la influencia del arte ecuatoriano y con ello la aplicación de relieves escultóricos. Las temáticas son variadas sin prevalecer ninguna, así tenemos temas religiosos, de carácter social, históricos, decorativos, educativos y alegóricos representativos de los sitios en los que se encuentran.

La escuela de bellas artes de la UTPL, con su entonces maestro y director Fabián Figueroa Ordóñez, muestra una doble propuesta de gran importancia en este periodo, primero su director como artista, en donde destaca una amplia variedad de trabajos cuya temática relacionada con el planteamiento religioso, aunque también se ve involucrado en propuestas de orden cultural, histórico-cívicas y costumbristas. Es un artista cuyo trabajo es el más fecundo de los muralistas lojanos de la segunda etapa.

²¹⁶ Cita textual extraída de la entrevista efectuada a Alyvar Villamagua en abril de 2005.

El otro aspecto, su fase como maestro, en la cual se dedica mediante un proceso de continuidad en el mural, en base a propuestas educativas con los estudiantes de la carrera; es por ello que bajo su tutela, se producen en el año 1992 una gran cantidad de planteamientos murales, relacionados directamente con un tema de ciencia y tecnología; y por lo que se puede deducir basados probablemente en imágenes fotográficas, de cine y televisión, los jóvenes muestran un imaginario personal, casi de ciencia ficción, en los que se destacan avances tecnológicos, científicos e industriales que no corresponden en muchos aspectos a lo que se vivía en la ciudad. Estos murales han desaparecido, por algunas razones, entre las cuales se puede intuir que, por su falta de calidad estética, así como por el cambio de uso de los espacios en el edificio del octógono de la UTPL, donde se encontraban estas obras.

Bajo este mismo concepto se desarrollan unas pocas propuestas más, en 1995, en espacios del edificio de bellas artes (UTPL), donde algunos de los planteamientos tienen la misma suerte que los anteriores; aunque en este caso, las temáticas están ligadas a planteamientos de los estudiantes donde al parecer influye más un interés personal, filosófico y creativo, no tanto un contenido específico.

A finales de la década de 1990, vemos un recaer de la producción creativa, no por falta de interés de parte de los artistas, sino más bien al parecer, se realizan solicitudes puntuales de parte de los contratistas, donde es evidente la influencia de éstos en los temas producidos y el interés en el estilo del artista.

En la provincia se inicia el trabajo formal desde el año 1977 pero es esporádico, sobre todo por la necesidad social y la falta de recursos económicos de los interesados, y tal como lo expresé anteriormente, la relación con los entes solicitantes, generalmente gobiernos locales y entidades educativas, conciben temáticas relacionadas al beneficio de los propietarios.

12.4. TERCERA ETAPA (2000 – 2006)

En la tercera etapa a partir del 2000 en Loja, se da un nuevo impulso con la contribución artística, desde ese año mediante la renaciente actividad de un grupo de muralistas integrantes de la agrupación “La guadaña de la hora zero” dirigida por Marco Montaña, quienes hasta el año 2006 llevan adelante obras, con una evidente huella de sus orígenes en el estilo de los murales del CUDIC, han ido marcando un proceso de renovación temática, incorporando a la denuncia social nuevos elementos de carácter histórico, simbólico y alegórico, con atención a las variables compositivas y una interesante experimentación técnica que ha incluido materiales industriales que buscan la resistencia a los efectos climáticos para lograr la permanencia temporal de las obras.

Debemos mencionar, en este punto, que la actividad muralista sus orígenes y desarrollo en la ciudad de Loja se vieron paralelamente reflejados en el ámbito de la provincia, hecho que merece especial referencia.

Nos encontramos con experiencias diversas a lo largo de este proceso y constatamos que si bien no hay una elaboración en extrema abundancia de obras muralísticas en todos los cantones de la provincia, en algunos en cambio, se nota los anhelantes deseos por hacer de este tipo de manifestaciones artísticas parte importante de sus convicciones políticas, religiosas, educativas o culturales, que ayuden a formar un criterio que, por sí mismo es ajeno a la idiosincrasia del hombre del entorno rural ecuatoriano.

En una forma poco detallada queremos hacer referencia a algunos ejemplos de este recorrido; así tenemos que, entre los años de 1993 y 2003, en las cabeceras cantonales de cantones como: Espíndola, Quilanga, Chaguarpamba, Olmedo, Pindal, Sozoranga, Zapotillo, Catamayo, la muralística es casi nula y la poca obra que hay es de ejecución autodidacta y por ende muy ingenua con temas paisajísticos, cívicos y educativos, muy pocos de concepción creativa sin menospreciar la intencionalidad de sus

ejecutores que en unos casos es de gran factura, por ejemplo, en las poblaciones de Sozoranga y Zapotillo existen murales de Fabián Figueroa y otro de Alyvar Villamagua en Catamayo.

En la ciudad de Celica, existen murales de Fabián Figueroa, mientras que en los cantones de Macará, Puyango y Celica hay otros como producto del estudio de hombres de estos lugares en las universidades lojanas y a través del estudio de las artes o, gente que sin estudio superior que han aprendido este oficio para reflejarlo de una manera más creativa y con mayor capacidad de recursos técnicos en las paredes o muros de los rincones de sus poblaciones, aumentando con ello el número de murales, aparte de otros que existen con características semejantes de los cantones anteriores.

Con mayor cantidad de expresión mural están cantones como: Calvas, Pal-tas, Saraguro y Gonzanamá, donde las muestras de la capacidad artística mural son muy ricas por la variedad de autores, de aplicación técnica.

Lugares en los cuales se han afincado maestros venidos de lejos a lo mejor con otra misión es el caso de Catacocha, donde el hermano Nacho Gómez Cano, dedicado a la docencia, ha dejado una muestra del dominio técnico artístico en sus murales. En Cariamanga está también la muestra del hermano Richard Falcón Dillón, como consecuencia del mismo factor anterior, está implicada la enseñanza con predominio religioso, debido a que las comunidades misioneras religiosas, traen consigo “artistas” que, en sus creaciones murales cumplen parte de su misión.

En Saraguro por otra parte, se observa el surgimiento en las paredes del pueblo de creaciones artísticas del grupo de arte “La guadaña de la hora zero” de buena ejecución, aunque en la mayoría de ellos el soporte no cuenta con un tratamiento para la permanencia sobre el muro de la obra mural, por ello ha sufrido un claro deterioro.

Este colectivo identificado en una vertiente, con una línea de pensamiento definida, relacionada con sus inicios desde el ICA, hizo de este cantón un bastión donde plasmar sus diseños artísticos. Un dato curioso es que en el año 2011, se solicita a un pintor (desconocido) realizar una restauración de los trabajos, y de una manera poco seria, se ha borrado la información de la autoría de la obra cambiándola hacia una propaganda política del actual alcalde de la población. Aún no se ha visto la reacción de parte de los artistas ante este hecho.

Sobre el trabajo realizado, especialmente en los murales de Loja, pero con continuidad en la tendencia artística aplicada, nos dice Marco Montaña, líder de esta agrupación:

“Me defino como expresionista, al surrealismo lo tomamos como elemento alegórico para descomponer figuras, elementos, recomponer espacios, imágenes y no crear escenarios, lo nuestro busca que las figuras estén en función de la plástica, estamos tratando de sujetar el contenido a una propuesta de carácter estética- plástica, de elementos, de formas, de planos, de descomposición de colores; cada uno de los elementos antes de estar narrando tienen efecto plástico y simbólico con función estética, a través de descomposición de planos, utilizando futurismo, cubismo, que tiene sentido estrictamente estético.”²¹⁷

Hay que hacer una mención especial de lugares como Catacocha (1951) y muy particularmente Gonzanamá (finales del siglo XIX), en donde en los centros de culto de fe como son las iglesias católicas, existe una riquísima expresión decorativa mural, manifestada en pinturas que tienen que ver con los temas principales del cristianismo, estando éstas elaboradas directamente en la pared, madera o realizadas sobre lienzos para luego ser adosados a los muros.

En lo que respecta a la ejecución misma de las pinturas religiosas en las iglesias de Catacocha y Gonzanamá, se dejan ver el amplio dominio técnico del dibujo y color de los maestros que las compusieron a mediados y fines del siglo XIX respectivamente en Catacocha y Gonzanamá, considerado éste último conjunto pictórico, como Patrimonio Cultural de Loja, por lo que el Instituto nacional de patrimonio cultural (INPC)²¹⁸ se encuentra empeñado en su restauración para conservar tan prestigioso legado artístico.

La ejecución de trabajos murales en la provincia de Loja, de reconocidos artistas de la ciudad, nombres como Fabián Figueroa, Sigifredo Camacho, Juan Flores, Marco Montano, Alyvar Villamagua entre los más importantes, que producen obra con sus singulares formas de expresión, significan una aproximación de las poblaciones hacia el ansiado progreso. Destacando el reconocimiento artístico de este selecto grupo ante la sociedad.

²¹⁷ Cita textual extraída de la entrevista efectuada a Marco Montaña en mayo de 2005.

²¹⁸ El Instituto nacional de patrimonio cultural fue creado en 1978, tiene 33 años, de velar por la realidad cultural del país, expresada en todas las manifestaciones de su historia. Sacado de <http://www.inpc.gob.ec/direcciones-regionales/quito-r1-y-r2> el 30 de agosto de 2011.

En los últimos años, aparte de la actividad del grupo dirigido por Marco Montaña, hay que mencionar que no existe otra propuesta de carácter muralista.

Existen esfuerzos aislados, que llegan por el impulso de entidades preocupadas por transmitir mensajes de carácter educativo, principalmente en el ámbito de la conservación del medio ambiente (tema recurrente en este momento) y de algunas entidades de carácter público y privado con fines diversos.

Las manifestaciones de arte público son muy diversas, todas buscan satisfacer sus necesidades comunicacionales, que pueden ir desde preocupaciones netamente artísticas hasta centralmente políticas, desde la denuncia social hasta la simple alegoría u ornato.

Un caso especial es, el de la labor muralística que lleva adelante la agrupación “Protesta” que es una agrupación no-política de pensamiento socialista, que se ha dedicado a través de los años, desde 1980 aproximadamente, a generar una reacción social ante lo que ellos consideran importante. En Loja ciudad, “Protesta”, ha cubierto con mensajes pictóricos y escritos algunos espacios públicos, con una comunicación de clara tendencia de reivindicación social, los mismos que han sido eliminados, dado que no se contó con autorización de los dueños de los inmuebles y que por esta característica podría ser considerado un grafitti.

13. ANÁLISIS DE CONTENIDOS

Los más de 350 murales de Loja, responden, según la voluntad de sus autores, su función, el lugar que ocupan, el encargo o el ejercicio práctico, una posibilidad de análisis según sus contenidos.

En todos los tiempos, en todas las culturas, el mural ha tenido una gran importancia por su sentido colectivo en términos generales, según su función y sus intenciones podemos agruparlos en: murales de contenido religioso, con temática educativa, histórica patriótica, la exaltación del indígena, la técnica, ciencia y progreso, el deporte, la cultura, la justicia y los trabajos de vida cotidiana.

13.1. MURALES DE CONTENIDO RELIGIOSO.

En Loja, al igual que en muchas ciudades del Ecuador, llegaron numerosas ordenes religiosas cuyo fin principal era la catequización de los indios. Aquellos que vinieron construyeron iglesias y monasterios, con lo cual la ciudad se vio contagiada por este interés en lo religioso.

Las ordenes que se asentaron en la ciudad de Loja fueron: los franciscanos en el año 1548, los dominicos en el año 1553, las concepcionistas en el año 1597, los agustinos a fines del siglo XVI, los jesuitas en el año 1638²¹⁹, siendo estos los últimos en establecerse en Loja durante la época colonial.

La catequización católica en América se apoyó en la utilización de imágenes religiosas, en base a obras artísticas de pintura y escultura trabajadas inicialmente en la península española y luego con maestros en diferentes países de Latinoamérica. En Ecuador, la “escuela quiteña”, fue una de las más importantes y eso generó una practica que aún se mantiene en el país; la iglesia católica sigue generando pinturas donde vemos escenas de la vida de Jesucristo, la Virgen María, los santos, así como esculturas utilizadas para el culto.

La religiosidad popular, sobre todo en el Ecuador, como elemento socio-cultural de expresión, logra manifestarse desde una vertiente artística generada por la influencia todavía existente del “barroco español” y de la necesidad de la “educación religiosa” a través de la utilización de imágenes que vinculen la catequesis con el pueblo.

Esta expresión y tradición artística, captura una fenomenología cultural en la que el elemento de reafirmación nacional trasciende y se proyecta con fuerza, contribuyendo a su continuidad desde múltiples perspectivas.

²¹⁹ ANDA AGUIRRE, Alfonso. Eclesiásticos y comunidades religiosas en Loja durante la colonia. Su episcopado. (2003). Editorial Ediloja. (Universidad Técnica Particular de Loja). Loja, Ecuador. Pág. 169, 203, 217, 257, 279.

Como ejemplifica Stevens-Arroyo en su análisis en “The latino religious resurgence”²²⁰(El resurgimiento de la religiosidad latina, 1995), muchos de los valores que forman parte de la cultura latina tienen su origen en la religión. *“Los valores familiares y comunitarios, el amor por las fiestas, la devoción a los santos y muchas otras expresiones sociales que caracterizan las culturas latinas son tradiciones cuyos orígenes pueden trazarse a costumbres religiosas, las cuales, con el pasar del tiempo, se han convertido en una parte integral de nuestra cultura.*

Los murales religiosos poseen imágenes que representan estas tradiciones y costumbres con el propósito de preservarlas y reafirmar su nacionalidad y religiosidad. De hecho, reconociendo que la religiosidad popular en América Latina es un conjunto sincrético entre el catolicismo español, las religiones indígenas existentes de las áreas colonizadas, las creencias religiosas africanas aportadas por los y las esclavos/as, el protestantismo incipiente y múltiples creencias espiritistas, toda esta amalgama está presente en nuestro desarrollo como pueblo y muy especialmente en la expresión muralista.”²²¹

Imagen N° 47



Mural Santa Teresita- Santurce Puerto Rico

Fotografía: www.parroquiasantateresita.com visto el 22 de noviembre de 2011

En la expresión mural religiosa, existen muchas opiniones de fieles y del clérigo; tanto de aceptación, como de rechazo de la interpretación artística de los eventos religiosos representados, así como de la imaginería de los santos; ello ha llevado a que surjan posturas opuestas así, *“El artista no tiene por qué ceder necesariamente al mal gusto del pueblo, aunque*

²²⁰ STEVENS-ARROYO, A. M. (1998). The latino religious resurgence. The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science , 558 (1). Pág. 163-177.

²²¹ STEVENS-ARROYO, A. M. (1998). The latino religious resurgence. Op. Cit. Pág. 123.

haga lo posible porque éste entienda su obra”, y, como dice el pintor Musso, “el artista no es el servidor de los gustos del público, sino el servidor de su fe.”²²²

“La existencia de un arte religioso auténticamente popular es el signo más evidente de un nutrido y fuerte ambiente cristiano. Pero un arte religioso popular, en cuanto hecho por el pueblo, apenas tiene algo de arte contemporáneo aunque tenga mucho de religioso. Sólo cuando el pueblo cuente a su vez con el artista que sabe interpretar su sentimiento religioso, la obra alcanzará también valor artístico. Ahora bien, la falta de ese artista que haga arte para el pueblo, denuncia que ese ambiente cristiano, aunque aparentemente se extienda a todas las capas sociales, no abarca de hecho toda la realidad social, o bien se pierde en pura exterioridad y no despierta por ello el interés del artista.”²²³

La expresión muralista, suponemos, pasa a ser una de las más significativas expresiones de reafirmación sociocultural en la que se utiliza toda clase de manifestación de la religiosidad popular. Consideramos este tipo de expresión plástica como una muestra de carácter vital porque pueden percibirla tanto aquel que convive en el área, como el visitante esporádico, despertando no sólo la posibilidad de múltiples emociones, sino de múltiples interpretaciones. Según nos señala Duany²²⁴ la religiosidad popular presenta rasgos comunes en la que sobresalen el culto a los santos, la devoción a la Virgen María, la creencia en el diablo, la fe en la sanación espiritual, la celebración de fiestas litúrgicas, la participación en procesiones rituales y el culto a las personas.

De igual forma Duany afirma que: *“el fenómeno concentra su atención en las solidaridades familiares y comunitarias, un detalle que se observa comúnmente en la expresión muralista al recordar a las personas que han fallecido. Se puede percibir, en la expresión muralista, que existen unas imágenes predilectas que representan una realidad social, muchas veces solapada, que se manifiesta más bien a través de la actividad pictórica, lo cual requiere sensibilidad cultural para ser comprendido a través de un uso simbólico para ser adecuadamente decodificada e interpretada...”*

²²² MUSSO. Recogido en VARGAS, José María. Arte, naturaleza y religión. Santo Domingo. Quito, 1955, p. 103.

²²³ CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, El arte religioso como signo cristiano en el ambiente. en Arte sacro y concilio Vaticano II. Junta nacional Asesora de arte sacro. León, 1965 pág. 345-346.

²²⁴ DUANY, J. (1998). La religiosidad popular en Puerto Rico: Reseña de la literatura desde la perspectiva antropológica. In A. QUINTERO RIVERA, Virgenes, magos y escapularios: imaginería etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico San Juan, Puerto Rico: Centro de Investigaciones Sociales. Pág. 163-186.

*...La larga tradición en el arte de la religión católica permite que la iconografía bíblica de sus dogmas y principios y los extiende sobre su amplio dominio. El mural dentro de las iglesias fijó estas iconografías dividiendo también su lugar en el espacio religioso.*²²⁵

²²⁵ DUANY, J. (1998). La religiosidad popular en Puerto Rico...op cit. Pág. 163-186.

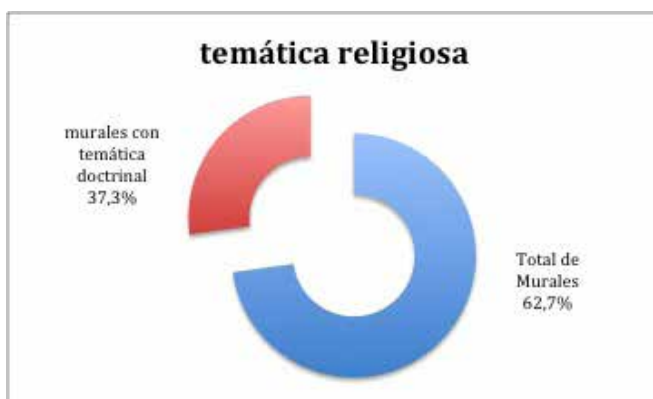
13.1.1. MURALES EN IGLESIAS.

La ciudad de Loja comienza esta tendencia de ejecución de obra mural, inicialmente se desarrolla en las iglesias, como se conoce, se utiliza al arte como forma de adoctrinar a los fieles. Esta directriz crece en América con la colonización, ha continuado a través de la historia, hasta mediados del siglo XX en Ecuador.

En las iglesias, se han utilizado los espacios sobre los arcos a lo largo de la nave principal de las mismas, así como los techos y cielos rasos para llenarlos con imágenes de la vida de Jesús, la Virgen María y los santos; en algunos casos se incluyen elementos relacionados con las ordenes que regentan la iglesia o con elementos relacionados con la eucaristía.

Cuando revisamos los grandes conjuntos eclesiales encontrados en Loja, vemos que en su mayoría manejan iconografía religiosa utilizada tanto en Europa como en América, por lo tanto, podríamos decir que el aporte de los artistas con elementos locales, es mínimo.

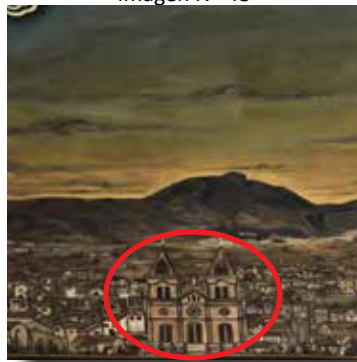
CUADRO N° 11



Elaborado por: E. Malo 2013

Un caso de estudio dentro del conjunto encontrado en la iglesia de Santo Domingo en la ciudad de Loja, consta un trabajo que merece atención, el denominado bajo el tema: “Fundación de Loja”, que ocupa las paredes superiores de la capilla de la Virgen del Rosario, en donde vemos construcciones que son claramente diferenciables y relacionables con la tipología urbana del conjunto arquitectónico, la fachada de la iglesia de Santo Domingo, la bandera del Ecuador y de la comunidad Dominicana, el escudo de la ciudad de Loja y de la comunidad dominica, el cerro “Villonaco” detrás de la ciudad de Loja, las casas mantienen la tipología de las construcciones arquitectónicas de la ciudad, compuesto de paredes blancas y techos rojos de teja.

Imagen N° 48



Detalle de: La fundación de Loja.
Autor: Fray Enrique Mideros. 1928
Fotografía: Gilberto Rodríguez 2012

En las ciudades ecuatorianas, la generalidad de las casas de la época colonial y republicana, tiene estructuras de una o máximo dos plantas, fachadas de paredes blancas y tejados rojos; esta es una característica marcada, la misma que compone un rasgo cromático singular en las urbes de la sierra ecuatoriana; a pesar de que esta estructura arquitectónica ha ido cambiando con el tiempo, se considera como elementos tipológicamente reconocibles y son utilizados con frecuencia en la plástica local, normalmente observados en los trabajos que refieren a los conjuntos ciudadanos de la sierra.

13.1.2. MURALES EN CENTROS DE FORMACIÓN RELIGIOSA O PROPIEDAD DE ORDENES RELIGIOSAS.

Existe un grupo distinto dentro de los trabajos con contenido religioso; son aquellos murales que se encuentran en centros de formación religiosa, colegios, casas de retiro, etc. los mismos que poseen imágenes con características propias, con mayor intervención del autor en cuanto a la utilización de los elementos plásticos y simbólicos.

Así tenemos que muchos utilizan la imagen de San Marcelino Champagnat²²⁶ que se repite en los colegios e institutos de la congregación Marista Ecuatoriana; también en estas instituciones se incluyen imágenes con jóvenes²²⁷, relacionados con la Virgen María y Jesús

Imagen N° 49



María, Marcelino y los Jóvenes.
 Autor: Fabián Figueroa. 2002
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

²²⁶ Marcelino Champagnat: Nace en Francia en Marlies en mayo de 1789, muere en 1840, Fundador de la orden de los hermanitos de María, que luego pasaría a ser los "hermanos Maristas". Dedicados a la educación de jóvenes en escuela primaria y secundaria.

²²⁷ Debido a que su dedicación como comunidad religiosa esta enfocada en la educación infantil y juvenil.

Existe asimismo una repetición del tema de la “última cena”, donde vemos algunas interpretaciones interesantes. Una en particular, llamada “Comida inca” de Claudio Quinde (código: Loja-05-1987), donde distinguimos alimentos como el maíz, el tomate y el aguacate, frutos típicos de América; además los rostros de los personajes poseen rasgos fisonómicos de los indígenas ecuatorianos; basados en el estudio del autor.²²⁸

CUADRO Nº 13



Elaborado por: E. Malo 2013

Esta personalización de indígenas en una “última cena” es curiosa por decir lo menos, sobre todo porque es un tema recurrente en los centros de formación religiosa de la comunidad Marista en Loja. En este trabajo analizado vemos a doce personajes masculinos, cuya posición y actitud frente a un grupo de alimentos refleja muchas semejanzas con aquellas imágenes de Jesús y sus apóstoles ante la mesa con pan y vino para celebrar la pascua.

La iconografía demuestra gran conocimiento de las culturas ancestrales ecuatorianas, donde se incorporan elementos decorativos en los rostros de los personajes que pertenecen a aquellos utilizados por grupos humanos ubicados en la costa ecuatoriana previa a la inclusión Inca en este territorio, por ejemplo, la vestimenta es claramente masculina, diferenciable por el hecho de que solamente traen “taparrabos”²²⁹ y llevan el torso desnudo, donde se visualiza que no tienen pechos; están utilizando decoraciones en las orejas, tal como se observa en muchas figurillas de

²²⁸ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Loja, Ecuador. Tesis de Grado para obtención del título de Licenciado en bellas artes. Bajo la dirección de Lic. Fabián Figueroa Ordóñez. Universidad Técnica Particular de Loja.

²²⁹ Taparrabos: nombre con el que se denomina a la vestimenta que cubre desde la cintura hasta el inicio del muslo, lleva en la zona superior un cinturón generalmente elaborado de sogas; es normalmente utilizado por los varones.

cerámica encontradas en el país, que pertenecen a culturas prehispánicas.

Imagen N° 50



Comida Inca
Autor: Claudio Quinde 1987.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Existen además algunos murales que tienen tema religioso, tal es el caso de la obra de Flavio Chauvin Hidalgo que representa a Mercedes de Jesús Molina²³⁰ (código: Loja-02-1973), donde incluye una rosa como el símbolo distintivo de la Beata.

Imagen N° 51



Mercedes de Jesús Molina
Autor: Flavio Chauvin 1972.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

²³⁰ Mercedes de Jesús Molina: Beata ecuatoriana, que se dedicó a la catequización en el oriente ecuatoriano, fundó la congregación de las hermanas Marianas, en honor a la primera Santa ecuatoriana Mariana de Jesús Paredes y Flores.

En algunos centros educativos de la ciudad y provincia, por ser regentados por comunidades religiosas católicas, cuentan con imágenes de sus santos patronos, en relación con los jóvenes y la enseñanza primaria y secundaria. Normalmente incluyen libros así como estudiantes utilizando el uniforme del instituto educacional.

Imagen Nº 52



San Francisco y la Educación
Autor: Fabián Figueroa 1996.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Imagen Nº 53



María Auxiliadora
Autor: Claudio Quinde 1988.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

13.2. LOJA, PROTAGONISTA

La ciudad es protagonista de muchos de los trabajos encontrados, así tenemos obras donde localizamos elementos de la tipología urbana, algunos anteriormente nombrados en la obra “Fundación de Loja” que se encuentra en la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo en la ciudad.

Imagen N° 54



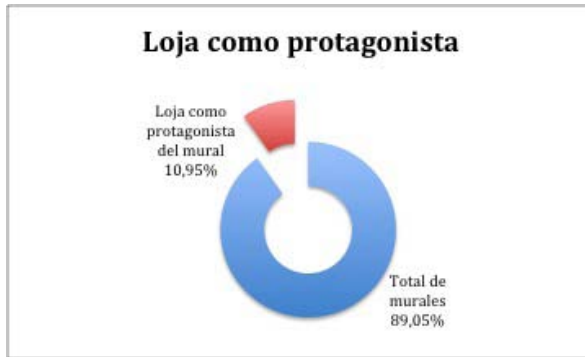
La fundación de Loja.
Autor: Fray Enrique Mideros. 1928
Fotografía: Gilberto Rodríguez 2012

Fachadas de iglesias del entorno como San Francisco, Santo Domingo, la Catedral de Loja, la iglesia del Valle, la torre de San Sebastián que nos sitúan espacialmente en esta ciudad.

Elementos naturales como el perfil del “Villonaco” cerro situado al occidente de la ciudad, que es probablemente el mas caracterizado en el entorno. Además el uso de vegetación como las orquídeas y los pájaros, por constituir parte de la flora y fauna características de la región, no solo de Loja, sino también de su provincia vecina Zamora Chinchipe.

Además se incorpora en algunos de los trabajos, comidas y productos agrícolas de la zona, como la mazorca de maíz, yuca, papas, piña, arroz, café, trigo, así como el ganado habitual, los chivos y las vacas.

CUADRO N° 15



Elaborado por: E. Malo 2013

Imagen N° 56



Iglesia de San Francisco.
Autor: Néstor Ayala. 1999
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

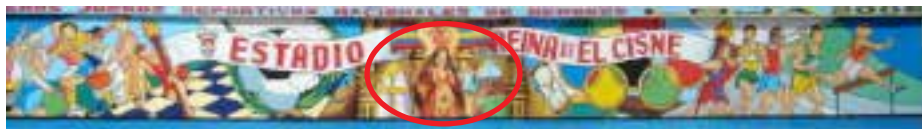
Imagen N° 57



Paisajes costumbristas II
 Autor: Anónimo. 1996
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Tal vez uno de los motivos mas curiosos desde el punto de vista iconográfico es la inclusión de la Virgen del Cisne, patrona de la Ciudad. Figura emblemática que tiene una relación directa con el entorno: religioso y social. Esta imagen data de la época colonial, es un bulto tallado por Diego de Robles (Toledo, 2da mitad S. XVI - Quito 1594) y ha sufrido algunos cambios con el tiempo. Su larga cabellera rizada le ha generado el apodo de la "Churonita"²³², la misma que esta representada con sus trajes festivos, dando significado a un interés de carácter social hacia su devoción.

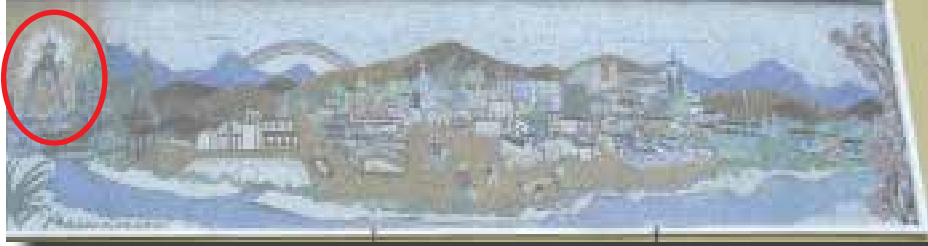
Imagen N° 58



Estadio Reina del Cisne
 Autor: Luis Paucar. 2006
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

²³² Churo: m. Bol. Ecu. Rizo www.rae.es 10 de noviembre de 2012. Churona/Churuda, mujer de cabello con rulos.

Imagen N° 59



La inmaculada concepción de Loja
Autor: Juan Flores Cabrera. 1990
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

13.3. LA EDUCACIÓN

Los temas relacionados con educación son bastante comunes entre los murales lojanos, ya que se encuentran muchos de ellos ubicados en entidades educativas; tienen como elementos fundamentales el uso de iconografía relacionada con lectura, escritura, enseñanza y la relación directa con personajes del ámbito educativo local, así como religiosos dedicados a la enseñanza.

Los murales se han convertido, en muchos casos, en distintivos de las instituciones educativas, siendo en un momento de la historia, la tendencia iniciada por los centros de formación marista dada su influencia desde la Universidad Técnica Particular de Loja, que estaba regentada por la comunidad marista ecuatoriana.

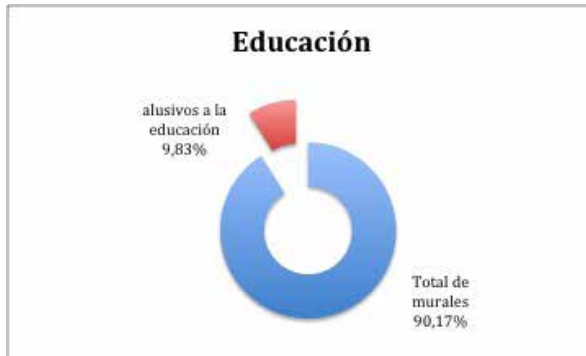
Encontramos obras en los centros de enseñanza primaria y secundaria para fortalecer la expresión de la importancia del estudio y el aprendizaje.

CUADRO Nº 16
LISTADO: LA EDUCACIÓN

Mural	□□	□□□□	□□□□□□□□
	1974	□ □□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□
	1974	□ □□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□
□ □ □□□□□□ □□□□	1974	□ □□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□
□□□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□	1978	□ □□□□□□□□□	□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□ □□ □□□□□□ □□ □□□□□ □□□□ □□	1985	□□□□ □□□□□□□□ □□ □□ □□□□	□□□□ □□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□	□□□□	□ □□□□□□□□□ □□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□
□□□□ □□□□ □□□□□□□□□□ □ □□□□□	□□□□	□ □□□□□□□□□ □□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □ □□□□□□□□□
□□□□□□□□ □□□□□□	1988	□□□□□□ □	□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□

Entre los elementos simbólicos mas destacados y que llaman la atención, están los jóvenes utilizando el uniforme de las entidades educativas, libros, hojas, incluso inscripciones sobre piedra y pergaminos, como podemos observar por ejemplo en “Historia de la escritura” (código: Loja-18-1992) de Fabián Figueroa.

CUADRO N° 17



Elaborado por: E. Malo 2013

Imagen N° 61



Historia de la Escritura
Autor: Fabián Figueroa. 1992
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

13.4. MURALES DE CONTENIDO HISTORICO-PATRIOTICO

“Contribuir a la transformación política de México empezando por la restitución de sus libertades democráticas, tiene que ser mi primera tarea como hombre, como ciudadano y como pintor”. SIQUEIROS

“Los comunistas, y yo soy miembro de partido comunista desde el año 1924, año desde el cual estoy luchando por su causa que es la mía, no nos quedamos nunca con el análisis de los hechos positivos. Los comunistas vamos siempre al fondo de los problemas y por ahí a la crítica y la autocrítica más directas” ²³⁵ SIQUEIROS.

“La pintura mural es el arte supremo, entre otras razones, porque: “es para todos”. ²³⁶ OROZCO.

“La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó todo una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su “torre de marfil”, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer”. ²³⁷ OROZCO.

“Estoy orgulloso del mural en la escalera. No es para mí, por supuesto, es para que afronte el veredicto de las generaciones futuras. Aun así, gustando o no, nadie puede negar que representa un nuevo acercamiento a la pintura mural”. ²³⁸ RIVERA.

²³⁵ SIQUEIROS, D. A. (enero de 1956). Carta Abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos. Arte Público (segundo), p. 4.

²³⁶ Tomado de www.enplenitud.com/muralismo-mexicano-jose-clemente-orozco el 25 de noviembre de 2011

²³⁷ OROZCO, J. C. (1999). Autobiografía (octava ed.). México, México: Ediciones Era.

²³⁸ RIVERA, D., & MARCH, G. (1960). my art, my life: an autobiography. Mineola, New York, USA: Dover Publications Inc.

“A todos los que cayeron y a todos los miles de hombres que todavía han de caer en la lucha por la tierra para hacerla libre y que puedan fecundizarla todos los hombres con el trabajo de sus propias manos, tierra abandonada con la sangre, los huesos, la carne y el pensamiento de los que supieron llegar al sacrificio.

Dedican devotos el trabajo de esta obra los que la hicieron: Juan Rojano, Eígenio Tréllez, albañiles. Ramón Alva Guadarrama, Máximo Pacheco y Pablo O’Higgins, ayudantes, y Diego Rivera, pintor. Octubre de 1927.”²³⁹

El impetuoso resultado logrado con el mural de la escalera de Rivera, no solo transformó y afectó las creencias políticas y artísticas, sino que además impulsó a que se innovara en materiales y técnicas para el uso en estos espacios públicos.

En la trastienda de estos cambios, fue David Alfaro Siqueiros²⁴⁰, probablemente el más potente de estos artistas revolucionarios, quien consideraba que el mural no solo tenía un rol en el aspecto estético, social, sino también en el cambio en la forma de realizarlo ya que decía, un mural podía trabajarse en grupo.

Imagen N° 62



Patricios y Patricidas.
David Alfaro Siqueiros (1949).

Tomada de <http://www.panoramio.com/photo/49243708> vista el 17 de noviembre de 2011

²³⁹ ROCHFORD, D. (1993). Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros. (A. Rodríguez, Trans.) México, México: LIMUSA S.A. Pág. 67.

²⁴⁰ David Alfaro Siqueiros, fue el más activo políticamente, encarcelado siete veces y otras tantas exiliado a causa de sus creencias Marxistas-Stalinistas; en uno de sus exilios coincide en Barcelona y lucha en la Guerra Civil Española contra los fascistas.

En su mural “Patricios y Patricidas” (imagen N° 62) pintado en la Antigua aduana de Santo Domingo, en ciudad de México, iniciado en 1949, aunque nunca fue terminado, vemos a la esposa de Siqueiros en el primer plano simbolizando la liberación a través de la lucha, que está representada por el hombre a caballo en el segundo plano Siqueiros transmite su ideología con una gran energía, atizando imágenes simplificadas pero esculturalmente sólidas (incluso en este trabajo inacabado). Su uso de formas abstractas, conos y circunferencias, logra una composición enérgica que unifica los elementos dispares, integrándolos a la arquitectura donde está emplazado.

Murales como éste, nos recuerdan la diversidad de ideas que están envueltas en el arte de la pintura mural a través de la historia. Hemos visto que estas ideas también han influido en el aspecto arquitectónico, pues es utilizado como soporte, donde sus espacios funcionales generan espacios de ubicación de las pinturas, en propuestas gráficas con clara intención de reformas sociales.

Hemos visto los murales trabajando con los límites de la arquitectura, pues como se expuso anteriormente esta característica de soporte a manera de “lienzo” produce mayor importancia sobre la pintura mural, más que sobre el edificio mismo, por ello se ha llegado a considerar que a la edificación se la trata con desdén, añadiendo una sensación de anarquía.

El Manifiesto del Sindicato de Obreros técnicos, Pintores y Escultores Mexicanos²⁴¹ fue, bajo la visión de muchos, el inicio formal de la expresión mural mexicana. Constituye el elemento fundamental del pensamiento revolucionario de los miembros del sindicato (1924).

En 1925, se hace evidente que este documento sirvió de trampolín a las ideas muralistas, así como de base para el nacionalismo político mexicano, sin olvidar que sirvió de nombre emblemático para la lucha contra el gobierno aunque, este sindicato luego se transformara en una mera reunión de amigos. como nuestra posesión más grande”. Se interesaban en la tradición por ser expresión colectiva, pues el objetivo principal era socializar el arte y borrar el individualismo por burgués.

La propuesta sindical se apoyaba en los valores de la raza indígena, para exaltar su “peculiar talento para crear belleza” y consideraba “su tradición como nuestra posesión más grande”. Se interesaban en la tradición por

²⁴¹ En el anexo consta el texto completo del: manifiesto del sindicato de obreros técnicos, Pintores y Escultores, El machete N° 7 México 1924.

ser expresión colectiva, pues el objetivo principal era socializar el arte y borrar el individualismo por burgués. Repudiaban la pintura de caballete y glorificaban el arte monumental, por ser propiedad pública. Proclamaban que los artistas debían producir “obras de valor ideológico para el pueblo, para todos, de educación y de batalla.”²⁴²

En los murales en Loja, se incluyen elementos relacionados con héroes y hechos históricos que han marcado la vida del país y de la ciudad. En este entorno vemos que se han enfatizado personajes como “El Libertador, Simón Bolívar”, “Antonio José de Sucre” ambos líderes de la justa libertaria en Ecuador. A ellos se les dedican temas relacionados con la revolución, así como la exaltación del héroe.

CUADRO N° 18
LISTADO DE MURALES DE CONTENIDO
HISTÓRICO-PATRIÓTICO

Mural	□□□	□□□□□	□□□□□□□□
□□□□□□□□□□	1873	□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	1987	□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	1987	□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	1987	□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	1987	□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□	1988	□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□	1998	□□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□	1998	□□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□□□	1999	□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□

²⁴² TIBOL, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Fondo de Cultura Económica. México, México. 1974. Pág. 16, 36.

A más del tema libertario, consta también, la salida de Francisco de Orellana, español que lidera la aventura hacia el oriente ecuatoriano, donde se descubre el Río Amazonas. Se lo ve acompañado de muchos soldados de la época colonial Española, así como incas vestidos con sus ropaje tradicional de “taparrabos” y decoraciones de plumas sobre sus cabezas y joyas en sus cuerpos.

En la plaza de San Sebastián, la torre del reloj que se encuentra en este espacio urbano, tiene en su base cuatro murales que recuerdan momentos históricos que marcaron la vida de la ciudad de Loja.

Así tenemos uno que refleja a un grupo de indígenas, que según la leyenda que consta en el mural y dice: “Los Paltas, federación de comunidades aborígenes de la región sur del Ecuador”, podemos deducir que los hombres son de la tribu de los paltas, miembros de la comunidad más antigua que se conoce que pobló la provincia de Loja.

Imagen Nº 63



Alegoría a la Fundación de Loja: Los Paltas
Autor: Estuardo Figueroa, Fabián Figueroa y Gerardo León. 1987
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

El segundo mural, nos habla de la salida de Francisco de Orellana hacia el oriente, donde vemos a un hombre vestido con el traje militar español utilizado en la colonización de América, a su lado un indígena cargando en su espalda un cilindro donde lleva flechas, por ello y por la representación del paisaje parece un habitante de la zona oriental – selvática del Ecuador. También lleva una leyenda escrita sobre el mural que dice: “Si de Quito es gloria el descubrimiento del Amazonas, gloria es de Loja la conquista de la Amazonía y la fundación de las gobernaciones de Yaguarzongo y Mainas.”

Imagen N° 64



Alegoría a la Fundación de Loja: Los Conquistadores
Autor: Estuardo Figueroa, Fabián Figueroa y Gerardo León. 1987
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

En tercer lugar, y siguiendo una cronología de hechos históricos, vemos un grupo de personas que se los ve en actitud de lucha con sus brazos en alto. En la leyenda de este mural dice: “18 de noviembre de 1820, adhesión popular de Loja al movimiento libertario de la nación indoibérica”.

Imagen N° 65



Alegoría a la Fundación de Loja: La rebelión
Autor: Estuardo Figueroa, Fabián Figueroa y Gerardo León. 1987
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

El ultimo trabajo en esta torre de reloj, es la representación de la propuesta federalista de Loja²⁴³, que se genera por un abandono del gobierno

²⁴³ El 18 de septiembre de 1859, la ciudad de Loja mediante una asamblea popular nombra a Manuel Carrión Pinzano como su jefe civil y militar y se constituyen como gobierno Federal separado del Gobierno Provisorio de Quito.

central a las ciudades alejadas de la capital. Esto generó un movimiento ciudadano que se formaliza nombrando a Manuel Carrión Pinzano como jefe civil y militar. Es entonces él, el personaje que observamos en este mural con una banda que dice “Gobierno Federal”, de igual modo, en los otros trabajos desarrollados en esta plaza, consta una leyenda que dice: “ Gobierno Federal de Loja 1859-1861, presidido por Manuel Carrión Pinzano”

Imagen Nº 66



Alegoría a la Fundación de Loja: Loja Federal
Autor: Estuardo Figueroa, Fabián Figueroa y Gerardo León. 1987
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

Imagen Nº 67



La constituyente
Autor: Mao Moreno. 2006
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

También se observan trabajos donde vemos la representación de rostros de “héroes” nacionales que llevan fama por sus ideales. Así constan: Eloy

Alfaro²⁴⁴, presidente ecuatoriano, líder del liberalismo; Eugenio de Santa Cruz y Espejo²⁴⁵, médico, periodista y líder del primer grito de independencia en Ecuador; Juan Montalvo²⁴⁶, pensador y periodista, impulsor desde las letras al levantamiento contra los conservadores y el apoyo hacia la revolución liberal, el Inca Rumiñahui²⁴⁷, el último de su estirpe, que luchó hasta el fin contra la colonización; así como los antes nombrados Bolívar y Sucre.

Imagen N° 68



Detalle de: Lucha por la identidad del Ecuador
 Autor: Sto. Edgar Camacho. 2001
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Además existen trabajos que incluyen a jóvenes líderes de procesos políticos en la Universidad Nacional de Loja, como el estudiante Miguel Camponverde, que murió por sus ideales revolucionarios en el campus universitario.

²⁴⁴ José Eloy Alfaro Delgado (1842-1912) presidente ecuatoriano en dos períodos de 1897 a 1901 y 1906 a 1911, líder de la revolución liberal en Ecuador, combatió el conservadurismo por casi 30 años, es conocido como el Viejo Luchador.

²⁴⁵ Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747 – 1795) médico, escritor, abogado, periodista, pensador, ideólogo, político quiteño, considerado en Ecuador como prócer de la Independencia de España.

²⁴⁶ Juan María Montalvo Fiallos (1832 – 1889) Ensayista, novelista, pensador y crítico político, escribió “Las Catilinarias”, crítica a los gobiernos conservadores de García Moreno y Veintimilla, su oposición generó levantamientos que terminaron con la muerte del dictador García Moreno, diciendo una de sus más famosas frases “mi pluma lo mató”. Escribió también una secuela de Don Quijote de la Mancha denominada “Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.”

²⁴⁷ Rumiñahui (1490 -1535) general quiteño inca, uno de los más hábiles de Huayna Capac, luego de su muerte sirvió a su hijo Atahualpa. Estuvo a cargo de las acciones militares durante la guerra civil entre los hermanos incas Huáscar y Atahualpa. Goza de fama en la cultura popular ecuatoriana como un luchador valeroso y se vincula su figura, muchas veces como ejemplo de patriotismo y coraje.

Imagen Nº 68



Compañero Miguel Campoverde: por la revolución expuso su vida; por la Universidad la dió
Autor: Marco Montaña. 2000
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

13.2. LA EXALTACION INDIGENISTA

Cuando nos referimos a Indigenismo, debemos considerar la utilización de ciertos vocablos que forman parte de la definición de este término. Entonces tenemos nacionalismo, autenticidad, hibridación, formación de identidad, lugar y universalidad. Estos conceptos proveen un vocabulario único que contribuye en la conceptualización de las complejas interacciones culturales y el proceso de transformación que continua ajustando las sociedades forjadas a raíz del post colonialismo.

Los líderes de la exaltación indígena en el arte, Egas, Kingman e incluso Guayasamín, a pesar de nacer casi un siglo después de la formación de la república, la sociedad en la que se desarrollan todavía guarda lazos fuertes con España, inclusive sobre su herencia mestiza. Todos ellos estudiaron en la “escuela nacional de bellas artes”, la misma que en los primeros años del siglo veinte se enfocaba hacia prototipos españoles; así mismo todos ellos viajaron al extranjero sin sufrir exilio, lo que tuvo un impacto significativo en su producción artística.

Finalmente luego de estos períodos fuera del país, retornan y renuevan su compromiso de revitalizar su cultura milenaria mientras que simultáneamente, afirman la cultura independentista que existió en su contexto.

La invocación a un tipo de comunidad cultural histórica semejante, no está libre de las limitaciones de la especificidad histórica; es decir, los símbolos, mitos, memorias, tradiciones, etc., que, solos, pueden proporcionar un dejo popular y un sentido de pertenencia y de identificación colectiva. Entonces, se hace necesario observar estos límites, trabajar dentro de ellos, desentrañar la “herencia” recibida y, al mismo tiempo, ir recreando y reproduciendo ese mismo legado para la generación presente, de acuerdo a sus necesidades. Si se percibe el pasado en términos del presente, este está igualmente determinado por la transmisión y las memorias del pasado comunal. De esta manera, en una era de nacionalismo, la antigua

percepción religiosa cobra un nuevo sentido: El olvido conduce al exilio, mientras que el recuerdo es el secreto de la redención.

En Ecuador, como en otros nuevos estados multiétnicos y pluriculturales, la situación de forjar una identidad nacional, que no solamente sirva como cemento socio-político, sino también como lazo afectivo e inspiración colectiva, no deja de ser una preocupación constante.

Junto a los problemas inmediatos de desarrollo económico y justicia social, el problema de identidad colectiva, de “quién somos y a dónde vamos”, es particularmente urgente e inquietante en sociedades étnicamente heterogéneas.

El retorno al pasado, cuyo valor yace en su aparente autenticidad, su capacidad de decirnos quiénes somos realmente, el único que puede inspirar a la acción colectiva, parece proporcionar una solución “natural” y armónica a una identidad cultural dudosa o fracturada. Fue exactamente esta armonía y certeza, este confiado sentido de identidad cultural que se extendía atrás hacia la antigüedad precolombina, que Diego Rivera y los muralistas Orozco y Siqueiros, representaron en sus estudios de campesinos enraizados en sus ambientes y en sus panoramas de historia mexicana y de civilizaciones antiguas.

Fueron los propios artistas y escritores indigenistas quienes crearon el mito de la mexicanidad auténtica basada en la antigua herencia indígena, más resultaron convincentes para un sector más amplio de la población, hasta el extremo de reunir conjuntamente, la visión histórica con la dimensión “folklórica” vernácula, invistiendo la figura del indio con un simbolismo nacional.

CUADRO Nº 20
LISTADO: LA EXALTACIÓN INDIGENISTA

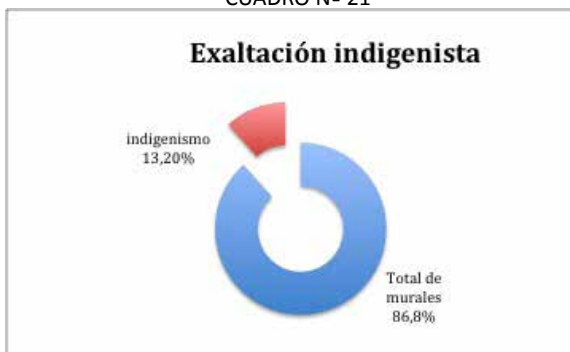
Mural	□□□	□□□□	□□□□□□
Fiesta Indígena	1977	□ 3□3□7.8□#7.8	□□ 94 2 : 3□5□1□□□ □ 7- : 74
□ 89□□□□□ 8□74□# 84□□1	□□□□	□ 7.7.4□□□□□ : □4□	□□□ □□□□□1□41- 4□□□ □4- □48□□□40
□42 □3□0□□1□2 □□□3□84□□□	□□□□	□ 7.7.4□□□□□ : □4□	□ : □974□□□□ : 9□□□□□ □ □□□3□□□□
□□2 □□□3□□3□□3□4□□1□□ 2 : □79	□□□□	□ 7.7.4□□□□□ : □4□	□□□ □□□□□1□□,4□ □□ : 9□□□□□□□3□□□□
□ : □789□	□□□□	□1: □4□ : 3□□	□ 5 1□□□□□ 8□□□□□ ,472 □□□3□□ 789
□42 □□3□□	□□□□	□1: □4□ : 3□□	□42 □47□ 8□□□□,472 □□□3□ □ 789

□1-47□□1□□:3□□□3□□□ □40□□48□□98	□□□□	□89□7.4□□□:□74□□□□3□□ □□:□74□□□□□7.7.4□□□3□	□8□□□1□□477□□□□3□□ □□□□89□3
□1-47□□1□□:3□□□3□□□ □40□□48□□436:89□47.8	□□□□	□89□7.4□□□:□74□□□□3□□ □□:□74□□□□□7.7.4□□□3□	□8□□□1□□477□□□□3□□ □□□□89□3
□1-47□□1□□:3□□□3□□□ □40□□40□□□7.1	□□□□	□89□7.4□□□:□74□□□□3□□ □□:□74□□□□□7.7.4□□□3□	□8□□□1□□477□□□□3□□ □□□□89□3
□1-47□□1□□:3□□□3□□□ □40□□7□□1□3	□□□□	□89□7.4□□□:□74□□□□3□□ □□:□74□□□□□7.7.4□□□3□	□8□□□1□□477□□□□3□□ □□□□89□3
□48□□7.43□□9.8□□	□□□□	□1:□4□□:3□□	□□□4□□14.9-434□□□□
□48□□7.43□□9.8□□	□□□□	□1:□4□□:3□□	□□□4□□□□□1.8□□79.8□ □□□□
□4□4□□□□3-□3□	□□□□	□□□7□4□□□2□□4	□77.2□39□□□1□42.51□□ □7□1□□□□□□□40□
□□□79□□□□□:97	□□□□	□3□3.2.4	□39□□12.43:2□39□□□□ □3:□1□□77□3□3□34□
□3□□9□#	1990	□□:□7.4□□3-2□3	□□1□□1□□:3□5.4□□□40□
□3□□9□#	1990	□8□□1.4□□47□□3□□	□□1□□1□□:3□5.4□□□40□
□□7□:74	1992	□1□□7□□1.2□□:□	□397□□□□1.54□1□□3□□□ □□7□:74
□489.2□7.8□□:97□□□□54.79 I	1993	□3□3.2.4	□□76:□7.7□□43□1□5.74□
□489.2□7.8□□:97□□□□54.79 II	1993	□3□3.2.4	□□76:□7.7□□43□1□5.74□
□5□7□□3□□□1□□7□3	□□□□	□7□□74□□-:1.7□□□7□□17.14□ □3□□:□34□	□1.8□□□□□3□□7.3□8.4□3□ □□7□:74
□□8.0.8□489.2□789.8□	□□□□	□3□3.2.4	□□7□□4□□39□42.7□□1
□□8.0.8□489.2□789.8□	□□□□	□3□3.2.4	□□7□□4□□39□42.7□□1
□□8.0.8□489.2□789.8□	□□□□	□3□3.2.4	□□7□□4□□39□42.7□□1
□□8.0.8□489.2□789.8□	□□□□	□3□3.2.4	□□7□□4□□39□42.7□□1
□□:3□□□□49□□.2□47.4 □□□7□:□7.4	□□□□	□□72□34□□□7□□□1.43□□□143 □□□□	□□1□□□7.4□□8□:□1□□□□□ □□1□□□
□1.8□3□□1□7□41□□3□□ □□.□□	□□□□	□□4□41□□7□47.34□	□□□□4□□□1□□□□□
□45□8□□□□□:□□8.2.3	□□□□	□□4□41□□7□47.34□	□□□□4□□□1□□□□□
□□□547□1574-7.84	□□□□	□□:□□	□□94.2:3□□5.1□□□□ □□7□:74
□1□42□7□□□2□7□□	□□□□	□□□□:□□□□□□□□1□47□□74□	□□□□4□□□□□:9□□□□□ □3□□□□3.3□8□□□
□42.5□□74□□□:□1□ □□2.54□□7□□547.1□7.41□□3□ □5:84.8:□□□□547.1□ □3□□78□□□1□□4	2000	□□7.4□□439□4□	□□□□4□□□□2.3.89□□□3□ □□397.1□□□□
□8947□□□:97□□□□□3□□	□□□□	□□3:□1□□:□□□□1□□7	□41-4□□□□1□□1□74□□□□ □□7.2□3-□
□□□547.1□□□39□□□□□1□ □□:□□47	2001	□9□□□□7□□2□□4	□□9.11.3□□□3,□39.7□□□□□
□□□□□:□□□□3	2001	□□7.7.4□□□□□□□:□4□□	□□□□4□□□1□41-4□□□3:□1 □□77.3□□3□34□□□□
□□□39□□□□434□2□39□	□□□□	□□4□41□□7□47.34□	□□1.2□3-3□□□1□41-4□ □□3:□1□□77□3□3□34□□ □□□□
□□:897□□7.2□□	2004	□□7.3□□□□47□-□	□□□□4□□□7.79□□□□
□42□3.0□□□15:□□#□□□ □□7□:74	2004	□□1.7□□□79□□□□□□□□□1□ □47□□74□	□418.4□□□□□7□:74
□□:0.7	□□□□	□□1.7□□□79□□□□□□□□□1□ □47□□74□	□41-4□□□9□□□□□□□□□ □47□
□1.2□□□□□□79□	□□□□	□□1.7□□□79□□□□□□□□□1□ □47□□74□	□39□□12.43:2□39□□□1□ 2□□□
Identidad	□□□□	□□1.7□□□79□□□□□□□□□1□ □47□□74□	□□□1.8□□□□□□□1□74
□1□48□41	□□□□	□□1.7□□□79□□□□□□□□□1□ □47□□74□	□□□1.8□□□3□39.3.4□ □439.8.348□□1□74

87838918		179:1	114
3		179:1	1833934 4398348174
3		3324	3911829 7-:74
404734838 424973548		179:1	4251471 40
27289329		179:1	4251471 40
9744-		4853483	414111
4389939		44174734	711

Elaborado por: E. Malo 2013

CUADRO Nº 21



Elaborado por: E. Malo 2013

En Loja, los temas del indio no fueron los más repetidos, pero aun así se utiliza a los indígenas o a figuras humanas con rasgos indios en los murales. El hecho de exaltarlos como una comunidad destacada en el entorno. Conocemos que existen grupos indígenas localizados en zonas puntuales del país, sobre todo en la sierra centro ecuatoriana, aunque a pesar de que no es un espacio único, pues tenemos algunas congregaciones en la zona norte de la sierra, en el sur, así como en la amazonia y la costa.

Imagen Nº 71



Detalle del mural: Loja florece en los andes como eterna primavera
Taller de arte: "La guadaña de la hora zero". Loja 2006
Fotografía: E. Malo 2011

La comunidad Saraguro, de raza indígena, es la mas importante en el entorno local de la provincia de Loja, y constituye un grupo étnico muy caracterizado por sus costumbres y rasgos que se han mantenido casi intactos al paso del tiempo. Estos son probablemente los elementos tipológicos más utilizados el momento de ejemplificar la fisonomía de los grupos autóctonos del sector; por ejemplo el mural “Aparición de la Virgen” donde vemos a un indio Saraguro que replica la imagen del indio Juan Diego de México cuando se produce la impregnación de la imagen de la Virgen de Guadalupe en su ayate²⁴⁸, que en este caso se trata de un poncho²⁴⁹ de lana de oveja.

Imagen N° 72



Detalle del mural: Aparición de la Virgen
 Fray Mario Aguilar y Fray Alfredo Ainaguano. Saraguro 1995
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa. 2006

²⁴⁸ Ayate: del nahual ayatl, es un tipo de instrumento agrícola empleado en Mesoamérica para recolectar las cosechas

²⁴⁹ Poncho: prenda típica de Suramérica, Se trata de un abrigo de diseño sencillo, consistente en un trozo rectangular de tela pesada y gruesa, en cuyo centro se ha practicado un tajo para pasar la cabeza.

13.6. LA CULTURA

“La cultura en los pueblos hispano americanos actuales, es el resultado de un proceso histórico, a lo largo del cual se han unido de una manera particular varias culturas: las de numerosos grupos que habitaron América por miles de años antes de la ocupación española. Estas culturas que fueron a su vez, fruto de un desarrollo particular...”

...La cultura hispánica caracterizada por ser occidental y cristiana se impuso, con la conquista como la única válida, en desmedro de las culturas aborígenes. La cultura negra, venida de varios lugares de África, con los esclavos que se trajeron a América. La cultura de los grupos migrantes que llegaron a América desde diferentes lugares.”²⁵⁰

Todo este abanico de características diversas, genera una sociedad rica en mestizaje y por ello también en costumbres y tradiciones, que se ven plasmadas en algunos de los trabajos artísticos del mural lojano.

Pero ¿qué es lo que, dentro del conglomerado humano se ha querido destacar como rasgos característicos de la cultura en Loja?. Su principal distintivo en el entorno nacional, es el amplio grupo de músicos y compositores, que le han propiciado el título de “Ciudad musical del Ecuador”, siendo entonces éste, uno de los aspectos más enfatizados entre sus habitantes y por ello considerado como importante desde la plástica.

En la representación del desarrollo cultural en Loja, vemos que los artistas se han preocupado por simbolizar fiestas populares, espacios de crecimiento de las artes musicales, el teatro y la danza.

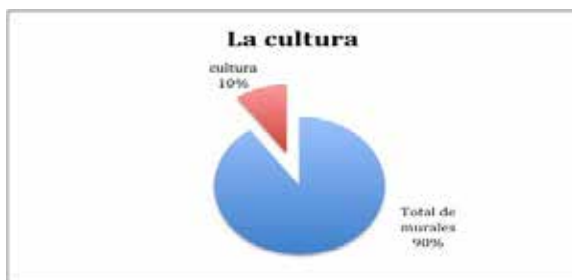
Así también constan trabajos donde la vida cotidiana de los habitantes del sector, es el recurso iconográfico que sirve para propuestas culturales dentro de la temática mural.

²⁵⁰ BENITEZ, Lilyan y GARCÉS, Alicia. Culturas Ecuatorianas Ayer y Hoy. Quito: ABYA-YALA. 1990 Pág. 27.

□20 □1□□□□□□□8□□2□□□□ □□□□8□□	2004	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□2□□8□2□□□□ □□□□8□□
□□□□□□□□□□□□□□□□	2005	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□□17□□□□□□ 2180 □17□□□□□□□□ 0 □□□□
□□□□17□□□□	2005	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□26□□2□	2005	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□□□□□□□□□□1□1721□□□ □217□6□26□□□□□□□□□□□□□□
□□6□□□6□□□1□□67□□□6	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□□□□□□□□□□2
□1□□□□	2005	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□□□□□□□□□□1□1721□□□ □217□6□26□□□□□□□□□□□□□□
□1□□□□	2005	□1□1□□2	□□172□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□8□□
□5□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	coliseo de la comunidad □□□□□1□
□2.□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □20 2□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□20 3□□2□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □2.□□
□0 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□20 3□□2□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □2.□□
□8□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□ □8□□□□□□□□□□□□□25□□ □□□□	□2□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Elaborado por: E. Malo 2013

CUADRO N° 23



Elaborado por: E. Malo 2013

Como explicábamos anteriormente, Saraguro es un cantón cercano a la capital de provincia, con una población de aproximadamente 30.000 personas que constituye un caso de estudio especial, debido a que mayoritariamente habitan indígenas de ésta etnia, los mismos que mantienen características una cultura indígena conocida por su bien preservada forma de vida, su ropa y artesanía tradicional, su lengua quichua y su gastronomía. El pueblo Saraguro mantiene orgulloso, los cohesivos culturales que han estructurado su vida por cientos de años. Han trabajado para preservar su identidad indígena desde la conquista española y continúan haciéndolo durante la modernización y globalización actual.

Imagen N° 73



Homenaje al Pueblo de Saraguro
 Autor: Taller de arte: "La guadaña de la hora zero". 2005
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

En este entorno, se han ejecutado por intereses políticos, algunos murales que destacan no solo la exaltación indígena, sino también aspectos festivos y iconográficos de su población.

Imagen N° 74



Homenaje al Pueblo de Saraguro
 Autor: Taller de arte: "La guadaña de la hora zero". 2005
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Por ello vemos la utilización de iconos como el "tupu", mazorcas de maíz, así como de rostros de clara fisonomía indígena, el agro como fuente de trabajo y de subsistencia de sus pobladores y símbolos incaicos recordando los tiempos de gloria del imperio.

Los Saraguro fueron un pueblo mitimaes²⁵¹, que fueron traídos por los incas para que ayuden como población estratégica de los conquistadores, en el avance hacia la ocupación de los pueblos cañarís, conocido grupo étnico que habitó las actuales provincias de Azuay²⁵² y Cañar²⁵³ que se resistían a la conquista incaica.

²⁵¹ Las "mitimacuna" fueron utilizados como mecanismos de integración y cobraron mayor vigencia en la última etapa de la expansión del Imperio hacia el norte del Área Andina. Las "mitimacuna" consistían en el traslado de grupos poblacionales de un lugar a otro, y estaban destinadas al control del espacio, de la economía y de la subversión. Tomado de BENITEZ, Lilyan y GARCÉS, Alicia. Culturas Ecuatorianas Ayer y Hoy. Quito: ABYA-YALA. 1990 pag. 122.

²⁵² Azuay, provincia localizada al sur de Ecuador, en la cordillera de los Andes, limita al norte con la provincia de Cañar y al sur las provincias de El Oro y Loja. Su capital es Cuenca.

²⁵³ Cañar, una de las 25 provincias de la República del Ecuador, se encuentra en la región sierra, dentro del callejón interandino. Es una de las provincias más antiguas del país, su capital es Azogues.

En el trabajo aquí representado se incluyen “el baño del inca”, conocida caída de agua cerca de Saraguro, una cruz cuadrada²⁵⁴ llamada “Chacana”²⁵⁵ incluye un símbolo espiral en su interior, que simboliza el ciclo de la vida “pachacuti”²⁵⁶ y un indígena de vestimenta ancestral, en una posición ritual en el centro de la obra, sus características nos permiten considerarlo un mural cultural.

Imagen N° 75



Unidad

Autor: Anónimo. Saraguro2005

Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

²⁵⁴ MILLA, Zadir. Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Lima: Asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Wayra. 1990 pág., 68 y 77.

²⁵⁵ La cruz cuadrada, constituye la síntesis del sistema de leyes de formación armónicas y de composición simbólica de la iconología geométrica andina. Simbólicamente este signo conjuga los planos de significación en cuya síntesis se ordena las connotaciones geométricas, míticas y naturalistas del pensamiento andino. De una manera general, este signo se grafica bajo la forma de una cruz escalonada con su centro marcado a manera de eje de cuatripartición. Tomado de MILLA, Zadir. Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Lima: Asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Wayra. 1990. Pág., 68 y 77.

²⁵⁷ Pachacuti o la espiral, en la cosmología andina, “pachacuti” es el concepto que indica la noción de ciclo, que es retorno al mismo principio y crecimiento por unidades o etapas de desarrollo. El signo “espiral” que expresa este concepto, se presenta como una línea de crecimiento centrífugo en rotación y en progresión estática o dinámica, con caracteres estilísticos cuadrados, circulares y triangulares en lo geométrico y figurativamente bajo la forma de serpientes, olas, cabezas, colas y otros. Tomado de MILLA, Zadir. Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Óp. Cit. pág., 68 y 77.

13.7. TRABAJOS SOBRE AL VIDA COTIDIANA

En la propuesta mural de Loja se incorporan algunas temáticas que tienen que ver con trabajos relacionados con el día a día de diversos actores del quehacer de la ciudad.

En este ámbito, encontramos obras que corresponden a la labor de los electricistas y trabajadores del sector eléctrico del país, los obreros en general, los vendedores de los mercados, así como los juegos infantiles y paisajes relacionados con los oficios de una población.

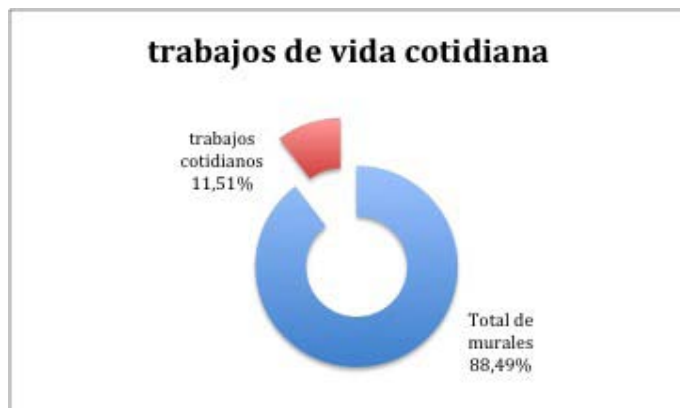
Dado que la temática es variada, se ha optado por agruparlos en este apartado, con el fin de establecer un parámetro que conjugue en uno solo, a este grupo disperso.

Se incorporan algunos murales, donde a pesar de estar concentrados en otra catalogación, constituyen también parte de esta temática.

CUADRO N° 24
LISTADO: TRABAJOS SOBRE LA VIDA COTIDIANA

Mural	□□□	□□□□□	□□□□□□□□
□□□ □4□□□	□□□□	□6□□□□ □□□4□□7□4	□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□41□□54□□6. □□□4□ □□□□□□□□□□□□□□ □5□□□6□□	1973	□6□□□□□□3□4□□□3□4	□□□□□□□□□□□□ □□□
□□□□3□□□□□□□ □. 1334□□□□□□□□□□ 3□□□□□□□□□63	1976	□6□□□□□□3□4□□□3□4	□□□□□□□□□□□□. 1334□□ □□□□□□□□□□□□□□□63
□64□□□□9□□4□33□□□ 40□□□	1985	□□□□□□□□□□□□6□3□□□ □□□. □□□	□□□□□□□□□□□□□□□4□□□□ □□□
□□. □□□□□□□□□□ □□□□□□□4□□□□□	□□□□	□□333□□□□□□□□6□□□	□6□□ □□□□□□□□□□□63□□ □□□ □□□□□□□ □□
□□□□□□□7□□□□□□□□□□ □□ 6□35	□□□□	□□333□□□□□□□□6□□□	□□□63□□□□□□ □□□□□□ □□
□□8	1988	□□□□□□□□6□3□□	□□□□□□□□□□□□□□□4□□□□ □□□
□□□ □□3□□	1992	□□3□35□□□6□□□□□□□ 7□□□7□□□35□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□
□□□□□□□	1992	□. □93□□6□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□
□□. 104□□□□□□□	□□□□	□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□
□□. 104□□□□□□□	□□□□	□□□□□□	□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□

CUADRO Nº 25



Elaborado por: E. Malo 2013

En la obra “Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual” observamos que existen elementos alusivos a trabajos como el arado , a su lado albañiles construyendo una pared de ladrillos y a la izquierda unas mujeres indígenas hilando la lana.

Imagen Nº 76



Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual
 Autor: Juan Andrés Flores. Loja 1973.
 Fotografía: E. Malo 2009.

También tenemos ejemplos de obras llamadas “alegorías” donde se representa la faena de grupos como la policía nacional, a una población y sus características arquitectónicas, así como sus sembríos clásicos. La clase obrera, la creación artística y la alegoría al comercio son otros de los ejemplos expuestos bajo esta denominación.

Imagen N° 77



Pindal

Autor: John Maldonado. Pindal 2003.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

La población de Pindal, en la provincia de Loja, se dedica sobre todo al sembrío de maíz, es por ello que en este mural que representa a la ciudad, se da un especial interés a la figura de la planta de maíz.

13.8. MURALISMO ORNAMENTAL

El nacimiento del muralismo ornamental se remonta al antiguo Egipto (2700 a 2200 a.C.), con representaciones eminentemente simbólicas funerarias y religiosas que decoraban las paredes y cielos rasos de los templos mortuorios. En Creta, Grecia, el más importante de los palacios minoicos el de Cnosos construido hacia 2000 a.C., tenía sobre sus paredes pinturas al fresco de brillantes colores, representaciones de flores, animales y figuras humanas; en Grecia esta tradición se mantuvo en la decoración de edificios públicos y viviendas particulares donde la técnica del temple y la encáustica fueron las más sobresalientes. Esta tradición se mantuvo en la época helenística (323 a. C a 30 a.C.) y romana.

En Roma (siglo II a.C. a siglo I a.C.), se consideraba que este trabajo tenía como finalidad práctica decorar las casas y palacios. La condición social de pintor era la de un artesano, pero aquellos que lo hacían sobre tabla gozaban de mayor prestigio.

El trabajo se desarrolló en algunas etapas, donde se trabajaron tanto paisajes, como historias y decoraciones mitológicas. Se han distinguido en este período varios estilos.

- “El estilo de incrustaciones”, donde los elementos importantes son la pared, un zócalo y un friso, de lo que se conoció, únicamente con diferentes tipos de materiales o colores de mármol.
- “El estilo arquitectónico”, correspondiente al período previo a los comienzos del imperio romano, donde se utilizan las llamadas “arquitecturas pintadas” que constan de espacios en perspectiva que muestran un paisaje imaginario con la intención de ampliar el espacio interior.

Imagen N° 78



Paisaje

Autor: Hernán Baculima y otros. Loja 2006.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

- “El estilo ornamental”, en que desaparecen los efectos espaciales arquitectónicos, aunque los cuadros con figuras y paisajes siguen enmarcando la decoración, se enfatizan los elementos decorativos, pero pierde importancia la profundidad de las escenas, ya que la intención deja de ser proporcionar un espacio tridimensional; a este estilo se lo ha llamado “ornamental” o la pared real, como una forma de explicar que el soporte no tiene importancia en si mismo sino solo como complemento decorativo.

Imagen N° 79



Paisaje con edificación arquitectónica I
Autor: Juan Manosalvas. Loja 1873.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

- El cuarto estilo es el del “ilusionismo arquitectónico”, donde vemos una especie de síntesis de los estilos anteriores; se trabaja utilizando tanto las perspectivas arquitectónicas como las escenografías fantásticas.

Imagen N° 80



San Juan Bosco
 Autor: Hermano Richard Falconí Dillón. Cariamanga 1999.
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

- “Trompe l’oeil” (pintura ilusionista o trampantojo), el origen de la palabra es francés y literalmente quiere decir “engaño al ojo”. En castellano tenemos la palabra trampantojo. El concepto de trampantojo según L. Monreal y R.G. Hagggar²⁵⁷, en su diccionario de términos de arte se define como un “subgénero del ilusionismo”: “Uso de la técnica pictórica que se propone inducir al ojo a aceptar como real lo que tan sólo está pintado. La perspectiva, el escorzo y el claroscuro son sus recursos principales. La pintura ilusionista se practicó durante la decadencia del arte clásico, por ejemplo en Pompeya, y después en el barroquismo. La “cámara de los esposos” por Mantegna en Mantua, terminada en 1474, es una de las primeras muestras de pintura ilusionista del Renacimiento. La pintura que simula arquitecturas, se llama cuadratura y era labor de especialistas en tal género. La concentración de esta habilidad técnica en pequeños objetos, pliegos de papel, insectos, gotas de rocío, etc. Se designa con la expresión francesa “trompe l’oeil”.

²⁵⁷ MONREAL Y TEJADA Luis y HAGGAR R.G. Diccionario de términos de arte. Editorial Juventud, Barcelona 1999. Pág. 206. Bajo Ilusionismo.

Imagen N° 81



La educación franciscana
 Autor: Francisco Chávez y Oscar Ch. Loja 2002.
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006.

La pintura ilusionista, se cree apareció en el antiguo Imperio Romano aunque posiblemente tenga sus orígenes en el mundo griego. Se tiene constancia histórica que dos pintores griegos, Paraíso y Zeuxis²⁵⁸, compitieron con el objetivo de hacer imágenes tan realistas que difícilmente se pudieran distinguir de la realidad.

CUADRO N° 26
 LISTADO: MURALISMO ORNAMENTAL

Mural	□□□	□□□□	□□□□□□
Paisaje natural I	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
Paisaje natural II	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
Paisaje natural III	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□-72□7□□□□□-7□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□□-7□□□□□□□□□□□□□□□□ □659-8□□□2-□□□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□□-7□□□□□□□□□□□□□□□□ □659-8□□□2-□□□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□□-7□□□□□□□□□□□□□□□□ □659-8□□□2-□□□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
La belleza	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□□□ □7-□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□2□□□□7□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□2□□□□7□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
Techo I	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□
□2□□□□7□□□□□□	□□□□	□9□2□□ □237□□□7	□□□□□1 -□□□ □28□□□□□□

²⁵⁸ Fabula de la antigua Grecia, Paraíso y Zeuxis (dos pintores). “Zeuxis había pintado unas uvas magníficamente, tanto que los pájaros se acercaban a cogerlas. Pero su alumno Paraíso, consiguió superar al maestro dibujando un velo sobre un cuadro, y haciendo creer a su maestro que era un objeto real, de tal forma que el maestro le pidió que retirara el velo, antes de darse cuenta del engaño”. El alumno ganó al maestro.

070 97070000274-6002	0000	03700 0600007883	07002630008830030006
090067800	0000	0061 02300-002300004000	00000000004-0000000
Pi	0000	0061 02300-002300004000	00003000 7000002000 0000
00001 08007	0000	0061 02300-002300004000	00000000004-0000000
00-70.000090280000 00900080	0000	0000000-001 0090	031 -0630001 -0000360080 074-2370
Paisaje I	0000	000 028002	Parque recreacional 004-630
Paisaje II	0000	000 028002	Parque recreacional 004-630
0000000-0200007800	0000	00000-0006740	Aula del edificio de artes 0000
Mujer	0000	020700090200 00207	Aula del edificio de artes 0000
Desnudos	0000	0-00300 32000000 000	escaleras del edificio de 000700000
031 437-0020000020960000	0000	0 02-000 061 -02880 0078000	Aula del edificio de artes 0000
031 437-002	0000	00230000 000000-00203	Aula del edificio de artes 0000
Paisaje	0000	0061 02300-0 0600000320	031 92-00000000061 02370 0007007870
00000039607	0000	0078600000	031 -06300 00036000 060020
0000300000300009000400 0000900009000000 00020	0000	0078600000	031 -06300 00036000 060020
0200902003703	0000	0061 02300-0 0600000320	0000000000300-3000 0600 09000003600000 00601 0200
090020300 97032009600	0000	0-02000009020	0 92-04-300000900203
037590000600003	0000	0-02000009020	0 92-04-300000900203
0000900000000200-70020	0000	06020-70300, 0007000000 0 70000, 0	0300-3000003600209000
00.0087000003.0	0000	0370009-7001 030000-0030 074-237000002	Mercado centro comercial de Loja
031 437-00200000360800	0000	0202-1 3	0307030000 0600968
-20890	0000	Kantera	0000000000 063
000000070 00037590040000003	0000	030603000600207	Junto al cerramiento del 0300-30002-03009002030
Paisaje	0000	000202000901 0	00027300000000-7800
000360000020960000	0000	0000000000000000 09000000000 36000060	0005900030300649700 0280004360000091 -
Paisaje	0000	0000000000000000 09000000000 36000060	0005900030300649700 0280004360000091 -

Elaborado por: E. Malo 2013

CUADRO N° 27



Elaborado por: E. Malo 2013

13.9. LA TÉCNICA, LA CIENCIA, LA INDUSTRIA Y EL PROGRESO

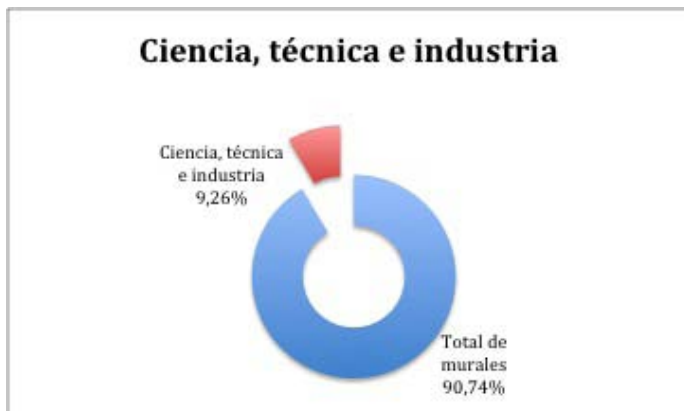
Es curiosa la continua referencia iconográfica en los murales de Loja hacia temas como ciencia, tecnología y progreso, sobre todo porque esta ha sido una ciudad cuyo mayor desarrollo esta dentro del agro y el comercio, especialmente de los murales impulsados desde las universidades.

Supongo que el enfoque viene por generar una conciencia de las necesidades de mejora en estos campos, desde la universidad hacia la sociedad. Este aspecto comenzó a despegar a mediados de la década de 1990, que inicia un cambio en cuanto al enfoque tecnológico que poco a poco ha ido generando investigaciones en temas científicos, que surge un nuevo período de desarrollo en la ciudad y provincia y cuyo motor es la UTPL.

CUADRO N° 28
LISTADO: LA TÉCNICA, LA CIENCIA, LA INDUSTRIA Y EL PROGRESO

Mural	□□□	□□□□	□□□□□□□□
Aspectos humanos del trabajo □□□□□□□□□□ □□□	1973	□□□□□□□□ □□□□□□□□	□) □□□□□□□□ □□ □□
□) 97□□□□□□□ (23□, □□□□)	1976	□□□□□□□□ □□□□□□□□	□) □□□□□□□□ □□ □□ □□□□ □□ □□□□
□) 97□□□□□□□ (23□, □□□□)	1976	□□□□□□□□ □□□□□□□□	□) □□□□□□□□ □□ □□ □□□□ □□ □□□□
□□, □□□□□□□□ □□□□□□□□ □□□	□□□□	□□□□□□□□ □□□□□□□□	□) □□□□□ □□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□
□□□ □□□□□□□□ □) □□□□□□□□ (□□)	□□□□	□□□□□ □□ □□□□ □□□□□	□□□□ □□ □□□□ □□□□□ □□□□ □□ □□ □□□□ □□
□□□ □) □□□□□□□□ (□□) □□□□□□□□ muerte	□□□□	□□□□□ □□ □□□□ □□□□□	□□□□□□□ □□ □□ □) □□□□ □□
□□ (23□, □□□□□□, □□□□□□)	□□□□	□□□□ □□□ □□□□□	□□□□□□□ □□□□□□□□, □□□□□□□□, □□□□□□□□ □□
□□□, □□□□□□□□□□, □□□□□□□□ □□□	□□□□	□□□□□□□□ □□□□□	□) □□□□□□□□□ □□□□□□□ □□□□
□□□ □□□□□	□□□□	□□□□ □□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□	□) □□□□□ □□□□□ (□□, □□□□□ □□□□□ □□□□□
□□□□□ (□□□□□□□□□□□□□□) 23□, □□□□	□□□□	□□ □□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□	□) □□□□□ □□□□□ (□□, □□□□□ □□□□□ □□□□□
□□□□□ (□□□□□□□□□□□□□□) 23□, □□□□	□□□□	□□ □□ □□□□□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□	□) □□□□□ □□□□□ (□□, □□□□□ □□□□□ □□□□□

CUADRO Nº 29



Elaborado por: E. Malo 2013

La técnica se ve reflejada en motores, maquinarias especializadas para un trabajo determinado, computadoras, transbordadores espaciales, cohetes, telescopios, tuberías, trenes, torres de alta tensión, avenidas con autos, este último elemento se ha tomado de ciudades del primer mundo, ya que en Ecuador recién a fines de los años noventa comenzamos a tener vías de más de dos carriles.

Imagen Nº 82



Tecnología avanzada
 Autor: Nelson Pasaca Guartán. Loja 1992.
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Imagen N° 81

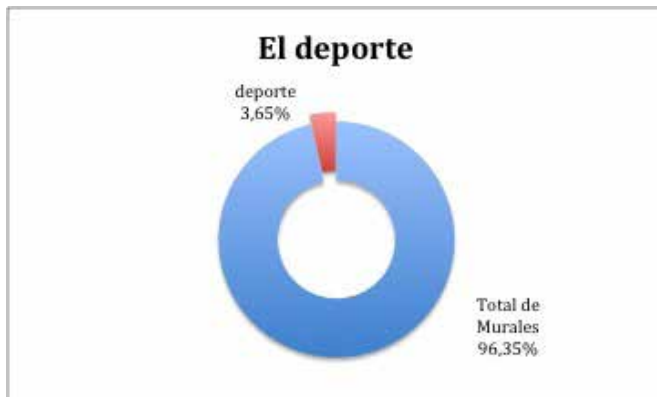


El Banco de Loja en el progreso de Catamayo
Autor: Alyvar Villamagua. Catamayo 1998.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

3000100, 2001	0000	0000 00 00000010 000 000 1	001002 00000, 00 00 00000500 0
012 000000, 00000, 00	0000	030000 00 30 0	012 000000, 00000 00, 00

Elaborado por: E. Malo 2013

CUADRO N° 31



Elaborado por: E. Malo 2013

En estos ejemplos, vemos como se introducen los deportes como un medio de comunicación sobre el uso del espacio en el que se encuentran. Tenemos algunos murales que combinan tanto la cultura, como expresión artística y los deportes, en lugares que son utilizados como espacios multifuncionales, sobre todo se observa esto en la provincia de Loja.

Imagen N° 82



Cultura y deporte
 Autor: Fabián Figueroa. Sozoranga 1995.
 Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

En este trabajo vemos la inclusión de deportes como el baseball que es practicado en algunas provincias del Ecuador, pero que no tiene equipos propios en el país, así como en Loja.

Imagen N° 83



Alegoría al deporte
Autor: Luis Alnivar Paucar. Macará 2003.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

13.11. LA JUSTICIA

La relación de los trabajos con temas de Justicia, tiene mucho que ver con su ubicación espacial. La iconografía relacionada con los aspectos de las leyes y de sus ejecutores o transgresores al parecer tiene una altísima carga de decisión los solicitantes de las obras.

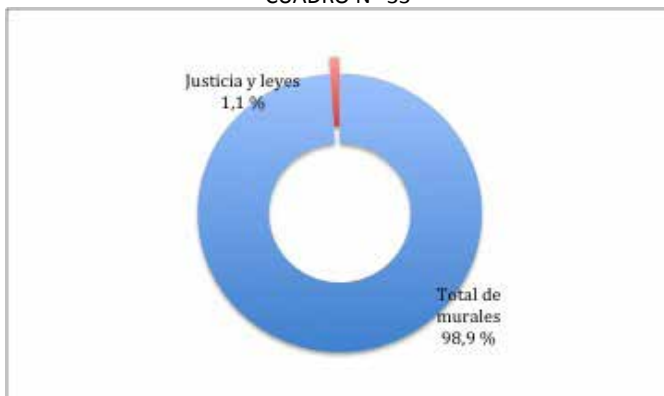
Este aspecto se ha inscrito dentro de espacios de reunión de los abogados, jueces y estudiantes de leyes, como un proceso de identificación de la labor que se desarrolla en su interior y los fines que persigue.

CUADRO Nº 32
LISTA: LA JUSTICIA

Mural	□□□	□□□□□	□□□□□□□□
Justicia y desarrollo social	1985	□□□□□□□□□□□□□□ □ □□□□□□	Colegio de abogados de Loja
Lex	□□□□	□□□□□□□□□□ □	Colegio de abogados de Loja
La Ley	□□□□	□□□□□□□□□□ □	□□□□□□ □□□□□□□□□□
□□□□ □□□□□□□□ □□□□□ nacional	2000	Alyvar Villamagua	□□□□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□ □ □□□□□□□□□ □

Elaborado por: E. Malo 2013

CUADRO Nº 33



Elaborado por: E. Malo 2013

En un caso, el del mural “Justicia y desarrollo social” que se encuentra en el colegio de abogados de Loja, es visible la influencia del planteamiento indigenista del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros hacia el diseñador de este mural Gerardo Sáez, quien en sus obras presenta un enfoque de justicia social y reclamo por las diferencias de clases.

Es curiosa la necesidad de enfatizar desde el aspecto iconográfico para que la lectura sea totalmente clara, en los dos ejemplos que están a continuación, se utiliza la figura femenina con la balanza en su mano, elemento que es constante en los cuatro murales de esta temática específica.

Imagen N° 84



Alegoría a la policía nacional
Autor: Alyvar Villamagua. Loja 2000
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Imagen N° 85



Justicia y desarrollo social
Autor: Taller de arte: “Eduardo Kingman”. Loja 1985.
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

14. LOS AUTORES

Hemos realizado una selección de aquellos autores que, en algunos casos han sido muy prolíferos, aunque no ha sido éste el único aspecto considerado, sino que también se incluyen a aquellos que en su momento fueron tanto generadores de tendencia, como profesores de las futuras generaciones en el mural lojano.

Para poder establecer un análisis histórico, se organizaron las tres etapas de desarrollo mural en la ciudad y provincia, que fueron explicadas anteriormente, basado en esta cronología, tenemos las bibliografías de algunos de estos destacados artistas.

Consideramos que entre ellos existen algunos cuyos trabajos se destacan del resto de los artistas, por esa razón se los ha incluido.

El hecho de que las dos universidades, que tienen sede en la ciudad hayan sido las generadoras de arte y de artistas, ha sido además determinante, ya que la mayor parte de los murales son formados por personas relacionadas con estos establecimientos.

LAS RESEÑAS BIOGRÁFICAS

14.1. De la primera etapa (Época comprendida entre fines del siglo XIX y 1970):

14.1.1 José María Castro Villavicencio.

Pintor y escultor. Nace en Loja en 1891 y muere en 1977. Se inicia como escultor al haber estudiado en la escuela de bellas artes de Quito y demuestra su destreza en el dominio de varios materiales en algunos de los bustos de personajes de la ciudad; también incursiona en el tema religioso tanto en la escultura, como en la pintura donde ha desarrollado su mayor maestría. Otra faceta suya ha sido la decoración de ambientes en las viviendas lojanas. De sus mejores obras están el mural de “Las musas de la inspiración” y las esculturas de venus que están en el teatro Bolívar, (éstas últimas desaparecidas, inicialmente estuvieron en dicho teatro).

En la obra de Ángel Aguilar, se habla de Castro Villavicencio²⁵⁹: *“En 1923 regresa a Loja y crea su propio taller de pintura y escultura. Fue profesor de pintura, dibujo artístico y técnico en el colegio Bernardo Valdivieso; fue miembro de la “Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión”, núcleo de Loja. Con la creación de su taller inicia una ardua labor en las artes plásticas por constituirse en el artista predilecto de nuestro medio. Gran tiempo de su vida lo dedicó, por encargo, a la restauración y ejecución de obras de arte de las diferentes iglesias y conventos de Loja y su provincia. Sus principales obras pictóricas, religiosas, recreativas, se encuentran en las iglesias de Vilcabamba, Saraguro, Malacatos, Gonzanamá, Quinara, la Catedral, San Francisco, y El Valle en Loja.*

En la primera remodelación y restaurado teatro universitario Bolívar, casi han terminado con lo mejor de su obra, quedando solamente la obra mu-

²⁵⁹ AGUILAR, Ángel. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 65.

ral al óleo denominada “Las musas de la inspiración”, ya que las seis venus que las esculpió y que fueron instaladas a los lados laterales han sido desechadas.

La obra «Las musas de la inspiración» sin lugar a duda es una de las más célebres que encontramos del maestro Castro, donde puso todo entusiasmo y empeño artístico, basado creativamente en un neoclasicismo de gran expresividad y contenido, cuya composición denota gran movimiento figurativo, donde sintetiza las artes enfocando radicalmente un contexto universal, y un colorido clasicista de una paleta enriquecida de la más amplia gama de tonos armónicos, de esfumados que remiten lejanías, con aguas abrumadas y construcciones olvidadas; hacen resaltar la figura femenina de musas elocuciadas²⁶⁰ de una sutil inspiración.

Como artista antecesor vemos en él, uno de los iniciadores más fecundos que se han desarrollado en este contexto lojano, que con pie firme se ha forjado a través de su obra y ha ido trascendiendo y contribuyendo al avance plástico en la sociedad y sobre todo en los artistas plásticos actuales”.

²⁶⁰ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el diccionario de la Real academia de la lengua española.

14.1.2. Fray Enrique Mideros.

Pintor. Nació en la ciudad de Quito en 1885 y falleció en 1967. Sacerdote dominicano hermano del que también fuere pintor celebre Víctor Mideros, su obra siempre ha estado dominada por el influjo clásico y con un realismo romántico, siempre enmarcada por la temática religiosa muy característica de su época y de gran dominio en el tratamiento del color. Su trabajo abundante por cierto, se lo puede apreciar en la iglesia de Santo Domingo para el que fue precisamente traído a nuestra ciudad por la orden religiosa; las imágenes pictóricas realizadas en óleo muestran un realismo trágico y expresionista de la vida de Jesucristo, así como también numerosos retratos de santos y santas, haciendo de este lugar un santuario, no solo del catolicismo sino de arte.

Este religioso dominicano, arriba a Loja en 1925 y realiza para el templo de esa comunidad católica un conjunto de pinturas al óleo sobre lienzo de excelente calidad, según Ángel Aguilar en unidad con su hermano Víctor Mideros, dato que no ha sido confirmado.

Sus trabajos presentan obras que acopla a los muros, y otras cuantas de representaciones de santos y de temas decorativos de carácter sacro directamente sobre la pared.

“Actualmente, el conjunto arquitectónico guarda en su interior un verdadero relicario de arte.

Principalmente la decoración mural y pintura de la iglesia que estuvo a cargo del rvdo. fray Enrique Mideros, OPP., junto a éste, trabajó el Sr. Juan Parra y diez discípulos suyos venidos de Cuenca, todos bajo la dirección del M. Rvdo. Padre fray Césalo M. Moreno, prior del convento para esta fecha (6 de febrero de 1928).”

De este conjunto que llama la atención del espectador, Ángel Aguilar refiere: *“Su obra expresa un marcado realismo, trágico y expresionista, utilizando la técnica del óleo, con temas de la religiosidad en los que predomina Jesucristo en sus diferentes etapas de crucifixión y retratos de santos (...) y varios Pontífices. (...) de expresiones omnipotentes y de un colorido deslumbrante; que nos ha apasionado a quienes hemos observado desde cualquier ángulo de una misa dominical.”*²⁶¹

²⁶¹ AGUILAR, Ángel Braulio. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 180.

14.2 De la segunda etapa (Época emprendida en 1973 a 2000): 14.2.1. Juan Andrés Flores Cabrera.

Arquitecto, muralista. Nace en Celica, Loja en 1942, de muy pequeño se radica en la capital de provincia, sus estudios primarios y secundarios los realiza en Ecuador, no así los universitarios que los hace en Europa primero en el politécnico de Suiza y luego en el politécnico de Turín, Italia en la carrera de arquitectura, pero paralela a ésta, su inclinación artística, que se vio incentivada desde niño, cuando admiraba las obras pictóricas del también arquitecto Francisco Samaniego²⁶², le llevo a estudiar artes plásticas en la academia Albertini de Turín.

Al concluir sus estudios y antes de regresar a Ecuador, pasa por México lugar al que viaja varias veces, esto le impresiona. Al encontrarse, en vivo con los trabajos y la realidad de los grandes muralistas mexicanos, Siqueiros, Orozco y Rivera, se afirma su emoción y siente convicción de sus inquietudes artísticas, que se verán plasmadas en la realización de algunos murales en nuestra ciudad.

En sus tiempos de juventud, Flores aprovecha al máximo para experimentar en varias técnicas y formas de expresión plástica, sintiendo inclinación a un desempeño no solo en el ámbito del mural, sino también en la docencia, capaz de proponer innovación en cátedras como “Técnicas de expresión nuevas”, en las que explica los procesos de expresión pictórica, en la representación arquitectónica; así mismo utilizó el esquema del fotomontaje; ha realizado también obras pictóricas que se encuentran en el exterior y dice él mismo, que su influencia para el muralismo la recibió especialmente del arquitecto Antoni Gaudí.

²⁶² Arquitecto ecuatoriano, no se conoce su vida o trayectoria.

En este último aspecto, me parece que no conoce a profundidad la obra del arquitecto catalán y que en lo único en lo que se ha acercado a su obra es el uso de mosaico decorativo.

Fue catedrático universitario en la UTPL llegando al cargo de decano de la facultad de arquitectura, en los años 1990-1992 y 1994-1997. Dentro de sus labores académicas, también fue electo como sub decano de la misma facultad, en los primeros períodos de vida institucional.

Es el ejecutor de grandes propuestas murales en la universidad, así como fuera de ella, su trabajo lo desarrolló principalmente en la técnica del mosaico. Su idea de hacer de Loja una ciudad turística a través de su obra mural, llegó no solo a los regentes de la UTPL, sino que se expandió y se ha concretado en el país como un espacio de riqueza plástica en esta técnica.

14.3. Gerardo Sáez Muñoz.

Pintor, escultor, muralista, pedagogo en artes plásticas y filósofo. Nace en Santiago de Chile en 1938, llega a Loja en 1976 invitado por el rector de la Universidad Nacional de Loja de aquel entonces, para trabajar en el ICA creando de inmediato el taller de artes plásticas, dando primero cursos de pintura, escultura y grabado y haciendo hincapié en el muralismo.

Este último aspecto, es motivo suficiente para que se lo considere uno de los pioneros para el desarrollo de la expresión artística en nuestra ciudad, ya que fue el primero en formar un grupo de muralismo, del cual han recibido sus enseñanzas artistas que ahora han alcanzado un nombre propio. Su obra está llena de un profundo concepto de la realidad humana, enfocada a la problemática social, etiológica y antropológica, estos fenómenos representados en variedad de aplicaciones técnicas desde la pintura de caballete hasta murales experimentales, con volúmenes que son repujados en cobre.

14.4. Fabián Agustín Figueroa Ordóñez.

Pintor, escultor, muralista y ceramista. Nace en Malacatos, Loja en 1954 y muere en Loja en 2008. Su nombre se conoce cuando en el XVI Salón nacional de escultura de Guayaquil logra el segundo premio a nivel nacional y eso por nombrar el más importante de los muchos otros que ha obtenido.

Fue docente universitario en la UTPL, desempeñándose en materias artísticas como pintura, aerografía, cerámica, etc. Fue nombrado director de la escuela de bellas artes de la UTPL a partir de 1988 hasta 2002.

Trabajador incansable en cuanto a la búsqueda de técnicas para sus oficios, parece en cambio quedarse en la parte formal al haber encontrado en sus figuras de estilización humana, especialmente al representar a la imagen femenina, el lugar por él buscado para satisfacer sus sueños.

Destaca también su gran producción en dibujos, cerámicas, pinturas y la vasta realización de murales a considerar por lo menos más de cincuenta a nivel provincial, nacional e internacional.

Su trabajo en el ámbito plástico fue tan fructífero y al mismo tiempo dañino que produjo, por su falta cuidados, un problema de salud que lo alejó poco a poco de su quehacer artístico.

Muere luego de una larga enfermedad en el año 2008.

En el texto de Ángel Aguilar²⁶³ se habla prolíficamente de la obra artística de FAFO, y de él se dice:

“Fabián Figueroa es uno de los artistas plásticos más productivos y significativos que tiene Loja y el país; su visión multifacética le ha hecho expresarse en un amplio espectro de las artes visuales. Su inquietud perma-

²⁶³ AGUILAR, Ángel Braulio. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 103.

nente hace que busque escarbando desde lo más hondo, los materiales, soportes y concepciones; fluidos en un bagaje de creatividad y experimentación, insertándose en el conglomerado torrencial de su trabajo y de su acción lúdica que agrupa como el bosquejar de un trabajo serio.

Fabián ha trascendido su obra en casi todas las facetas de las artes plásticas como: el dibujo, la pintura, la escultura y la cerámica. Igualmente sus contenidos se dan en diferentes expresiones: formales e informales realistas y abstractos; surrealistas y conceptuales; figurativas y neofigurativas. De todas estas manifestaciones contemporáneas, su trabajo se ha concentrado con mucha más personalidad y creatividad en el surrealismo de concepciones dialécticas y metafísicas.

El dibujo en su carrera artística se remonta a su niñez y adolescencia, quizá se motiva de la observación de la habilidad innata de su padre o de su propia cosmografía que lo lleva con gusto a dibujar incluso en un diálogo y en cualquier superficie.

Sus estudios le sirven de refuerzo para demostrar su clara tendencia a las grafías dibujísticas²⁶⁴ que las ha transformado deliberadamente en su trayectoria; en su vida profesional se ha remontado mucho más a la praxis de los materiales que busca entre los inimaginables, tanto como los que actúan de soporte como los que sirven de aplicación.

Sus dibujos se han diversificado en series facetadas continuas que van desde una trilogía hasta un centenar en cada una de sus propuestas, que obedece a su libertad absoluta de búsqueda y encuentros de frágiles verificaciones.

Su propuesta está dada en un surrealismo subconscencial²⁶⁵ metafísico y dialéctico con variaciones cubistas, puntillistas, expresionistas, de rasgos formales e informales, con su clara concepción de que el artista no debe anclarse en nada sino que tiene que expresarse libremente. Su elemento esencial para sus composiciones es el hombre, la mujer convertida en madre, por ser «la más bella expresión» -dice el artista- a estas figuras las alarga elásticamente con expresiones descomunales y alargamientos frontales, como queriendo ver su alma, su espíritu o la transparencia de su

²⁶⁴ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁶⁵ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

estuche-piel y materia, con simplificaciones implícitas pero de gran contenido, con frondosos elementos y soledades absolutas.

Sus deslizamientos terminales fluctúan como tratando de llegar a un hiperrealismo de detalles de paciosos²⁶⁶ desafíos, anclado en superficies de ricas texturas y resultados sorprendentes que hacen una unidad prominente a su esfuerzo único de no convertidos en mercancía.

La pintura en Fafo²⁶⁷, «nació de una necesidad» -dice el autor-, ya que el complemento plástico así lo requiere, el colorear de sus formas dibujadas lo necesitan, pero primordialmente por su innata inquietud de investigador de alternativas, de buscador de nuevas expresiones, formas y materiales, de mezclas de ismos y finalmente un encuentro consigo mismo.

Su pintura se enmarca dentro del surrealismo, abstracto figurativo, sintetismo²⁶⁸, magia y conceptualismo, cuya temática fundamental es la figura humana, donde abstrae sus formas hasta llegar a significantes de síntesis surrealistas, porque «el surrealismo no tiene límites» ya que actúa el subconsciente; por eso ve su fragilidad de expresión de su inagotable proverbio de similitud fantásticas de buena factura.

En sus telas siempre se encuentra la figura humana, sobre todo la femenina por ser «La esencia de la existencia del hombre como forma y espíritu», que los combina con arquitectura metafísica y un naturalismo genético, que versifica su cosmos en latentes versiones. Sus composiciones fluctúan en lo terrenal y espacial, como rompiendo el cosmos, de traslúcidos astros y lunares andinos, con grandes seres cósmicos de larga espera, en descansos apoyados de horquetas naturales, en la cual fluctúan encrespadas pirámides medidoras de tiempo, que se dilatan como sus brazos y piernas igual que se encontrasen modelando una ironía.

Sus colores son de variadísima gama alquimista, de colores puristas a veces, y colorismos planimétricos en otras, tal vez por retenerse en ismos de dilatadas escuelas. Su mitificación material lo confiesa en desatinos y

²⁶⁶ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el diccionario de la Real academia de la lengua española. Supongo que quiere decir con mucha paciencia, pero no contamos con fe de erratas en su obra.

²⁶⁷ Seudónimo del artista, con el que firma algunas de sus obras. Proviene de sus iniciales de dos nombres y dos apellidos: Fabián Agustín Figueroa Ordoñez, FAFO.

²⁶⁸ Denominación que se aplica a una forma de pintar asociada a Bernard, Gauguin y sus colegas de Pont Aven. Implicaba la simplificación de formas en modelos a gran escala y la expresiva purificación de los colores Visto en <http://www.arts4x.com/spa/d/sintetismo/sintetismo.htm> en diciembre de 2012.

aciertos, de caminos tortuosos, de puntillismo inusitado hasta llegar al sintetismo efervescente y finalmente a un conceptualismo de leves conceptos afirmados en su inquietud vulnerable.

Entre otras de sus facetas de significativo encuentro es su muralista que lo ha extendido en la ciudad y provincia, en el Ecuador y Puerto Rico, cuyas temáticas decorativas son de variadísima concepción que oscilan entre el realismo narrativo y formal con pequeños aportes que trascienden de acuerdo a su asentamiento.

Sus técnicas son texturas de alquimia maestría²⁶⁹. Sus coloridos planimétricos y colores puros de inserción a lo profano y de versiones escolares.

Actualmente ha puesto su visión en la aerografía cuyos resultados son eminentemente favorables por su manejo tratadista de grandes precisiones y efectos que ha perplejado²⁷⁰ más de una vez al espectador de nuevas expresiones. Fabián a su manera sabe esgrafiar los claro-oscuros y hacer aparecer los volúmenes con clara trilogía de dimensiones ocultas; sus perspectivas y elementos surrealistas denotan una vigencia de su estilo propio y robusto que ya lo identifican. Sus aerógrafos y sus tintas parecen haber encontrado en él su ejecutor que cada vez va adquiriendo mayor técnica, factura y precisión, familiarizándose aún más que lo expresa a mano alzada como lo viene haciendo en su última propuesta, donde emergen de la luz de «blanco color», sobresaliendo formas de rostros humanos de petrificadas rocas, árboles milenarios, de arquitecturas craneoencefálicas y sobre todo, de «entre la vida y la muerte» con gusanos representados, y demás criaturas de alimento interno cuando se va la vida y el encuentro con la muerte, del blanco roto con el verde, ahumado de silentes calaveras.

Logra aquí grandes expresiones metamorfośicas²⁷¹ que deslindan monocromías poco comunes, que parece encontrarse en un amplio camino de anchurosa²⁷² expresión de sueños maduros, como su propio museo.

²⁶⁹ Maestril: según el Diccionario RAE, es una celdilla del panal de miel, dentro de la cual se transforma la larva de la abeja maesa. Pero supongo que ese no es el significado al cual se refiere Ángel Aguilar.

²⁷⁰ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁷¹ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁷² Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Supongo que se refiere a muy ancho, pero no existe fe de erratas en esta obra.

Citado por Aguilar, Jaime Celi Correa²⁷³, sobre Fabián Figueroa, expresa lo siguiente:

“Fabián Figueroa es ya parte esencial del quehacer plástico en nuestro medio sociocultural. Es el protagonista de una obra sostenida y motivante que garantiza, a futuro, la presencia robusta de la plástica lojana en el ámbito nacional. Su acrisolada maestría en el manejo y empleo de las diversas técnicas expresivas, así como su gran capacidad para la creatividad temática son la mayor garantía para estar seguros de ello.”

Hernán Rodríguez Castelo lo nombra en su Diccionario Crítico de Artistas Ecuatorianos del Siglo XX²⁷⁴, y dice: *Desde las piezas con que ganó un segundo premio en el Salón de Julio de 1982 y participó en el Salón Vicente Rocafuerte de 1983, busco salir del realismo por desfiguración. Lo hizo con poca fortuna: deformato con poco gusto y con poquísimo sentido contemporáneo de la deformación formal. Por lo poco que hemos podido ver del artista, sus problemas han seguido siendo morfológicos, debidos, en buena parte, al aislamiento y falta de roce.*

De su pintura mas reciente ha escrito el intelectual lojano Carlos Carrión.

“Estudia el desnudo femenino con deformaciones surrealistas. Alargamientos que dan imágenes de fragilidad extrema, sobre todo por el contraste de manos y pies aumentados”. “Detrás de éstas mujeres, desprovistas al parecer de toda connotación erótica o sensual, detenidas en primero planos en ocasiones deformados por el acercamiento exagerado al ojo, hay fondos geométricos, marinos, etc., que aluden a Dalí en una visión propia del autor.

En los últimos años ha realizado una vasta obra muralística en cerámica.”

²⁷³ Jaime Celi Correa, lojano, reconocido educador, literato y periodista de la localidad. Estudioso del arte. Miembro de la Casa de la cultura núcleo de Loja.

²⁷⁴ RODRIGUEZ CASTELO, Hernán. Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX. Centro cultural Benjamín Carrión. Municipio metropolitano de Quito.2006. Pág. 229-230.

14.5. Gerardo Vinicio León Coronel

Pintor, se dedicó en su trabajo diario al diseño editorial. Estudió arte en la escuela de bellas artes de la UTPL en la que se graduó de Licenciado en pintura y decoración; fue director, profesor del taller de pintura del colegio «Vicente Anda Aguirre»; instructor de los talleres de dibujo artístico y pintura de los jubilados y pensionistas del montepío²⁷⁵; docente de los talleres vacacionales de pintura para niños auspiciado por el museo del Banco Central del Ecuador, sucursal en Loja; director encargado de la ex-galería de arte «Eduardo Kingman Riofrío» del ilustre municipio de Loja; perteneció al grupo restaurador de la pintura mural de la iglesia Catedral de Loja.

De este autor, Aguilar²⁷⁶ dice lo siguiente: *“Gerardo León desde sus inicios ha seguido caminos inseguros; pero su mayor expresión pictórica se inclina en un surrealismo de corte religioso a través del cual escenifica al hombre en diferentes estudios de la vida pasional de Jesucristo, y en otros contextos de paradigmas momentáneos que refleja en la mujer, con ciertos expresionismo calorífico²⁷⁷ y lacónico.*

En sus composiciones figurativas y doradas el elemento principal es el hombre, conjeturado en un diálogo intimista con el autor, que no remite mayor complejidad visual, con el espectador, por el referente directo y espiritual, haciendo en algunos casos volar la imaginación a espacios infinitos que evocan a un ser supremo, justificando su mundo interior en un esquema latente de la sociedad y a la vez juzgando a un mundo misterioso y revertido de enigmas vivenciales usados como escudos protectores.

²⁷⁵ Montepío: es la pensión o renta mensual que entrega el Instituto ecuatoriano de seguridad social (IESS) a viudas, viudos, huérfanos o padres del afiliado o jubilado fallecidos, que generaron derecho.

²⁷⁶ AGUILAR, Ángel Braulio. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 333.

²⁷⁷ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no existe referencia en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Supongo que quiere decir con mucho calor, pero no existe una fe de erratas en su texto.

Su colorido está conformado de una gran sutileza, de pincelada suave y a veces texturada²⁷⁸, de planos azulados que remiten paz y profundidades absolutas, que a la vez conjugan con la más amplia gama de la cromática existente.

Gerardo ha incursionado en casi todas las técnicas de la pintura y el dibujo, en este último constituye ser un constante ilustrador de revistas y libros de la UTPL también su inquieta prospección le han hecho incursionar en la escultura clásica monumental y de pequeño formato.”

Sobre Gerardo León el hermano Ticiano Cagigal García²⁷⁹ expresa:

“La obra de Gerardo León es un tanto intimista, insinuante. Trata como de llevar al observador a un diálogo sentido con la obra, y a través de la obra, con el autor. Espacios sueltos que se abren al infinito, a lo espiritual a la comunicación del hombre con el Ser Supremo: la sutileza de la pincelada, la suavidad de la textura y el color azul pudieran significar esta tendencia. Gerardo León vive su mundo, un mundo interior. Vive una independencia del «qué dirán» de las gentes. Es diferente. Busca la expresión a través del lienzo, de una imaginación que elabora líneas, formas y colores. La expresión se traduce mediante un estilo; el surrealismo.

La figura del hombre está en la base de su obra: el ser enigmático y misterioso, que encierra en sí lo sublime, casi lo divino; y en contraste simultáneo, acaso para una exaltación mutua, lo más abismal de la inferioridad del ser, casi lo diabólico. Plasmar, descifrar e interpretar al hombre es tarea difícil. Gerardo intenta llevar a cabo esa tarea.

Recorre en su pintura a ciertos elementos significativos. El «Huevo»: estructura única y bien formada, con afinidad al número de oro, simboliza la vida que late por doquier. El círculo; el símbolo y la figura matemática que lo encierra todo. Así veo a Gerardo León.”

Actualmente se desempeña como docente en la escuela de arte plásticas de la UNL.

²⁷⁸ Seguramente el término correcto es texturizada, se ha dejado el texto extraído tal cual consta en el texto original del autor.

²⁷⁹ Sacerdote Marista, dedicado al arte por interés, fue director de la escuela de Artes plásticas y Rector de la UTPL.

14.6. Sigifredo Camacho Briceño

Nace en el Cantón Gonzanamá, provincia de Loja, el 25 de Julio de 1956, sus estudios de arte los realiza en la escuela de bellas artes de la Universidad Técnica Particular de Loja, en la que se graduó de tecnólogo en pintura y decoración, fue profesor de la misma durante 9 años consecutivos, fue integrante de la agrupación artística y cultural «La abeja zurda» de Loja.

En su página web, expone lo siguiente sobre sí mismo y su obra²⁸⁰: *“Sigifredo Camacho nace en Loja en el 1956, realiza estudios en la escuela de bellas artes de la Universidad Técnica de Loja – Ecuador. Profesor de las cátedras de pintura y dibujo natural al interno de la misma “Alma Mater” de su ciudad natal, entre los años 1980 y 1989. Un año más tarde es invitado a ser miembro del Frente Cultural Calicanto y en 1994 pasa a formar parte de la sección Académica de artes plásticas Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” Quito – Ecuador.*

Su vena creativa se ha extendido en cada sector de la expresión figurativa moderna y contemporánea; Sigifredo va dejando huella en infinidad de superficies y materiales, ha pasado por el boceto y la mancha; la academia y la abstracción. Además de pintar obras en distintos géneros y técnicas, pinta su obra creativa en murales de gran formato.

En el campo del retrato se maneja con gran maestría, realizando pintura de retrato de personalidades de su país y del exterior. En esta fase retratista y decorativa, se puede descubrir la propuesta y la búsqueda del ser, el “yo” artista que queda impregnado en la instancia que el mundo ve pasar al hombre preocupado por el arte y el ámbito que lo rodea. La gran coherencia expresiva de Sigifredo pródiga aspersiones selladas, elevaciones de alas andinas de modesta emotividad.

²⁸⁰ Tomado de <http://www.sigfredocamacho.com/> el 1 de septiembre de 2011.

Su obra actual es el producto de ese trajinar, de ese sumar y multiplicar experiencias, cuyos contenidos fragmentan abstracciones líricas donde aparecen figuras humanas como queriendo liberarse de un mundo conflictivo. Contemplando la obra creativa de Sigifredo nos suspendemos en las luces ecuatoriales, nostálgicos ángulos, en vivencias de lirismo puro. Finalmente su obra se encuentra repartida en colecciones públicas y privadas de América, Australia y Europa”.

“Dentro de las diversas opiniones que han dirimido; Jaime Celi Correa expresa sobre Sigifredo Camacho (citado por Á. Aguilar)²⁸¹:

“El nombre de Sigifredo Camacho, en sí mismo, connota ya una significación de calidad expresiva, dominio de técnicas, búsqueda incansable y realización fecunda, en los medios culturales de la expresión plástica local y nacional.

Sigifredo Camacho pasa por su obra de manera semejante a como el sol, diseñando atardeceres sobre las crestas empinadas de los montes, para nuevamente empezar su tarea, pintando amaneceres; sin cansancios, sin agotamiento, sin claudicaciones. Es ese movimiento energético – vital, que dado su primer impulso, no se detiene: no puede detenerse y marcha de manera irreversible en esa serie interminable de afirmaciones y negaciones dialécticas, cuya síntesis vital es inalcanzable, dando lugar y origen a nuevas posibilidades. El ser de todo hombre, y de manera particular del artista, en su esencia más anímica más íntima, será siempre el ser posibilidad”.

²⁸¹ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 115.

14.7. Claudio Quinde Morocho

Nace en Cuenca en 1948, estudió en la escuela de bellas artes “Remigio Crespo Toral” de la Universidad estatal de Cuenca, se radica en Loja a partir del año 1980 hasta 89. Su trabajo de docente en la Universidad Técnica Particular de Loja, en la cátedra de cerámica y modelado hace que posteriormente dirija la planta de cerámica de la institución.

Su trabajo plástico incluye obras en cerámica artística y el mural, aunque también trabajó en caballete y pirograbado.

“Su temática principal en la decoración de la cerámica; incluso en el mural, pintura y pirograbado es el precolombino basado en elementos zoomorfos y antropomorfos, de pescadores de las culturas Valdivia y Chorrea principalmente. Su cerámica es de gran contenido tanto en sus formas como en su decorado, presentan piezas talladas netamente creativas de terminados variados, y en algunos casos deja expresar el color de la terracota enrojecida como en sus murales de grandes dimensiones y simples mensajes.”²⁸²

Su trabajo en Loja fue fructífero, dejando un legado de importancia en su análisis de la iconografía y su interpretación y combinación para una nueva propuesta visual y plástica. En la actualidad es docente de la Universidad Estatal de Cuenca, donde trabaja en la facultad de bellas artes.

²⁸² Ángel Braulio AGUILAR MASACO, Las artes plásticas del siglo XX en Loja (Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamin Carrión” Núcleo de Loja, 2005). Pág. 184-185.

14.8. José Salvador Villa

“Nace en Loja, 1959; estudia en la Universidad Técnica Particular de Loja; es miembro de la Casa de la cultura de Loja. Fundador y director del taller “Metamorfosis siglo XX” de Loja. Ex presidente de la asociación de artistas plásticos de Loja, coordinador de Salas de pintura contemporánea latinoamericana/Ecuador-Perú, 1991/92//93/98, organizado por las Universidades del sur del Ecuador y norte del Perú. Director-promotor del grupo “Eduardo Kingman Riofrío”, de la Universidad Nacional de Loja.

Ha realizado múltiples exposiciones individuales y colectivas, a nivel local, nacional e internacional en América y Europa.

En el II y VI Salón de pintura contemporánea latinoamericana y I Salón nacional de pintura Loja/2001 ha sido invitado de honor. El museo del Banco Central del Ecuador sucursal Cuenca lo seleccionó dentro de los “Pintores jóvenes del país”.

Obtuvo la condecoración “Eduardo Kingman” por parte del I. municipio de Loja. El consejo provincial de Loja le otorgó el mérito artístico “Segundo Cueva Celi” en 2003.

Fue seleccionado en tres ocasiones al premio de París (Alianza Francesa Loja). Obtuvo mención de honor en la 1ª y 2ª Bienal de acuarela en el Ecuador en 2004 y 2006 respectivamente.”²⁸³

²⁸³ Tomado de <http://www.vivaloja.com/content/view/79/76/> el 1 de septiembre de 2011.

14.2.8. Estuardo Figueroa Castillo

“Estudió cerámica, pintura y decoración en la escuela de bellas artes de la UTPL, donde obtuvo la Licenciatura en artes plásticas, es miembro de la casa de la cultura ecuatoriana «Benjamín Carrión» núcleo de Loja; del instituto cultural ecuatoriano-soviético; es miembro del instituto cultural ecuatoriano-checoslovaco; miembro del grupo cultural “Samay”, fue miembro del grupo cultural y artístico «La abeja zurda»; es profesor de pintura y escultura de la escuela de bellas artes de la UTPL; es profesor de artes del colegio particular «La Dolorosa», es director de la sección de artes plásticas de la casa de la cultura núcleo de Loja.”²⁸⁴

Fue director del CUDIC, director de la escuela de artes plásticas de la Universidad Nacional de Loja, donde actualmente es docente.

En la obra de Rodríguez Castelo²⁸⁵, se nombra a Figueroa y se dice: *“su obra ha estado dominada por la indecisión: desde una manera peculiar –y más bien poco convincente- de realismo social –poco convincente por deficiencias en la estilización de la figura humana- ha ido pasando a una suerte de superrealismo –también falto de rigores-, y ha venido a dar en formas libres, casi abstractas, y vigoroso ejercicio cromático”.*

²⁸⁴ Tomado de <http://www.vivaloja.com/content/view/83/76/> el 1 de septiembre de 2011.

²⁸⁵ RODRIGUEZ CASTELO, Hernán. Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX. Óp. Cit. Pág. 229.

14.2.10. Diego Salvador González Ojeda

Pintor, diseñador. Estudió arte en la escuela de bellas artes de la UTPL; donde se graduó de Licenciado en pintura y diseño; fue integrante del grupo artístico «Contrastes» de Loja; ha sido profesor de dibujo y pintura en la escuela de bellas artes de la UTPL y profesor de dibujo técnico del colegio experimental «Bernardo Valdivieso», Loja; actualmente es docente-investigador de su alma mater, en las cátedras de dibujo artístico en la escuela de arte y diseño.

Se ha especializado en la investigación de arte rupestre en la provincia de Loja, su quehacer pictórico se ha ido combinando con sus intereses de diseño, en el cual ha trabajado relacionándolo con las imágenes obtenidas de su investigación.

“DISAGO²⁸⁶, aparece a la luz del arte pictórico desde sus inicios en la escuela de bellas artes de la UTPL, destacándose de manera esencial en la pintura y en el dibujo, su preocupación permanente por buscar nuevas formas de expresión y aporte al arte le han hecho incursionar primeramente en una deformación y simplificación de la figura humana, preferentemente del desnudo femenino. Luego se encamina a profundizar y afianzar sus conocimientos en dibujo, sus técnicas y efectos. Para con todo este bagaje de conocimientos y destrezas enfocamos una visión arraigada a un simbolismo abstracto.

Su colorido, es el producto de un impulso espontáneo pero firme de pincelada deliberada, en planos texturados²⁸⁷ y lisos, como presentando una lucha matérica, de colores variados y expresivos que hacen resaltar formas configuradas en esquemas sugeridos, que hablan elocuentemente de su conocimiento y libertad en la ejecución.

²⁸⁶ Seudónimo adquirido desde su época de estudiante, que viene de su nombre Diego Salvador González Ojeda.

²⁸⁷ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no consta en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Supongo que por fe de erratas debió decir texturizado.

Actualmente a Diego lo hemos observado combinar su tarea artística entre el dibujo y el retrato; pictóricamente se ha sumergido en un simbolismo abstracto, donde toma temáticas literarias, y musicales; su signo y su sonido se encarnan en elementos amorfos, de significados y significantes compendiando todo esto con un amplio simbolismo grafista y una cromática que deja expresarse por sí solo su hondo contenido de paz, euforia, ambigüedad, ritmología²⁸⁸ formal e informal.”

Jaime Celi Correa, sobre Diego González manifiesta lo siguiente:

“Para Diego González Ojeda, pintar es un oficio en cuya práctica se siente a gusto; ello le permite realizarse como persona, interiorizarse, conocerse a sí mismo y proyectarse hacia sus semejantes a través del arte. Existencialmente, el reto está planteado, el compromiso asumido, y el «hacer camino» ha empezado. Su entrañable afición al dibujo le permite efectuar estudios sugerentes de la estructura arquitectónica de todo referente objetivo que utiliza en el marco temático de su propuesta plástica. Diego González como el que más, conoce, valora y utiliza la función eminentemente sémica²⁸⁹ del dibujo. Por ello en sus manos toda figura se transforma en signo lingüístico, cuya biplanidad²⁹⁰: significante-significado encierra una especial elocuencia que influye en el receptor.

La dinamia interior de los seres, así como su movilidad física, encuentran en el dibujo de Diego, la figura expresiva y la profundidad conceptual y significativa cabal y precisa. En sus dibujos, las cosas se sintetizan desde lo que realmente son en su interioridad energética. La coloración es un elemento, no sé si esencial o accidental, el espectador dirá en la expresión plástica de este joven maestro; lo que sí sé es que el dibujo es lo esencial y Diego lo cultiva con verdadera devoción plástica.”²⁹¹

²⁸⁸ Vocablo inventado por Ángel Aguilar, no consta en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁸⁹ Vocablo inventado por Jaime Celi Correa, no consta en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Supongo que la intención es desde la palabra semiótica.

²⁹⁰ Vocablo inventado por Jaime Celi Correa, no consta en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Supongo que quiere referirse a una imagen en dos planos, usando una similitud con el termino bipolaridad.

²⁹¹ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit Pág. 359.

14.3. De la tercera etapa (Época que va desde el 2000 hasta 2006):

14.3.1. Oswaldo Mora Anda

Vitralista, pintor y muralista. Oswaldo Mora Anda. Desde sus primeros años manifiesta su vocación por la pintura, a los doce años obtiene su primer diploma de dibujante, conferido por el instituto argentino de dibujo, Buenos Aires.

“El vitral igualmente él lo ha mezclado con el mural donde es claro el mensaje de corte popular; toma elementos costumbristas para sus composiciones retóricas y barrocas; de grandes dimensiones y materiales propios del vitral; en algunos casos se inserta en una mixtificación matérica-pictórica como lo hace el mural del ilustre municipio de Loja (1990), mientras que en otros, en cambio sólo se refiere con el puro lenguaje del vitral; en grandes ventanales o cubiertas, en cenefas y portales, su obra traspasa las necesidades requeridas por la sociedad, por su propia convicción propone en algunos casos formas y expresiones nuevas que nos ha representado en salones y bienales del país y del exterior.

Oswaldo Mora en la pintura hace un reencuentro después de un largo tiempo de abandono del vitral; propone una nueva forma de expresarse plásticamente, lo hace sobre madera en pequeños formatos de pintura de caballete; sus personajes son referentes a remembranzas de su niñez, tomadas de las costumbres lojanas, como la «Paila de chicharrones», «Llashipa»²⁹², «Alfarero de Cera»²⁹³, entre otras. Su forma de expresarse es realista de grandes delineados, como lo expresa en sus maderas pirograbadas en el plywood, sus temas son por lo general basados en costumbres rurales, con ciertos símbolos anecdóticos, que descifran con elocuente mensaje.

²⁹³ Llashipa: helecho macho pteridium aquilinum.

²⁹⁴ Cera: zona rural de Loja donde se producen vasijas de arcilla terracota.

Su colorido denota una breve narración del uso de cromáticas de atuendos campesinos de Loja y su provincia, como la «chalina azul y el poncho rojo», degradado en armónicos colores; sus sombreros blancos y la magistral alforja que demuestra un rayado calorífico de ricos colores; conjuntamente con su paisaje verdulento²⁹⁴ y florido, de una naturaleza desbordante de verdes frutales, como sosegando una cosecha; sus cielos tenebrosos, desbordan gran luminosidad de nubes juguetonas, de chanchos voladores y violines floridos; todo ello fruto de una bella campiña lojana.

Asimismo en la pintura ha desarrollado grandes murales que ha realizado con técnicas mixtas como lo hizo en Loja en 1990 en el hall del Ilustre municipio de Loja, este su mural donde mezcla la pintura en la parte inferior y en la parte superior complementa con elementos y materiales propios del vitral.

En esta obra da un mensaje sobre las costumbres lojanas configurando con elementos simbólicos, con personajes de la campiña lojana demostrando su actividad esencial de vida y fortaleza, expresado con cierto realismo mágico, fiesta y costumbrista, de ingenua convicción y composición.”²⁹⁵

De él nos habla Hernán Rodríguez Castelo en su libro Nuevo Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX²⁹⁶: “como vitralista ocupó un indiscutible primer lugar en el país. Y, mas allá de lo que ha debido hacer para complacer a una clientela deseosa de figuración fácil y decorativismo, ha trabajado algunos vitrales de aliento artístico...

...después de haber abandonado esta forma de expresión visual por largo tiempo, volvió a la pintura. Pintó, sobre madera, personajes rescatados de su infancia y de la tierra lojana. Una expresión casi realista, muy delineada, como delineados que a veces se aprovechaban de las nervaduras de la madera...

...con esta expresión fuertemente dibujada de un realismo apenas deformado en los rostros y poblado de elementos imaginativos en los escenarios rurales, trabaja dos murales en Loja, el segundo de grandes dimensiones con una parte superior de vitral”.

²⁹⁴ Verdulento: verdoso con tonos verdes.

²⁹⁵ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit Pág. 165-166.

²⁹⁶ RODRIGUEZ CASTELO, Hernán. Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX. Centro Cultural Benjamín Carrión. Municipio Metropolitano de Quito.2006. Pág. 404-405.

14.3.2. Marco Montano Lozano.

Arquitecto, pintor y muralista, nace en Loja en 1962, producto de su ya innata vocación artística y robustecida por la presencia del maestro Sáez cuando fue miembro del ICA, se desarrolla en un lenguaje propio que hacen de su obra una propuesta que va siendo depurada poco a poco de aspectos superficiales y formalistas, eso sí de gran contenido social. También ha sido reconocido con varios premios y, es uno de los que están en continua búsqueda técnica y formal para no sufrir el estancamiento al que ya muchos artistas se han acostumbrado, muestra palpable de esto es la producción mural que viene realizando junto con su grupo de arte y la aplicación de técnicas hasta ahora creemos no aplicadas en nuestro medio y que solo el tiempo dirá si esa búsqueda le satisfizo o es solo el inicio de otra ardua jornada de trabajo.

“En 1985 viaja a Quito para realizar estudios de arquitectura y urbanismo en la Universidad central del Ecuador. Se integra al taller de artes plásticas «La huella» del centro de arte nacional, filial de la unión nacional de artistas populares UNAP, Quito.

En 1992 regresa a Loja; y se reintegra a la labor artística y cultural. Ya que desde 1980 ha participado en más de veintiséis exposiciones colectivas; además ha trabajado en los diseños, creaciones y ejecución de varios murales en la UNL, también ha desarrollado varias propuestas de diseño gráfico, especialmente en el campo del cartel, la ilustración artística y la caricatura, por estas actividades ha obtenido numerosas menciones y premios.

Es parte integrante del frente cultural alternativo «Contraofensiva» de Loja. En la actualidad es profesor de la escuela superior de artes plásticas de la facultad de artes de la UNL.

Marco Montano se inicia en la plástica luego de integrarse al taller de artes plásticas del ICA y muralismo del CUDIC de la UNL, de la formación plás-

tica y muralística que recibe del profesor Gerardo Sáez Muñoz, fue quizá uno de sus alumnos más aprovechados, quien supo captar los fundamentos teóricos y prácticos con cierta filosofía y política consignada.

Su labor en el grupo de muralismo ha sido una de las más representativas por su visión clara en las ejecuciones de diseños, maquetas y realizaciones de diferentes murales cristalizados en las diferentes facultades de la UNL un ejemplo claro tenemos en el mural colectivo interior de la sala «Antonio Peña Celi», de la facultad de medicina de la UNL, cuyo tema se refiere al «Homenaje de la medicina» y otras obras menores de la época, como «Catarsis», «Atomismo y autodestrucción» y la obra «Genocidio en palestina» con la que ganó el primer premio en el Salón de la casa de la cultura núcleo de Loja, en 1982.

A Marco Montaña lo podemos situar en dos momentos artísticos de su obra: el primero se relaciona al trabajo realizado en el ICA y CUDIC de la UNL; y el segundo que lo inicia con el colectivo taller de arte: “La guadaña de la hora zero”²⁹⁷ en el año de 1996 en la ciudad de Loja, conformado por Marco Montaña, Oswaldo Lozano y Nestor Ayala; posteriormente se van relacionando otros artistas que participan en la elaboración de algunos trabajos, ese es el caso de Beatriz Campoverde, Delicio Toledo, Mao Moreno, Ronmel Quille, Wilson Guaman y Max Apolo.

Luego a su regreso, en Loja demuestra un cambio considerable en el aspecto conceptual, formal y técnico de su obra, demostrándolo con mayor personalidad, seguridad y liderazgo coyuntural al desarrollo plástico Lojano.²⁹⁸

²⁹⁷ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit Pág. 271-272.

²⁹⁸ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit Pág. 272.

14.3.3. Alyvar Villamagua Montesinos.

Pintor, nace en Santiago, Loja en 1947, fue uno de los fundadores de la escuela de artes de la Universidad Nacional de Loja; su obra se caracteriza por la fuerza que imprime la espátula con color sobre la superficie dispuesta a recibir el golpe para contar los temas que él quiere expresar, referidos al lugar en el que vivió, lo que le marcó para el proceso evolutivo de su trabajo; alejado de la expresión figurativa tendiente más hacia la abstracción y al predominio de manchas de color su obra ha llegado especialmente a Inglaterra en donde ha sido bien recibida y gracias a que *“mis hijos vieron que existía una gran apertura para mis obras y dichosamente las pudieron colocar”*, comenta y agrega también: *“Todos los días trato de depurar aún más la técnica, dándole mayor libertad a la espátula para demostrar que existe seguridad en lo que deseo expresar”*.

De si mismo se describe en su página web: *“sus estudios los realiza en la escuela de bellas artes de la Universidad estatal de Cuenca, donde se gradúa de pintor y escultor en 1973, regresa a Loja y lo hace para fundar la primera escuela de bellas artes de la provincia, donde se desempeña como director y catedrático universitario por varios años, ha sido acreedor a todos los reconocimientos en el campo de las artes plásticas posibles en su provincia Loja y en Piura- Perú, paralelamente realiza exposiciones en las principales galerías de nuestro país y lleva su obras a diferentes países de Sudamérica, es en la última década donde su crecimiento artístico se potencia, llevando sus creaciones a países como China, Inglaterra y Polonia.*

Villamagua ha trabajado durante cuatro décadas en la pintura, su técnica es la espátula, su producción artística tiene un estilo único e inconfundible que refleja su filosofía de la percepción siempre positiva del mundo exterior con sus espacios de libertad.

*Villamagua se siente orgulloso de su trabajo, satisfecho con su inequívoca inclinación a la pintura, continúa trabajando “en el último rincón del mundo”, su entrañable Loja”.*²⁹⁹

²⁹⁹ Tomado de: http://villamagua.com/?page_id=514 visto el 3 de septiembre de 2011.

14.3.4. Alicia Mercedes Arciniegas Naula

Pintora, diseñadora. Estudió arte en la escuela de bellas artes de la UTPL, en la que egresa de Licenciatura en pintura y diseño en 1997; de 1993 a 1995 trabaja con el maestro Estuardo Maldonado en su taller en Quito; fue integrante del grupo artístico «Contrastes» de Loja.

Se ha dedicado al trabajo en técnicas no tradicionales como el vitral, el mosaico y la búsqueda de nuevas técnicas aplicadas a la pintura. Sus obras de carácter abstracto generan gran interés, tanto por el manejo del color como por la generación de espacios que provocan sentimientos y sensaciones diversas.

Actualmente se desempeña como Docente-investigadora en la escuela de arte y Diseño de la UTPL, en las cátedras relacionadas con la pintura de propuesta. Investigó a Paul Klee para su trabajo de maestría en artes Visuales con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

14.3.5. Diego Baltasar Espinosa León

Joven pintor y muralista, se dedica al trabajo e investigaciones de la obra religiosa en nuestro país. Sus trabajos han destacado en las iglesias de la localidad por su interés en los iconos católicos.

Estudia en la escuela de bellas artes de la UTPL, graduándose años más tarde luego de una investigación sobre muralismo en Loja. Actualmente es docente-investigador de arte y diseño de su alma mater y se dedicó a la investigación de fiestas religiosas, para planteamiento de esculturas efímeras en base a parafina, para la maestría en artes Visuales con la UNAM.

Su interés mural lo ha llevado a tomar a cargo múltiples encargos recibidos en la escuela de arte, por parte de entidades sobre todo educativas, para lo cual trabaja junto con estudiantes de licenciatura en base a diseños planteados por él.

14.3.6. Boris Salinas Ochoa

Escultor y ceramista. Estudió arte en la escuela de bellas artes de la UTPL, donde obtuvo la licenciatura en artes plásticas, especialidad cerámica y diseño. Fue miembro del grupo artístico «Contrastes» de Loja; es profesor de cerámica y pintura del “Liceo de Loja”, y profesor de actividades prácticas del «CISOL» de Loja, actualmente se desempeña como docente invitado en la escuela de arte y diseño de la UTPL, donde apoya su enseñanza en la cátedra de escultura.

“Su expresividad realista lo logra con gran realismo y originalidad; con formas sencillas e insinuadas, con detalles y acabados, que en algunos casos logra rusticidad, objetual.

No usa ningún otro aditamento que el propio lenguaje y colorido de la terracota, como también el propio efecto que ofrece el ahumado vegetal. Pero ante todo su manejo formal y técnico es la esencia de su obra, que de manera positiva se inserta en la escultura de nuestro tiempo.”³⁰⁰

³⁰⁰ AGUILAR, Ángel B. Artes plásticas del Siglo XX en Loja. Óp. Cit. Pág. 243-244.

Conclusiones

Conclusiones

A través de este estudio vemos que la expresión mural en el Ecuador se desarrolla como tal, desde inicios del siglo XX, con la particular característica de expresar plásticamente aspectos religiosos y decorativos o de identidad, estos últimos en temas relacionados con el indigenismo, la educación, la justicia, el deporte, entre otros. Se conoce que existe poca producción monumental en el país, a pesar de la influencia directa recibida de los pintores mexicanos Rivera, Siqueiros y Orozco del movimiento mural mexicano.

En el caso de Loja y dentro de la segunda etapa analizada en este trabajo, observamos que, desde la Universidad Técnica Particular de Loja se propone una identificación local y nacional, con atractivos turísticos principalmente, que genera la propuesta de “la ciudad de los murales”, de la cual nos habla Juan Flores en su entrevista. Por ello desde esta institución se plantea una voluntad intencionada de la proliferación de los murales, para darle un atributo específico a la ciudad; por ello diremos que los murales lojanos no tienen un carácter espontáneo.

Aunque es una idea institucional, de la UTPL, formada y fomentada desde la iglesia católica a partir de la colonia, comprendemos que hay un empujamiento desde los docentes universitarios, quienes empujan el proceso hacia la realización y concreción, y ello genera, una cadena de acontecimientos donde se vinculan los estudiantes, como parte de su proceso de aprendizaje.

Posterior a éste primer impulso, desde la academia, la ciudad iniciando con escuelas y centros de enseñanza, con espacios públicos, ordenados desde los municipios y colegios de profesionales, hasta llegar a los mismos dueños de los edificios, se ven impulsados a plantear ésta idea como un proyecto culto y de beneficio urbano que engrandece a la ciudad y provincia.

Existe un gran número de producciones que se generan en un plazo de aproximadamente treinta años, desde inicios de la década de 1970 hasta el 2006, aunque continúa posteriormente pero con menor intensidad, no obstante en algunos casos, con mejor calidad artística.

Se observa que existe cierta descompensación en cuanto al planteamiento, no solamente en el hecho de que hay artistas que se dedican con gran ahínco al trabajo de grandes dimensiones, y otros con muy escasa producción. Vemos también que se refleja un marcado interés por la importancia dada hacia el detalle en aspectos técnicos, aunque no se ve la misma dedicación hacia la composición y resolución final de la obra.

Desde el punto de vista técnico, los diversos soportes así como los materiales, han generado un interés de parte de los artistas plásticos hacia la experimentación con los ingredientes. Los planteamientos se generan con sustancias de aplicación industrial, como el uso de la pintura automotriz, en las propuestas del taller de arte “La guadaña de la hora zero” quienes con gran capacidad logran generar una línea de proyectos que se mantienen con un gran manejo de la composición y el uso de elementos culturales con propuestas atractivas e interesantes.

En contraste con el uso de técnicas tradicionales, como el fresco, el cual, generalmente es aplicado, en trabajos de arte religioso. Encontramos también una amplia gama de relieves cerámicos, aplicaciones metálicas, utilización de técnicas mixtas, el empleo del concreto (revisar pie de página 188), los mismos que de por sí, son un aporte hacia la producción artística nacional y local.

Loja ciudad, inicia con la tendencia del mural, en las iglesias católicas primero, luego en ciertos espacios internos de casas de habitación donde se observan algunas propuestas que constituyen el preámbulo, de aquello que nace a partir de 1973.

Desde este momento, es continua la generación de un conjunto de aproximadamente doscientas obras en toda la provincia, de las cuales ciento cuarenta y cinco corresponden a la ciudad de Loja, capital de provincia, considerando que, desde esta población es donde se inicia la tendencia que luego se difunde hacia otros centros poblados, con un enfoque cuyo objetivo es la muestra del desarrollo y el progreso.

En la provincia de Loja, a diferencia de la ciudad, este fenómeno se desarrolla con pocos artistas iniciándose desde el año 1977, siendo clara la influencia desde la capital de provincia, determinante en muchos aspectos para generar una idea de superación, considerando la expresión mural como parte fundamental de dicho prestigio.

Así mismo, distinguimos un mayor número de obras dedicadas a temas católicos que se ubican en iglesias y colegios religiosos. En los últimos años se producen trabajos en donde se enfatiza el indigenismo, las costumbres locales, cuyo objetivo principal parece estar ligado hacia lo que se señalaría como identidad.

Siendo también estratégica su ubicación en espacios públicos, que aunque no tienen el mismo impacto que se observó en la ciudad, son considerados parte importante de la ambientación urbana de las cabeceras cantonales. Un caso original, con características propias, es el de Saraguro, donde sus murales han servido, incluso en época reciente, como propaganda política del Alcalde de la localidad; quien fomentó la inclusión de temáticas regionales y culturales a la gran cantidad de obras encontradas en esta población.

Las dificultades geográficas, especialmente la vialidad entre unos y otros centros poblados, han producido el estancamiento rural sobre todo económico, aunque también en algunos aspectos de relación cultural, que se visualiza como deficiencia, notoria por la imitación de modelos plásticos y estéticos que en esos momentos estaban vigentes en la capital de provincia.

A diferencia de épocas anteriores, en la actualidad, la pintura en Loja cuenta con variedad de actores que cultivan este género de las artes. Sin embargo esta riqueza se ve enfrentada a un entorno cultural en el que la comprensión conceptual del arte pictórico, es aún, de manejo exclusivo de quienes conforman el cerrado círculo de las artes.

Las autoridades políticas, en el período analizado no se involucran, y por lo tanto, la administración gubernamental de los espacios y programas culturales, adolece de un débil fundamento y compromiso; algo que se ha transformado en los últimos años de la democracia ecuatoriana, con la creación de un Ministerio de Cultura, a través del cual vemos que se da no solo un desarrollo, sino también un empuje a nuevos planteamientos. A pesar de las dificultades que existieron, los esfuerzos de los artistas no

decaeron y de a poco se abren paso a la experimentación y discusión por una parte y a espacios urbanos donde generar propuestas artísticas por otra.

El trabajo de los creativos aquí analizados, es sin lugar a dudas el más influyente en la región. Reseña el trayecto desarrollado por muchos de los artistas, desde sus inicios hasta el momento de mas alto nivel en su obra. Sin embargo es importante destacar que, en general no se cuenta con un buen manejo estético y en la composición vemos iguales falencias; se valora la combinación, el correcto uso de las técnicas, las proporciones y la perspectiva; que existen muchos trabajos cuya calidad artística es baja y que no deberían constar en un catálogo, pero en este caso, por ser el primer registro sobre la obra mural en la provincia de Loja se han considerado todos los encargos, para ser incluidos en un inventario que nos pueda ofrecer el espectro total del fenómeno producido en estos años puntualmente.

Por ello se ha valorado más, el abundante número de obras ejecutadas en el territorio así como el aporte hacia la historia del arte, local y nacional, donde este fenómeno se observa como un hito a considerar.

En base a lo estudiado en cada mural inventariado, se establece una serie de aspectos como manejo compositivo, significados, así como el hecho de una ejecución formal que conlleva: un estudio del espacio, conocimiento del color, técnica, proporciones y perspectivas. Con este análisis he escogido dentro del grupo, aquellos que considero que tienen mayor valor estético.

Los murales elaborados por el colectivo de arte “La guadaña de la hora zero”, como ya se ha señalado, se ha dedicado sobre todo a temas indigenistas y costumbristas, lo que genera una selección de obras en las que predominan elementos relacionados con el entorno, así como la introducción de sus propias interpretaciones de determinados elementos del repertorio cultural nacional.

El trabajo compositivo de Marco Montaña, director de este colectivo, es muy bien logrado con sus compañeros de taller, sobre todo en cuanto a aquellas consideradas sus mejores obras que son “Loja florece en los Andes como eterna primavera” y “América mestiza e indómita con pensamiento de Bolívar”. En estas obras vemos una serie de elementos relacionados con la cultura americana y el rostro de los próceres de la región.

El material empleado para la ejecución es probablemente el único traspíe que encuentro en estas obras, pues la utilización de pintura automotriz sobre un muro no preparado ha generado un gran deterioro, a lo que se suma, la falta de mantenimiento de parte de los propietarios del inmueble, en este caso el Gobierno Provincial de Loja.

Otro intérprete a quien debemos considerar relevante, es sin duda Claudio Quinde, por su incursión en el material, al demostrar un manejo magistral con la arcilla cocida, formando una estructura modular irregular. Así como el estudio anatómico realizado en las composiciones: los Argonautas I y II, donde se ponen en manifiesto los elementos ancestrales de las culturas precolombinas americanas. Sus obras, aunque en menor número que las del grupo anterior, reflejan un gran manejo de la composición, sobre todo en el primer ejemplo –Argonautas I–, donde combina diversas interpretaciones de hechos culturales anteriormente plasmados en sus trabajos artísticos, en una unidad, que tiene armonía y contraste, considerados desde la composición de los elementos figurativos, lo cual es más evidente, mediante la profundidad y el alto relieve logrado en las placas cerámicas, que generan un conjunto aunque monocromático, rico en tonalidades y expresividad.

En este caso, reconozco muy valioso el uso de las piezas de arcilla, que forman cada uno de estos trabajos, considerando la complejidad del material, pues en la quema del barro, vemos que se producen dilataciones y reducciones, que varían en base a la cantidad de agua que posee la mezcla. Este complejo manejo de la arcilla es visible en especial en las figuras antropomórficas pues sus piezas son parte de un rompecabezas (puzle) donde se acopla perfectamente una con otra.

Una consideración especial, tal vez más por lo fructífera de su obra que por su estética, es la obra de Fabián Figueroa, quien desde los inicios de esta propuesta de “La ciudad de los murales” se identificó con la idea, elaborando un total de 34 obras dentro del período estudiado. La obra más importante de este autor es la denominada “Antonio José de Sucre”, por dos razones en especial, el tamaño monumental de la obra, donde el artista maneja los elementos que se conjugan, sin perder las proporciones y la composición, en el cual juega con diversos elementos iconográficos relacionados con la justa libertaria del Ecuador liderada por Sucre. La segunda, el hecho de la innovación del material, cemento pigmentado champeado sobre el muro, que a nuestro criterio, lo patenta este autor y se convierte en su sello característico, que no solo ayuda a un interesante

manejo de texturas y color, sino que ha resultado una mezcla noble (en relación con otras propuestas) resistente al transcurso del tiempo, los factores atmosféricos y la contaminación.

No podemos dejar de lado a dos pintores que tienen una notable trayectoria en el arte de caballete y vitralismo en el país, Eduardo Kingman y Oswaldo Mora respectivamente, quienes en sus obras ejecutadas en el Hall de la Municipalidad de Loja nos demuestran un manejo espacial muy interesante.

La obra de Kingman, por sus connotaciones históricas tiene importancia en sí misma, dado que éste fue autor del primer mural indigenista y líder junto con Camilo Egas de éste movimiento a nivel nacional a inicios del siglo XX; su representación de los elementos iconográficos, con los que muestra su homenaje a Loja son muy llamativos, todos relacionados con los inicios de la fundación española de esta ciudad, la dependencia del hombre y la tierra que destaca en su trabajo refleja esta característica agrícola rural todavía vigente en esta zona ecuatoriana. Es una pintura, donde la composición se construye por una serie de piezas aisladas, que, en el conjunto toman forma y valor relativo los unos con los otros. Me cautiva el manejo de color y la riqueza de componentes.

Oswaldo Mora por su parte, con una dedicación artística hacia el vitral, presenta una obra con un muy logrado ensamble de mural y vitral en una composición con alrededor de tres mil setecientas piezas que elabora fuera del espacio final, considerando que el trabajo tiene 4.20 x 10.96m, lo cual dificulta la elaboración y transporte desde el taller del artista en Quito.

Considero muy valioso el paso desde lo opaco hacia lo traslúcido. En la zona superior vemos como la iluminación desde el interior de la edificación, es visible a través del vidrio de colores. Sus elementos tienen muchos significados, pero su lectura es compleja debido a la gran cantidad de componentes que posee.

En el caso de Juan Andrés Flores, su producción es reducida, pero al ser el líder de la propuesta desde la Universidad Técnica Particular de Loja merece ser analizado. Sus trabajos son muy variados, el primero de sus murales llamado "Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual" muestra un manejo de la figura humana con gran conocimiento anatómico. En esta obra trabaja con la colaboración de Peli Romarategui, de quien

en la entrevista hecha a Flores, no es nombrado como el generador de la obra, ahora conocemos que fue un artista y misionero de las Misiones Diosanas Vascas³⁰², y cuyo trabajo en la obra es fundamental, una vez que se observan las otras creaciones elaboradas por Romarategui.

En sus otros trabajos posteriores, Flores, muestran poco manejo de la figura humana, una síntesis de muchas formas, simpleza y hasta inocencia en muchos de sus elementos, parecería que, el autor en lugar de evolucionar hacia un mejor manejo artístico, ha retrocedido en el transcurso de los años.

Este aspecto refuerza la teoría de que no fue Flores el autor intelectual de la primera obra; otra interpretación posible es que debido a su preparación de arquitecto, no tiene estilo artístico propio y ello lo ha llevado a la búsqueda de su carácter, y durante este proceso se ve influenciado por los artistas que trabajan junto a él, tal como lo justifica en la entrevista antes mencionada.

Debemos considerar además, un asunto interesante es el que se produce debido a la influencia de los profesores sobre sus alumnos. Obviamente el hecho de su relación desde la cátedra, generó en algunos docentes, un interés especial de formar seguidores en este desarrollo plástico. En el caso de Gerardo Sáez, es determinante su labor como director del Instituto de Cultura y Arte (ICA), mismo que lidera una serie de propuestas de desarrollo artístico cultural, direccionado hacia una búsqueda de elementos destacados en la región, con la influencia de David Alfaro Siqueiros, su interés en el pueblo y su realidad.

Al ser un referente local, Sáez genera grupos de trabajo colectivo, los mismos que se destacan inicialmente junto al maestro y luego se independizan, proponiendo obras individuales y colectivas de gran factura, con una solución plástica de mayor complejidad y buen desempeño. De él nacen los grupos: “Eduardo Kingman” y “La guadaña de la hora zero”.

Por su relación con los jóvenes en la enseñanza del arte, Fabián Figueroa, propone desde la cátedra, la utilización de diversos muros para que sean los estudiantes quienes manifiesten, ello con la intención de un desarrollo plástico individual. Fafo no forma grupos de arte, el genera individualismo, la propuesta de grandes dimensiones, pero dentro de un ejercicio

³⁰² ECHEVARRIA, Juan Ramón (1922), Ecuador: la cara oculta de la belleza: Vida y obra artística del misionero vasco Peli Romarategui. Quito, Ecuador. Imprenta Mariscal. 1995. Pág. 13.

educativo que conlleva una calificación académica. Los seguidores de Figueroa son pocos en la tendencia mural. A pesar de que se generan grandes intereses, no muchos continúan con la obra del maestro.

Los más claros seguidores de esta tendencia muralista son: Diego Espinosa León y Gerardo León; en menor grado, quienes siguieron otros caminos artísticos y cuyo desempeño en la plástica no corresponden a la escuela de Figueroa, pero tienen obra sobre muro Diego Espinosa Aguirre y Diego González.

A pesar de que se considera que un mural, como los ejecutados en Loja, tienen la intención de ser públicos, no todos ellos consideran ésta característica como motor de su generación, es por ello que se ha examinado la edificación sobre la que se sustenta como parte del análisis realizado.

Se observa la relación lógica, de la temática con el uso del inmueble, le ha convertido en un objeto casi didáctico, dentro del planteamiento visual del edificio; aunque existen casos, como aquellos observados en Saraguro y otros dentro de la ciudad de Loja, donde se propone más bien una cierta forma de publicidad, de identidad cultural en muchos casos política, generando un código visual hacia la sociedad.

Otro aspecto de valoración que se ha revisado, es el de la reiteración de ciertos tópicos, se insiste en un grupo limitado de temas dentro de la amplia gama de trabajos catalogados. Obviamente tenemos múltiples obras piadosas relacionadas directamente con templos y con la iconografía religiosa establecida por la Iglesia Católica, pero también se tocan temas místicos en espacios destinados a la educación, en casas de retiro y en albergues bajo la tutela de congregaciones religiosas.

Otro tema recurrente es la educación, éste aparece sobre todo en colegios y escuelas, con el fin de darle un carácter visiblemente dominante dentro de la temática que se ejecuta en esos espacios físicos.

Es frecuente el uso de elementos como libros, pupitres, instrumentos de medición, grupos de niños, en el caso de centros educativos católicos incluyen líderes espirituales como Marcelino Champagnat, la Virgen María o Jesús al lado de los jóvenes. Además se insertan relaciones con la religiosidad como cruces, personas de rodillas o en posición de oración.

La ley o la justicia constituye un contenido reiterativo, aunque no se compara con otros temas en número, normalmente relacionado con los espa-

cios de ubicación de las obras, como colegio de abogados y facultades de leyes; el cómo se enfocan estos temas tiene mucha relación con su autor. En el caso de la tendencia de la Universidad Técnica Particular de Loja esta vinculado con el castigo, mientras que en el de la Universidad Nacional de Loja la propuesta se enfoca con el lema de justicia de igualdad para todos.

La ciencia y en particular la medicina, son propuestas redundantes, con elementos como instrumental de laboratorio, quirúrgico, esquemas del átomo, cadena de ADN, etc. El enfoque establece una vinculación a un desarrollo de modernidad, al uso de la última tecnología en el descubrimiento o la generación de conocimiento científico.

La tecnología e industria, con características semejantes en el manejo iconográfico aplicado al tema de la ciencia, pero con la utilización de instrumentos diferentes aplicados a los procesos como computadores, maquinaria, carreteras, electricidad, minería, desarrollo industrial, rueda dentada, medios de transporte, etc.; todos estos transmitiendo una visión de emprendimiento y prosperidad.

La cultura y las artes, enfocadas hacia una apreciación en plásticas, musicales, teatrales y danza. Estos elementos se proponen en escenarios, en teatros, coliseos, conservatorios. Aquí la intención es enfatizar la necesidad de la belleza relacionada con una determinada concepción de desarrollo e identidad de los pueblos.

En el tema del deporte, aquellas obras se observan en coliseos de deportes, en el estadio, en colegios y escuelas, utilizan indiscriminadamente los deportes en general; pero vemos con curiosidad, el hecho de que se incluyen en muchos casos juegos que no se practican, ni en la provincia ni en el país. Esta característica nos hace pensar que, por influencia de estereotipos, se utilizan ciertos signos para la repetición de imágenes, a las cuales se les da un toque personal de parte del autor, pero no un gran aporte compositivo y gráfico.

Sin considerarlo de menor importancia, el tópico en coherencia con elementos propios de cada zona es amplia y con variedad de significados, se incluyen motivos como maíz y el café, propios de la zona montañosa del país; así tenemos instrumentos musicales, por llamar a ésta la “capital musical del Ecuador”; los montes cercanos como el Villonaco, en el caso de la ciudad de Loja; las fachadas de las iglesias, que ayudan a una ubicación urbana dentro de la población; el tupu, como rasgo fundamental

de la vestimenta de un grupo indígena, los Saraguro, por ser la etnia indígena de esta provincia, la misma que mantiene a lo largo de los siglos, rasgos de identidad propia e inalienable; las casas de una o dos plantas de paredes blancas y techos rojos de teja, que, como hemos visto, es parte de la arquitectura colonial en el Ecuador; las figuras precolombinas y sus interpretaciones iconográficas. Todos estos elementos conforman un amplio grupo que tiene diversidad de espacios de ejecución, parecen mas bien recordarnos la relación con nuestras raíces, la necesidad de una identidad local, la identificación del espacio como propio, etc.

En los murales lojanos los temas se repiten, sobretodo en los aquellos de iconografía religiosa, aunque existen casos que introducen elementos originales en la propuesta (por ejemplo en el caso del trabajo de Claudio Quinde denominado “Comida inca”).

En el tema del deporte, donde la repetición de iconos es visible y en muchos casos una copia, estaríamos dentro de un panorama de falta de originalidad, pero, al incluir elementos propios del entorno, el autor cambia su sentido. En cuanto a los trabajos sobre la cultura y la ciudad de Loja, son los más ricos en elementos y sin duda originales en su interpretación plástica.

Las obras analizadas en este trabajo, interpretan los sueños y deseos del artista, son un reflejo también de la realidad local, especialmente en aquellos trabajos que se basan en la cultura propia, que como dijimos anteriormente incluyen una variedad de ilustraciones que visiblemente consideramos propias, y por ello parte del entorno de esta versión de cada autor.

Como aporte fundamental a este trabajo se obtiene el levantamiento de inventario y catálogo de los murales elaborados en la ciudad y provincia de Loja, lo cual en sí mismo constituye una primicia para el conocimiento del accionar plástico de grandes dimensiones en el Ecuador.

La propuesta desarrollada con los estudiantes de licenciatura, para obtener la información básica para este estudio ha sido fundamental y podría ser replicado en otras investigaciones sobre historia del arte ecuatoriano, ya que ha representado no solo un apoyo a la investigación, sino también un medio de vinculación de las siguientes generaciones, con el interés hacia el conocimiento y comprensión de los fenómenos culturales que se producen en la región.

Es necesario que se difunda la información levantada en este trabajo, pues constituye un aporte a la historia del arte ecuatoriano y puede ser el inicio del testimonio generado en diversas zonas del país.

Dado que no existe gran documentación sobre muchos de los aspectos en este trabajo analizados, considero que es importante ahondar en éstos, ya que de esta manera se puede fortalecer el conocimiento que se tiene del desarrollo plástico en Ecuador y principalmente en Loja. Algunos de ellos pueden ser, por ejemplo el análisis puntual de la obra desarrollada en el cantón Saraguro, por tener unas características específicas que pueden generar un estudio más profundo. El hecho de generar un catálogo de iconografía lojana a partir de las imágenes aquí registradas, que posteriormente pueden servir de elementos identitarios de estas comunidades, una continuación del inventario y catalogo hasta la fecha actual, donde se registren las obras elaboradas en el último período, así como reglamentos y propuestas ciudadanas de conservación, entre otros.

Bibliografía

Bibliografía

AGUILAR, Ángel. Las artes plásticas del Siglo XX en Loja. Loja: Gustavo Serrano, CCE-L, 2005.

Panorámica de la plástica lojana. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2004.

AGUIRRE, B. G. Regiones de refugio. El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en mestizo América. México: Instituto Nacional Indigenista, Monografías de Antropología Social No. 17, 1973.

ANGOSTO, D., BERNARDEZ, C., FERNANDEZ, B. y LLOREN. Las técnicas artísticas. Madrid: Akal y Museo Thyssen-Bornemisza, 2004.

ANONIMO. « Pioneros Mejicanos.» Scholastic Art, 2000: 2.
http://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_limítrofe_entre_el_Perú_y_el_Ecuador (último acceso: 18 de agosto de 2011).

Diego Rivera. www.diegorivera.com (último acceso: noviembre de 2010).

«Arts4X.com.» Diccionario Enciclopédico de Artes y Arquitectura. 2011. <http://www.arts4x.com/spa/d/colores-a-la-piroxilina/colores-a-la-piroxilina.htm> (último acceso: 04 de septiembre de 2011).

ARELLANO, Fernando. La cultura y el arte de México prehispánico. Primera Edición Ilustrada. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2002.

BARNITZ, Jacqueline. Abstract Currentes In Ecuadorian Art. New York: Center for Inter-American Relations, 1977.

Twentieth Century art of Latin America. Austin: University of Texas Press, 2001.

BEDOYA DE FLÓREZ, Fabiola y ESTRADA BETANCUR, David Fernando. Pedro Nel Gómez, muralista. Edición Ilustrada. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.

BENITEZ, L. y GARCES, Alicia Culturas Ecuatorianas ayer y hoy (SEPTIMA EDICIÓN ed.). Quito. Pichincha, Ecuador: ABYA - YALA. 1990

BERGER, R. El conocimiento de la Pintura. Barcelona: Noguer, 2002.

BERNÁRDEZ, C., TOAJAS, M^a A. Arte, materiales y conservación. Madrid: Fundación Argentaria-Visor, 1998.

BETHELL, Leslie et al. Historia de América Latina. 8. América Latina: Cultura y Sociedad, 1830 -1930. Barcelona: Critica, 1991.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS, 2004-11. Biografías y Vidas. noviembre de 2004. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cieza.htm> (último acceso: 18 de enero de 2011).

BORRAS GUALIS, Gonzalo et al. Introducción general al arte. arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas. Segunda Edición. Bogotá: ISTMO S.A., 1996.

BRANING, David. The origins of Mexican nationalism. Cambridge: Universidad de Cambridge, Centro de estudios Latinoamericanos, 1985.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen. Málaga: Atrio, 1996.

Quando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII. Málaga: Boletín de Arte (Universidad de Málaga), nº 13 – 14, 1992.

CARDALDA, Elsa B. y RODRIGUEZ, José R.. El muralismo religioso como arteria cultural de la identidad puertorriqueña: voz visual en contra de la opresión. San Juan: Revista Interamericana de Psicología (Revista Interamericana de Psicología), 2004.

CCEE, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Casa de la Cultura Ecuatoriana. www.cce.org.ec (último acceso: diciembre de 2010).

CASTRO, Juan Carlos. Caiman. De archivo. Expresionismo Latinoamericano para el Mundo de septiembre de 2002. <http://www.caiman.de/ecuador/guayasamin/kunstes.shtml> (último acceso: 3 de febrero de 2010).

CAVIEDES, Hidalgo de. El pintor ante el muro. Real Academia de las Bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1970.

CHAMBERLAIN, W. Aguafuerte y grabado. Madrid: Hermann Blume, 1988.

Grabado en madera. Madrid: Hermann Blume, 1988.

CEDILLO ALVAREZ, Luciano. Pintura mural. México en el tiempo, nº 1 México D. F: junio/julio 1994.

CHASE, Gilbert. Contemporary art in Latin America. New York: The Free Press, 1970.

CHIRICÓ, Osiris. Maestros de la Pintura. Buenos Aires: ANESA, 1973.

CIRICI, Alexandre. Murals per la libertat. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977.

CORDERO, Jorge. Jorge Cordero Zambrano, Administración, SIG, Geomarketing, Mapserver, Software Libre. 10 de Febrero de 2011. <http://jmcordero.blogspot.com/> (último acceso: 18 de agosto de 2011). Artículo en blog .

COSENTINO, P. Enciclopedia de las técnicas de cerámica. Guía de las técnicas de cerámica y su utilización paso a paso. Madrid: Acanto, 1991.

CROW, Tomas. Pintura y sociedad en el Paris del siglo XVIII. Madrid: NEREA, 1989.

DE DIEGO, Jesús. Graffiti. La palabra y la imagen: un estudio de a expresion de las culturas urbanas en el siglo XX. 1 era Edición. Barcelona: Amelia Romero, 2000.

DE LA FUENTE, Beatriz. La pintura mural prehispanica en Mexico/ The Pre-his-

panic Mural Painting in Mexico: Teotihuacan. Mexico D.F.: Editado por Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.

DEL COL, Juan José. Diccionario auxiliar español - latino, para el uso moderno del latín. Bahía Blanca, Buenos Aires: Instituto Superior "Juan XXIII", 2007.

DEL VITTO, Cristian. Taller de Muralismo. 28 de octubre de 2009. http://latallera.blogspot.com/2009_10_01_archive.htm (último acceso: 31 de enero de 2011).

DÍAZ-POLANCO, Héctor y SÁNCHEZ, Consuelo. México diverso. El debate por la autonomía. Mexico: Siglo XX, 2002.

DIEZ, Jorge A. La pintura moderna en el Ecuador. En El Siglo XX en las Artes Visuales en Ecuador., de RODRIGUEZ CASTELO, Hernan. Quito: Banco Central del Ecuador , 1988.

DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Sexta Edición Ilustrada. Barcelona: Reverté Ediciones, 1998.

DOMENECH CARBO, Maria Teresa y YUSÁ MARCO, Dolores Julia. Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DUANY, J. La religiosidad popular en Puerto Rico: Reseña de la literatura desde la perspectiva antropológica. En Virgenes, magos y escapularios: imaginaria etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico, de QUINTERO RIVERA, A. San Juan: Centro de Investigaciones Sociales, 1998.

ECHEVARRIA, Juan Ramón (1922), Ecuador: la cara oculta de la belleza: Vida y obra artística del misionero vasco Peli Romaragequi. Quito, Ecuador. Imprenta Mariscal. 1995.

ELLERTON, Victoria y BRADY, Simon. How to paint Murals & Trompe L'oeil. London : Collins & Brown., 2000.

EL COMERCIO, GUAYAQUIL, REDACCION. La Dinastía Swett del Muralismo. 04 de Septiembre de 2011. <http://www.elcomercio.com/cultura/>

dinastia-Swett-muralismo_0_537546367.html (último acceso: 06 de septiembre de 2011).

RAE, Real Academia Española. Real Academia Española. www.rae.es. (último acceso: 06 de septiembre de 2011).

ESPINOSA LEON, Diego y JIMBO ESPINOSA, José Luis. La expresión mural de la Provincia de Loja. Tesis de Grado para obtención del título de Licenciados en Arte y Diseño. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja., 2006.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. El Arte Y La Vida Cotidiana. Estudios de Arte y Estética. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992.

FAVRE, Henri. El indigenismo en México. En México diverso. Citado en: El debate por la autonomía, de SÁNCHEZ, Héctor y DÍAZ-POLANCO, Consuelo. Mexico: Siglo XX, 2002.

FERRER MORALES, Ascensión. La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas. 2da edición. 6 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

FOLGARAIT, Leonard. Mural Paintings and Social Revolution in México, 1920-1940. Art of the New Order. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FONDO EDITORIAL. La pintura mural de la revolución mexicana. México, México: Banco Nacional de Comercio Exterior. 1960

FRIED, Michael. El lugar del espectador. Madrid: Antonio Machado libros, 2002.

FUGA, Antonella. Técnicas y materiales del arte. Madrid: Electa, 2004.

GÁRATE ROJAS, Ignacio. Artes de la cal. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. ICRBC, 1994.

GARCIA CANTINA, Néstor. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Mexico: Siglo XXI, 1993.

GARCIA, Cristobal. Parets que parlen: graffitis a Catalunya . Barcelona: Reus, 2004.

- GARELLI, CESARE. *Il Lingaggio murale/ Cesare Garielli*. Milano: Aldo Garzanti, 1978.
- GARÍ, JOAN. *La conversación mural: ensayo para una lectura de graffiti*. Barcelona: Fundesco, 1995.
- GONZALEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela. *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. Mexico: Instituto de investigaciones estéticas. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1999.
- GOOTESEGEN, Mark David. *The Painter's Handbook*. Michigan: Watson-Guption Publications, 1993.
- GREET, Michele. *Beyond National Identity. Pictorial indeigenism as a modernist strategy in anderan art, 1920-1960*. Pennsylvania, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009
- Group, p. www.Preencionista.es (p. Group, Producer) Retrieved 2012 - 22-05 from Glosario Enciclopédico de Prevención 01: <http://www.jmcprl.net/glosario/alcalis.htm> 2001
- GUAYASAMIN, Fundacion. *Fundación Guayasamin*. www.guayasamin.com. (último acceso: 11 de noviembre de 2011)
- HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Traducido por Thomas Burger and Frederick Lawrence. Vol. Polity. Massachusetts: Cambridge, 1989.
- HACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- HAJICEK, Diane. *The Nation as canvas*. Austin, Texas: University of Texas at Austin, 1995.
- HAYES, C. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. Barcelona: Hermann Blume , 1992.
- HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Ediciones Planeta, S.A., 2004.
- Historia Cultural. (n.d.). Rumiñahui. <http://www.historiacultural.com/2010/07/>

biografia-de-ruminahui.html (ultimo acceso: 10 de marzo de 2012)

ICAZA, Jorge. Huasipungo. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamin Carrión", 1963.

JARAMILLO ALVARADO, Pio. Historia de Loja y su provincia. Cuarta Edición. Guayaquil: SENEFELDER, 2002.

JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís. I Coloquio de pintura mural en España: actas del coloquio. Valencia y Alicante , 1989.

KÖHLER, Ulrich. Cambio Cultural dirigido en los altos de Chiapas: un estudio sobre la antropología social aplicada. Mexico: Instituto Nacional Indigenista y Secretaria de Educación Pública, 1975.

LARCO HOYLE, Rafael. Los Mochicas. <http://losmochicas.perucultural.org.pe/tomo1.htm> (último acceso: 05 de abril de 2011).

LAUER, Mirko. Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.

LOOS, Adolf. Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LOPEZ CHUCHURRA, Oswaldo. Estética de los elementos plásticos. Mexico, 1975.

LOPEZ OLIVA, Manuel. El Arte y los Artistas. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

LÓPEZ RANGE, Rafael. Diego Rivera y la Arquitectura Mejicana. Mexico: Secretaria de Educación, 1986.

LOSOS, L. Las técnicas de la pintura, el arte y la práctica. Volúmen Colección Técnicas del Arte. Madrid: Editorial Libsa, 1991.

LUCIE-SMITH, Edward. Latin American Art of the 20th Century. New York: Thames & Hudson, 1993.

MAGALONI, Diana. Materiales y técnicas de la pintura mural Maya. Tesis. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México., 1996.

MATHIESON, Eleanor. Arte urbano contra la Guerra/Eleanor Mathieson, Xavier A. Tàpies. Barcelona: Electa, 2008.

- MAYER, Ralph. Materiales y técnicas del arte. Revisada y ampliada. Traducido por Juan Manuel Ibeas. Madrid: Tursen Hermann Blume, 1993
- MELLAERT, James. Excavation at Catal Hüyük, first Preliminary Report, 1961” en I. Anatolian Studies, XI. Ankara: British Institute at Ankara, 1962.
- MÉRIDA, Carlos. Los nuevos rumbos del muralismo mexicano. Buenos Aires: Pachacamac, 1953.
- MILLER, Arthur. The mural painting of Teotihuacan. Editado por Trustees for Harvard University. Washington: Dumbarton Oaks., 1973.
- MOLINER, María. Diccionario de uso del español. 3era. Vol. 2. 3 vols. Madrid: Gredos, 2001.
- MONTEFORTE, Mario. Los Signos del Hombre. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Cuenca, 1985.
- MONREAL Y TEJADA, Luis, y HAGGAR, R.G.. Diccionario de términos de arte. 2ª Edición. Barcelona: Juventud, 1999.
- MORENO PROAÑO, Agustín. Tesoros Artísticos. Guayaquil: Museo De Filanbanco, 1983.
- MUNARI, Bruno. El arte como oficio. 2da Edición. Barcelona: Labor, 1994.
- OÑA, Lenin. En la Tierra, Quito: La ciudad y la pintura. Quito: Archipiélago, 2004.
Ecuador. En Latin American Art in the twentieth Century, de Edward J. SULLIVAN. Hong Kong: Phaidon Press, 1996.
- OROZCO, José Clemente. Autobiografía. 8va Edición. México: Ediciones Era, 1999.
- ORTIZ GAITAN, Julieta. Muralismo Mexicano: otros Maestros. Instituto de investigaciones estéticas. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1994.
- PANIAGUA, R. Vocabulario de arquitectura. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1980.

- PERDOLA i FONT, A. Materiales, procedimientos y Técnicas pictóricas (3era edición reimpressa ed.). Barcelona, España: Editorial Ariel. 2004.
- PINO, Georgina. Artes plásticas. Decima primera reimpression. San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia, 2005.
- PICHINCHA, Consejo Provincial de. Edufuturo. www.edufuturo.org (último acceso 12 de enero de 2009)
- PLAZA ESCUDERO, L., MORALES GÓMEZ, A., BERMEJO LÓPEZ, M.L. y MARTÍNEZ MURILLO, J.M. Diccionario visual de términos arquitectónicos. Madrid: Cátedra, 2008.
- PREDEBÓN, Lucimar Inés. Posibilidades Plásticas del Polímero Acrílico Parloid B-72 utilizado como aglutinante pictórico. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- QUINDE MOROCHO, Claudio. Diseños aborígenes como medios de identificación. Director de Tesis: Lic. Fabián Figueroa Ordóñez. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2000.
- QUIROZ, Lalo. La intervención en el espacio público. Instrumento del cambio social y político desde el arte. Buenos Aires: Ramona, nº 73 (Agosto 2007).
- RAMIREZ, Juan Antonio. Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Madrid: Ediciones del Serbal, 1999.
- REISNER, Robert. Graffiti. Buenos Aires: Editorial Cultural Argentina, 1972.
- REVISTA LIDERES (Grupo El Comercio), nº Especiales (septiembre 2009). Artículo: MEDINA, Á. El comercio es el sustento lojano. Quito. 2009.
- RIVERA, Diego, y MARCH, Gladys. My art, my life: an autobiography. Mineola, New York: Dover Publications Inc. , 1960.
- RIZZOLI, Noguer. Maestros de la Pintura. 4 vols. Buenos Aires: ANESA.
- ROCHFORT, Desmond. Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros. Traducido por Antonio Rodriguez. México: LIMUSA S.A., 1993.

RODRIGUEZ, Antonio. La pintura mural en la obra de Orozco. México: Cultura SEP, 1983.

El hombre en Llamas; historia de la pintura mural en México. London, England: Thames & Hudson, 1970.

RODRIGUEZ CASTELO, Hernán. El Siglo XX en las Artes Visuales del Ecuador. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1990.

Panorama del Arte. Editado por Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador. Vol. 9. El Conejo, 1990.

Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión., 2006.

ROUSSEAU, Jean Jaques. «El contrato social.» la editorial Virtual. 2004. <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/rousseau/Rousseau-ContratoIndice.htm> (último acceso: 18 de agosto de 2011).

SALAZAR MOSTAJO, Carlos. La pintura contemporánea en Bolivia, Ensayo histórico -crítico. Bolivia: Juventul, 1989.

SALVAT. Enciclopedia ARTE ECUATORIANO. Barcelona: SALVAT S.A., 1976.

SALVAT, Juan, CRESPO, Eduardo, y Ricardo MARTIN. Arte Colonial de Ecuador: Siglos XVI-XVII. Quito: SALVAT Editores Ecuatoriana, 1985.

Arte Contemporaneo de Ecuador. Quito: SALVAT Editores Ecuatoriana, 1977.

Arte precolombino de Ecuador. Quito: SALVAT Editores Ecuatoriana, 1977.

Historia del Arte ecuatoriano. Quito: SALVAT Editores Ecuatoriana, 1985.

SCANTAMBURLO, ELENA. Cuba graffiti: la poitica al muro/ testo di Elena Scantamburlo; fotografie di Luca Casagrande. Vicenza: Schio, 2010.

Secretaria Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (I.N.P.C). <http://www.inpc.gob.ec/direcciones-regionales/quito-r1-y-r2> el 30 de agosto de 2011. (último acceso: 30 de agosto de 2011).

SELIGMAN, Patricia. *Painting Murals Images, Ideas and Techniques*. Cincinnati: Norton Light Books, 2002.

SEMPERE, Pedro. *Los Muros de posfranquismo*. Madrid: Castellote, 1977.

SERRANO PASTOR, Francisco José. *Análisis y contenido y análisis transaccional: dos métodos aplicados al estudio de los graffiti*. Barcelona: DM, 1993.

SERVIESTUDIOS Cia. Ltda., Viva Loja. *La capital Musical del Ecuador*. Aguilar Masaco, Ángel Braulio. <http://www.vivaloja.com/content/view/78/76/> (último acceso: 29 de agosto de 2011).

—Viva Loja. *La ciudad musical del Ecuador*. Figueroa Castillo, Estuardo. <http://www.vivaloja.com/content/view/83/76/> (último acceso: 28 de agosto de 2011).

—Viva Loja. *La ciudad musical del Ecuador Villa, Salvador*. <http://www.vivaloja.com/content/view/79/76/> (último acceso: 28 de agosto de 2011).

SILVA, José Félix. *El Mural Ecuador de Oswaldo Guayasamin (ensayo de interpretación)*. Quito, Pichincha, Ecuador: Consejo Provincial de Pichincha. 1980.

SIQUEIROS, David Alfaro. *Carta Abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos*. *Arte Público*, enero de 1956, Segundo Folleto ed.: 4.

Como se pinta un mural. 3ª edición. Cuernavaca: Taller Siqueiros, 1979.

Manifiestos. Cuadernos del archivo de Siqueiros. Mexico.

SMITH, Ray. *El manual del artista*. Madrid: Hermann Blume, 1991.



SPIILIMBERGO, J.E. Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejicana. Buenos Aires: Indoamérica. Biblioteca de la nueva Generación Buenos Aires, 1954.

STEVENS -ARROYO, Anthony M. The latino religious resurgence. The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science 558, nº 1 New York: july 1998.

SYRYA. Scribd. 30 de 11 de 2008. <http://es.scribd.com/doc/8545611/Diccionario-Vox-Latin> (último acceso: 6 de 11 de 2011).

STOITCHKOV, Vladimir, y MORA, Soledad. Oswaldo Mora. El primer Vitralista ecuatoriano. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja. UTPL, 2008.

SUÁREZ, Orlando. Inventario del muralismo Mexicano, Siglo VII a de C. Mexico: UNAM, 1968.

TAMAYO, Rufino y TIBOL, Raquel. Textos de Rufino Tamayo: recopilacion, prologo y selección de viñetas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Tate, Coleccion. Colection Tate. <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=165>.

TIBOL, Raquel. Palabras de Siqueiros. México, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Los vehículos de la pintura dialéctico – subversiva. En David Alfaro Siqueiros: un mexicano y su obra. Mexico: Empresas Editoriales, 1990.

TINIZARAY, Miguel. Sigifredo Camacho, artista Lojano presenta muestra pictorica en Maura-Oslo, Noruega. «Cronica, el diario de Loja.» Sigifredo Camacho. http://www.cronica.com.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=854:sigifredo-camacho-artista-lojano-presenta-muestra-pictorica-en-maura-oslo-noruega&catid=41&Itemid=67 (último acceso: 31 de agosto de 2011).

TRABA, Marta. Arte de América Latina 1900-1980. New York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

UNAM Mexico, Universidad Nacional Autónoma de. Instituto de Investigaciones Estéticas. 2011. <http://www.esteticas.unam.mx/> (último acceso: enero de 2011).

URBANO, A. Visto el 08 de octubre de 2009. Airin Takanawa. Recuperado el 07 de agosto de 2012, de Blogspot: <http://atakanawa.blogspot.com/2009/10/arte-urbano.html>

V.V.A.A. Técnicas de los artistas modernos. Madrid: Hermann Blume, 1984.

1942 Dos mundos Paralelismo y convergencia. Instituto de investigaciones estéticas. Coloquio internacional de historia del arte. Querétaro: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1988 .

Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América. Seminario de investigación. Editado por Leticia LOPEZ OROZCO. Mexico: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM México, 2007.

Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. México: El Machete, 1924.

Guía de Murales de la Ciudad Universitaria. Editado por Cecilia GUTIERREZ ARRIOLA. Mexico: Instituto de investigaciones estéticas. UNAM Coedición con la Dirección General del Patrimonio Universitario, 2007.

Las técnicas artísticas. Editado por C MALTESE. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1980.

Pintura Indigenista del Ecuador. Latacunga: Museo del Banco Central del Ecuador, Diócesis de Latacunga, 1981.

Pintura, escultura y fotografía en ibero América siglos XIX y XX. Editado por Ramón, GUTIÉRREZ, Rodrigo GUTIÉRREZ. Madrid: Cátedra, S. A, 1997.

Presencia de América Latina: apuntes para la historia del mural. Concepción, Chile.: Direccion de Extension, Universidad de Concepcion, 2005.

Trece años de cultura nacional. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

Pintura mural, escultura y vitrales. Loja: Editorial Universitaria. UTPL, 2004.

VARGAS, Fr. José Maria , O.P. Historia de la Cultura Ecuatoriana. Capitulo XIX. Fundació Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/ecu/04701737577926795432268/p0000010.htm> (último acceso: 11 de agosto de 2011).

Arte, Naturaleza y Religión. Quito: Santo Domingo, 1955.

VILLAMAGUA, Alyvar. «Villamagua.» 2004. <http://www.villamagua.com/html/index.php?lang=es> (último acceso: 31 de agosto de 2011).

VITRUBIO POLION, Marco. De Architectura. Los Diez Libros de Arquitectura. Traducido en versión castellana por José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza, 1995.

WILLIAMS, R. Bosques sin fronteras. Biodiversidad y Cultura de los Bosques Secos, Ecuador y Perú. (L. Davies, Trans.) Suffolk, Inglaterra: Healey's Printeres Ltd. 2004.

YARZA, P. Don José Vasconcelos opina sobre existencialismo y arte americano. México: Norte, Revista Hispanoamericana .1991.

Anexos

Anexos

En el presente apartado se van a incluir algunos documentos que han servido para explicar puntualmente aspectos fundamentales del quehacer de la práctica muralística.

En primer lugar incluye el manifiesto de los artistas mexicanos de 1924, escrito a raíz de la revolución mexicana, donde se establecen parámetros de evaluación sobre la importancia de la obra monumental, así como un accionar desde la filosofía de reivindicación de la cultura mexicana. Cuenta con las firmas de los artistas murales conocidos mundialmente, como son Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

El Segundo anexo contiene las entrevistas integrales realizadas a algunos de los artistas más destacados en la práctica del mural en Loja. Esta es una documentación inédita que se obtuvo a raíz del planteamiento de esta investigación. Se incluye además un folleto elaborado por uno de los artistas, donde hace una descripción detallada del planteamiento propuesto para su trabajo, aunque esto fue editado desde la Universidad Técnica Particular de Loja, no tuvo mucha difusión.

El tercer anexo, reproduce un manifiesto realizado por los artistas ecuatorianos en la revista "Hélice" en 1926, que en cierta medida toma como ejemplo formador, el manifiesto mexicano. Este documento no se ha encontrado en su totalidad, por ello solo se incluyen los fragmentos recogidos en algunos documentos referenciales.

El anexo cuarto, recopila toda la documentación encontrada en los archivos locales, donde se hace referencia tanto a las designaciones de ciertos artistas como profesores de la universidad, así como contratos o solicitudes de elaboración de un trabajo relacionado con estos artistas.

El último anexo, el quinto, cuenta con imágenes de los documentos de

difusión elaborados en base al trabajo investigativo realizado para esta tesis, incluye un folleto y un calendario académico, además un DVD con un reportaje realizado por el programa ExpresArte, que está dirigido desde la Secretaría Nacional de Comunicación, Ministerio de Cultura y Ministerio Coordinador del Patrimonio del Ecuador.

ANEXO I

El documento que se reproduce a continuación es un manifiesto elaborado por los artistas mexicanos a raíz de la revolución de 1920, y que tenía el fin de establecer los parámetros de su ideología, así como la reivindicación de la imagen del indígena que por mucho tiempo fue olvidada desde las artes plásticas. Fue editado desde el periódico “El machete”, que era un diario revolucionario y clandestino.

Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, El machete N° 7 México 1924

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

CAMARADAS:

La asonada militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido una importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidente y aspectos de orden puramente políticos es correctamente la siguiente.

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tu reventas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos mientras en ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas las tierras que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo de la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individuo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno

burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.

El triunfo De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) y de la música, de la pintura y de la literatura popular, reinado de los “pintoresco” del “Kewpie” norteamericano y la implantación oficial de “l’amore o come zucchero”. El amor es como el azúcar.

En consiguiente la revolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el Gobierno de la república, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos políticos-militares, y posponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo en la forma que nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que, comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina, y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos de pueblo que, por desconocimiento

de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatarse la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.

Por el proletariado del mundo.

El secretario general: David Alfaro Siqueiros

El primer vocal: Diego Rivera

El segundo vocal: Xavier Guerrero; Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida.

ANEXO 2

En este apartado se han incluido las entrevistas integrales realizadas a los artistas más destacados de Loja, entre los meses de abril a junio del año 2005, estableciendo citas con cada uno en diversos espacios. Para ello se consideró un tiempo aproximado de 4 horas por cada uno, con el fin de permitir que ellos tengan una libertad total en desarrollar sus ideas, se les hicieron unas preguntas básicas y se mantuvo una conversación que sirve para la presente investigación y ha sido transcrita en este documento.

Lamentablemente, no se pudo realizar la entrevista a Fabián Figueroa Ordóñez, debido a que se encontraba muy mal con un grave problema de salud, que finalmente terminó en su muerte en el año 2008.

En este anexo, también se ha querido incorporar el trabajo editado de la realización de la obra del hermano marista Ticiano Cagigal García, en el momento de elaborar el mural de la capilla universitaria en la UTPL, generó un documento explicativo de su obra.

CUESTIONARIO APLICADO A ARTISTAS DE MURAL EN LOJA

1. ¿Qué conoce usted de la historia de la pintura mural en Loja?
2. ¿Cuál fue el motivo o motivos que llevaron a la práctica de la pintura mural en Loja?
3. ¿Cuál es la temática y aplicación técnica que prevalecen en ella?
4. ¿Cómo ve usted el presente y el futuro de la pintura mural en Loja?

DESCRIPCION AUTOCRÍTICA DE LOS AUTORES

En este apartado incluimos la visión particular que cada artista tiene sobre su propia producción muralista, alternando con comentarios de la autora del presente trabajo. En caso de no contar con una versión directa de los autores, se ha buscado referencias críticas bibliográficas con el fin de confrontarlas.

Juan Flores Cabrera.

Entrevista realizada en mayo de 2005, en su casa de habitación ubicada en las calles 18 de noviembre, entre Rocafuerte y Miguel Riofrío. Tuvo una duración de una y media hora.

Este autor, considera que dentro de su producción, el mural más importante es el titulado: “La cultura en la ciudad de Loja”, puesto que le arguye un gran valor de carácter principalmente técnico, además de que se realiza en un momento importante para la ciudad *“Fue creado en un momento histórico cultural para la ciudad de Loja, porque estábamos creando la UTPL. Se abría la posibilidad a la juventud para que entre al progreso dándose en los treinta años de su accionar un vuelco enorme en la ciudad, el país y en el exterior por su amplio ámbito de acción.”*³⁰⁶

Este momento coincide con el renacer de la plástica lojana en la década de 1970. Es claro, que la creación de la UTPL, con la posterior apertura de la escuela de Bellas Artes, fue uno de los hechos decisivos en ese despertar.

Sobre el hecho, enfatiza la motivación que tuvieron al idear la realización de los murales *“Con un sentido visionario junto con el Hermano Santiago Fernández y el Ing. Alejo Valdivieso soñábamos como jóvenes para dar a Loja algo nuevo y en el contexto de los edificios nos vino la idea crear murales como momentos de comunicación, de que la obra que estábamos creando vaya más allá de lo que aparentemente eran edificios, sino que también sirva como un hito para que la ciudad le de mayor valor a lo que estábamos haciendo y se cree un punto de convergencia cultural en nuestra universidad.”*³⁰⁷ Lo cual denota que por una parte, la motivación tuvo una fuente de carácter decorativo, en función del espacio arquitectónico del campus universitario y otra de carácter comunicacional, como no

³⁰⁶ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

³⁰⁷ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

podía ser de otra manera, al plantear un programa temático para los murales que comprendiera, como es evidente en los mismos, cuestiones de carácter cultural e histórico. *“Cuando se hizo la convocatoria para crear este mural, se pensó en un tema que abarque la creación de la Universidad como momento histórico cultural y relate lo que era la cultura lojana.”*

Tema: “La cultura en la Ciudad de Loja”

La descripción y análisis que el autor hace de éste mural es la siguiente: *“Es así que observamos en el mural que partimos de la época incaica, pasando por la historia económica, socio – cultural de Loja hasta llegar a la creación de la Universidad, con el inicio del mural describiendo cómo se descubrió la quinina: fue que una virreina en Lima tenía paludismo y se sabía que se curaba con una agua milagrosa que provenía de Loja, que era el agua que venía regando las plantas de quinina que curaba esta enfermedad, de ahí es que nace el primer hito histórico cultural de los valores de nuestra tierra para descubrir la manera de curar esta enfermedad. De éste primer hito que pictóricamente también está mezclada la virreina con el árbol de la quinina, junto con el mascarón de quinara, está el sol en un ángulo y ahí los dos ojos que se dice indican la ubicación de los guandos de oro de Atahualpa.*

Imagen N° 85



Juan Flores Cabrera.
La Cultura en la Ciudad de Loja,
mosaico de madera. Mural 1973

Dentro de éste mural hay aspectos tan enormes de riqueza cultural, partiendo de su concepción estética, cada ficha o pedacito de madera tiene un significado en todo sentido, por ejemplo si vamos a ver los ojos del mascarón o las ramas de la quinina, figúrense ustedes que fueron los últimos pedazos de troncos de almendros que encontramos en una determinada región que había sido poblada de almendros pero que para el momento ya se habían desbastado esos bosques y el almendro estaba prácticamente extinto y encontramos por ahí botados en una hacienda cinco troncos los cuales recogimos y tratamos pero no les quitamos la forma de troncos de modo que en las ramas tienen aquel quiebre que no se da por ensambles sino que es un solo tronco cortado en la mitad, rebanado en

los laterales, pulido y acoplado en el mural. Otro aspecto es que el Rector de ese tiempo el Ing. Arsenio Espinosa, paisano mío de Celica, me apoyó con los medios logísticos como Ingeniero forestal, con su granito de arena, indicando nombres científicos y tipos de madera que debíamos utilizar.

En términos generales este mural recorre la historia de Loja que es también la historia del Ecuador. Otro aspecto a destacar, es lo concerniente a la Fundación de Loja, aquí está la conquista del Amazonas, de Loja partió la conquista del Dorado, ahí está la cruz, los españoles blandiendo las espadas, ahí está un cóndor símbolo de nuestra liberación, de la ecuatorianidad; seguimos con los volcanes; salimos a una mujer que está encadenada representando al país que estaba bajo el yugo español; aquí dos momentos culturales históricos: el uno el símbolo patrio, el cóndor, está hecho de nogal el cuerpo y romerillo el cuello; la mujer es toda de nogal y pedazos de madera oscura; junto con el carpintero actuante el Señor Bravo, íbamos escogiendo una a una las tablas hasta que nos coja el jaspe y la textura para lograr la continuidad de las formas, un vestido por ejemplo. Luego el momento histórico cultural de la creación de la UTPL.

Cabe destacar lo referente al pedacito de ébano que encontramos con el Ing. Arsenio Espinosa en un viaje que hicimos hacia el Perú, partimos de Zapotillo, salimos a Lalamor, Quropotillo, y Sullana y de ahí nos regresamos y en ese trayecto de regreso, a la altura de Lalamor, se nos ponchó una llanta, buscamos piedras para evitar que se nos ruede el vehículo, y entre ellas, una que en realidad no era una piedra sino un pedazo de tronco pero muy pesado, era en realidad un pedazo de ébano, una madera negra durísima, como piedra, madera que ya no había y aquel era uno de los últimos vestigios de aquel árbol extinguido...este pedacito en el mural se encuentra en el yunque.

En cuanto a la composición y el color, es una abstracción impresionista con una técnica bastante compleja, pues había que adaptar la ficha individual a la textura de la representación pictórica, lo que se logró utilizando la vena, el jaspe de la madera para crear la ilusión pictórica, siendo un conjunto continuo manejando las variables de jaspes, colores y texturas para crear la unidad pictórica, es decir podemos hablar de una policromía dentro de una monocromía, ya que la madera no ofrece muchas variedades en diversidad pictórica tonal, sino que es bastante monótona, había entonces que romper esa monotonía con la figura y la combinación de las texturas.”³⁰⁸

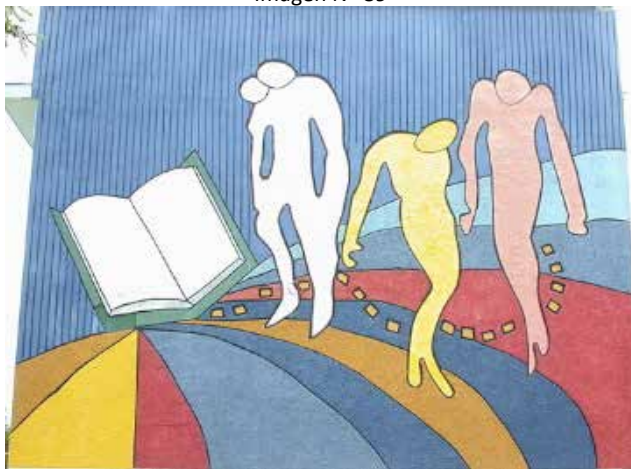
³⁰⁸ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

Se puede apreciar en este mural, efectivamente una excelente factura por lo original de la propuesta técnica, que aunque pudo resultar una limitante para la plasticidad de las formas, está en general bien lograda, pues supera esa dificultad. La iconografía incluye elementos como el mascarón de quinará, la cruz, el cóndor, las cadenas, la lira, y los ríos de la ciudad.

Otros dos murales que el autor considera importantes dentro de su producción, son los titulados “Liberación de la ignorancia a través de la instrucción I y II”, ubicados en el campus de la UTPL. En ellos se plantea una técnica totalmente diferente a la anterior, pues como ya hemos dicho, este autor, se caracteriza por su versatilidad en la experimentación con diferentes materiales y aplicaciones técnicas; emplea en ellos un método que utiliza concreto para lograr las figuras de la composición aplicando el elemento lineal mediante canales, que se logran utilizando tubos de plástico cuando el concreto está todavía fresco. Este método, sería aplicado más adelante, con las variantes estilísticas propias, por algunos de sus alumnos como Sigifredo Camacho, Gerardo León, y principalmente Fabián Figueroa quien hizo de este método un componente característico de su obra mural.

Tema: “Liberación de la ignorancia a través de la instrucción I y II”.

Imagen N° 89



Juan Flores Cabrera.

Liberación de la ignorancia a través de la instrucción I, 1974
acrílico sobre concreto champeado y delineado hundido.

Pintura Mural.

Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

En estos murales, abarca temas alegóricos a conceptos que tienen que ver mucho con la educación y representan a los dos polos entre ella: la

instrucción y la ignorancia. *“Se refieren a dos aspectos: la instrucción y la ignorancia, una ignorancia que es inducida por el sistema: Queremos tener ignorantes para tener sumisos. Esa es la descripción que se pretendió en el primer mural. Si con la cultura, la educación que es el otro aspecto, nos preparamos para salir de la ignorancia, romper esas cadenas y nos liberamos, por ello las unas figuras son pasivas, las otras son dinámicas. Sobre uno de estos murales habían unos soportes metálicos sobre los que se situaba una segunda capa, un vestido que era otra abstracción que lo definía más al personaje; las figuras no definidas también significan la indefinición de la ignorancia.”*

Imagen N° 90



Juan Flores Cabrera.
Liberación de la ignorancia a través de la instrucción II, 1974
Acrílico sobre concreto champeado y delineado hundido.
Pintura Mural (En un principio tenía estructuras de metal)
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

“Son más descriptivos pero dentro de un surrealismo, si se hubiera terminado la idea de colocar la estructura metálica que se trataba de un material chatarra, se hubiera definido más surrealista la obra.”³⁰⁹

La obra mural de Flores, es en sus características muy diversa, como un reflejo de su versatilidad en la aplicación técnica y de el eclecticismo en su formación profesional *“yo en mi vida he sido bastante versátil, y si estas obras hablan de mí como artista, no tienen la incidencia que tiene un autor que se dedica a una sola técnica. Yo he tenido una formación ecléctica, con influencias de Europa, México, en mi juventud observé tanta producción artística en el mundo que jamás pude decir que me voy a quedar con tal o cual técnica”*.

³⁰⁹ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

“Yo fui profesor de todos ellos, sembré la inquietud y luego ya se manifestaron individualmente en sus manifestaciones específicas, pero como concepción y técnica yo di el inicio, traje la inquietud, hice los primeros murales y demostré que se podía hacer y luego vino Fabián Figueroa y los demás que fueron mis alumnos”, sin embargo representa un conflicto al momento de identificar su obra con un estilo particular. “Como arquitecto gustaba un poco de todo de tal suerte que me dediqué a experimentar con acuarela, plumilla, carboncillos, lápices, de todo,...innové hasta que las fuerzas me dieron, así mismo en el muralismo fui de la madera al mosaiquillo, de este al granillo, del granillo al cemento, etc.”³¹⁰

Resulta muy difícil distinguir al mismo autor entre los trabajos realizados con madera, en mosaico y en concreto; incluso ocurre que en la misma técnica, el manejo formal entre mural y mural varía, así sucede por ejemplo entre aquel ubicado en la fachada del edificio de administración central de la UTPL, y aquellos ubicados en el Centro Comercial “Ciudad de Loja”, realizados en la misma técnica de mosaico y sin embargo muy distantes en desarrollo, se visualiza como un trabajo de dos o mas autores, cuyos conocimientos técnicos no son de la misma calidad.

Sin embargo, el autor reconoce cierta inclinación en su obra *“Creo que por mis visitas a tantos museos (El Louvre, El Prado, etc....), en mi juventud, quizás me impresionó un poco el expresionismo abstracto, pero de llevar eso íntegramente a mi obra...muy por encimita.”*³¹¹

La obra de Flores, demuestra una falta de definición de estilo y de manejo estético en ella; podría explicarse en la intención inicial de sus obras, que se estableció en función de la arquitectura y no como una expresión independiente de ella. Ello nos lleva a pensar que tal vez él no fue el verdadero autor de todas sus obras, tal vez tuvo otra “mano” que intervino y fue ésta la que queda plasmada en la diversidad de desarrollo.

Su misma definición como arquitecto, quizás le limitó en la búsqueda intencional de un estilo identitario como sucede generalmente en los artistas. Y esto es algo que el mismo autor reconoce *“Un arquitecto, no es un artista pictórico, pero si tenemos algo de artistas y como nuestro mundo es el mundo espacial bi y tri dimensional y la conjunción de estas dos dimensiones nos tienta a la experimentación de las expresiones artísticas, pero no nos quedamos en una sola técnica. Me defino por ello, como un*

³¹⁰ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

³¹¹ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

³¹² Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

hábil ejecutor de técnicas, pero no como un artista.”³¹²

Observando el conjunto de obras del autor, podemos creer incluso que su interés por el mural es decorativo e identitario y que en el transcurso del tiempo, en lugar de mejorar su trabajo como muralista va decreciendo. Este último aspecto es evidente en el tratamiento de la figura humana desde su mural inicial “aspectos humanos del trabajo físico e intelectual (1973)” pasando por “la cultura en la ciudad de Loja (1973)” y llegando hasta 1978 con “la UTPL y la educación a distancia” donde no concuerda con el manejo técnico e uso de las sombras, la perspectiva y el volumen dado a las formas.

Gerardo Sáez Muñoz

Entrevista realizada en su residencia en las calles Sucre entre Imbabura y Colón, en mayo de 2005. La misma que tuvo una duración de dos horas.

Como iniciador del grupo de muralismo del CUDIC, tendría gran influencia en quienes fueron sus integrantes. Considera a los murales realizados en esa etapa bajo su dirección, como los más representativos de su propuesta, y dentro de ellos *“Para mí, son los murales de medicina, (del edificio de la Facultad de Medicina de la UNL) los mejores de los que hicimos con el grupo del CUDIC, pues son lo mejor desde el trabajo progresivo, que se había emprendido en 1980 desde que se fundó el CUDIC y en 1985 ya era lógicamente gente formada en materia y concepción del muralismo.”*

De ellos realiza el siguiente análisis:

Tema: “La medicina venciendo a la muerte”.

*“Este mural tiene 20 metros cuadrados, la composición es abierta en el sentido de que la forma puede crecer, desarrollándose a ambos lados infinitamente y luego está aplicada la causalidad científica aplicada a lo social: causa, la problemática social médica: leprosos, gente dañada, desatención en el parto; lo antropológico social: una niña prostituida y de aquí para allá, ya comenzaría lo otro, el efecto, anatomía, investigación científica, antropología social y luego, acá, cambia la luz, es más fuerte, están esas dos manos tomando el cerebro, como parte del estudio, para luego, se plantea acá la idea de un niño siendo ya tratado, está un quirófano funcionando, acá aparece el aula magna de una universidad en Caracas.”*³¹³

³¹³ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en 2005.

Imagen N° 91



Gerardo Sáez.
 La Medicina venciendo a la Muerte, 1985
 Acrílico. Pintura Mural
 Foto: Gilberto Rodríguez. 2012

Un dato curioso de esta obra es que la mujer que está pariendo a mano izquierda de la obra, se encontraba totalmente desnuda, pero la conservadora sociedad lojana “obligo” al pintor a vestir a la indígena para que no se vea su sexo y su busto.

El trabajo en esta obra señala dos ideas, la de mano izquierda de dolor, de necesidades sociales, de realidades en cuanto a la medicina en el área rural de nuestro país, sobre todo en Loja. A la derecha en cambio muestra un quirófano que, según palabras del mismo autor, no es de la localidad sino de Caracas-Venezuela, por ello no corresponde ni en espacio, ni en lugar con la otra mitad de la obra planteada.

Desde el punto de vista compositivo su trabajo posee un desarrollo temático y gráfico bastante bien logrado en la mitad izquierda, a pesar de que desemboca en un amontonamiento de los elementos, mientras que la sensación visual con la mitad derecha del mural es completamente distinta, se siente como que faltan argumentos para terminar la propuesta, por ello “rellena” su trabajo con imágenes que adolecen de demasiado peso visual.

Tema: “Homenaje a la medicina social”

Sobre otra de sus obras dice Sáez: “Tiene 30 metros cuadrados, para este mural, tomé hechos concretos: El más dedicado a la medicina social en Loja, era Hugo Guillermo González, prueba de ello es que, por toda la provincia hay lugares para el tratamiento de la gente que llevan su nombre, por ello es el personaje más importante núcleo de la composición.

Se aplica la causalidad que estaría acá y el efecto sería primero el asunto histórico: una secuencia desde la parte arqueológica con el tumi de la época anterior a la colonia: de las culturas andinas, el tumi de oro que era un instrumento quirúrgico; luego viene la antigüedad clásica, el juramento de Hipócrates; luego viene la secuencia de Espejo, Matilde Hidalgo, Tuco Peña y Hugo Guillermo González en una secuencia como un cuerno espiral que llega al perfil de Hugo G. González.

Acá, el símbolo de la serpiente, llevamos al mural a un espacio casi cósmico para darle más profundidad, lo demás son detalles que tienen que ver con la atención presente y futura y lograr una unidad entre lo arqueológico sudamericano con lo mesoamericano y un espacio para el futuro en la parte de arriba.

Es decir, uno tiene que darle al contenido de la forma, trascendencia la misma que se puede lograr con todo el desarrollo histórico, antropológico, social, el desarrollo de la ciencia, lo que compromete al artista muralista a saber un poco de todo, a ser un tipo culto. Obsérvese la integración de los temas propios de lo indígena y alusiones precolombinas introduciéndose en el indigenismo en boga de aquella época...”³¹⁴

Imagen N° 92



Gerardo Sáez.
Homenaje a la Medicina Social, 1985
Acrílico. Pintura Mural
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

“Es una llamada de atención a los médicos para que se dejen de ganar el ruin dólar y se dediquen realmente a la medicina social. Es un mural que tiene mucho que ver con la ciencia, pues era para una institución científica.”

³¹⁴ Palabras del autor en el momento de la entrevista en 2005.

Existe una alta densidad en la disposición de los elementos, y un manejo del color rico en tierras, azules y negros con uso de volúmenes, cercano a lo practicado en la primera etapa del movimiento mural mexicano, hacen pensar en cierta influencia, sin embargo, Sáez afirma: *“No tanto porque el muralismo está dado, ya con ciertos niveles, desde que está dirigido a lo social, la composición, forma y mensaje se interrelacionan. Nuestra sociedad latinoamericana no es igual pero es parecido, en muchos aspectos, aquí por ejemplo Guayasamín, Kingman, tenían temáticas cargadas hacia lo indígena, en Brasil lo que predomina es lo multiétnico, y un alto porcentaje de negritud, entonces Portinari en Brasil toma como referencia aquello. Depende de la relación con lo social en el lugar, en Chile no hay negritud pero hay indígenas mapuches, pero la temática que escogió el artista fue la temática obrera ante ello. Cuando yo llegué a Ecuador, vi que el desarrollo de la clase obrera aquí era difícil, pero no había o estaban peleados; lo que más importaba era el asunto indígena y apliqué hasta hace algunos años un trabajo con los Saraguro y lo que fui pintando era temática indígena muy novedosa para mí. Así que las condiciones de tipo social van manejando la temática y especialmente la cuestión histórica y otros factores.”*³¹⁵

Sáez sostiene que *“el muralismo tiene que ser figurativo, porque se refiere a problemas humanos y ello no se puede abstraer y si se lo hace no se le quita la relación a lo humano”*³¹⁶ es decir que la validez de lo abstracto con relación al muralismo también es aceptada por este autor siempre que incluso esa abstracción tenga carácter humano. *“Podría estar dentro del expresionismo social. Es que en la dicotomía que hay en la plástica contemporánea, se da por una parte, un arte social y por otra la teoría de los ismos.”*³¹⁷

“Este divorcio conceptual tiene dos frentes, que afectan a la libertad de expresión de las artes, puesto que si el arte social libera el mensaje y lo hace participativo, por otra parte puede limitar, en cambio, la expresión del artista como unidad creadora independiente; pero por otro lado la teoría modernista de los ismos, podría liberar al artista en expresión puramente artística, pero eso podría resultar una limitante, cuando el mismo artista podría tener como una razón del uso de sus libertades, la misma militancia de carácter social. Por ello inferimos que el equilibrio está en la voluntad. Y es que el respeto a esa voluntad creativa que libera al artista,

³¹⁵ Palabras del autor en el momento de la entrevista en 2005.

³¹⁶ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

³¹⁷ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

la que ha llevado en los últimos tiempos a buscar fusiones en pro de un equilibrio, lo cual ha dado lugar a la fase de amplia experimentación que caracteriza al arte actual.”³¹⁸

Por esta tendencia que Sáez muestra por el arte de carácter social, manifiesta al hablar de la originalidad de su estilo: *“Tendría que ser un tipo aislado, en un lugar donde no haya seres humanos para ser absolutamente original y aislado no tendría qué comunicar y por lo tanto no sería artista porque el arte es fundamentalmente comunicación.”³¹⁹*

La aplicación artística, caracterizó a la vertiente que desarrollaron los integrantes del grupo dirigido por este autor. Teniendo todos, la escuela del profesor Sáez, lograron en su integración, quizás el punto más homogéneo justamente en el manejo técnico. Acerca de ello, Sáez refiere: *“Las técnicas aplicadas eran muy sencillas, las del medio: el acrílico, se usó para reforzarlo el “súper corona”³²⁰ que es el mejor. En esos murales primero, estaban recién construidos los muros, entonces conocedor de las condiciones no muy adecuadas del agua de acá y de su uso en los muros, lo preparamos con 5 o 6 capas de diluyente acrílico y cemento de contacto³²¹ que penetraba profundo en el cemento y luego de que ello secó bien, pusimos la base de vinilo blanco y se hizo el trabajo que una vez terminado todo, le mandamos un barniz que se llama furnital³²²: 3 capas en el mural interior y 5 capas en el de afuera por el sol de la tarde. En el mural de cobre, estaba proyectado hacerse con mosaico vítreo pues estaba pensado hacerse como técnica definitiva, lo del cobre por ejemplo, jamás lo limpiaron pero ahí está todavía.”³²³*

La sensación visual general, de las obras trabajadas o dirigidas por este autor es la de un amontonamiento de elementos que oprime el espacio pictórico. Con un carácter social, pretende llevar mensajes de reivindicación de clases, principalmente del indígena y refleja una mística de servicio igualitario hacia la sociedad, pero su mensaje no llega a ser lo suficientemente sólido por ello no trasciende más allá de una teoría. Por el hecho del colectivismo, son notables las diferencias en el tratamiento formal del conjunto lo que afecta a la unidad de la obra.

³¹⁸ ESPINOSA LEON, Diego, JIMBO ESPINOSA, José Luis. La expresión mural de la Provincia de Loja. Tesis de Grado para obtención del título de Licenciados en Arte y Diseño. Bajo la Dirección de Lic. Elena Malo Martínez. Universidad Técnica Particular de Loja. 2006

³¹⁹ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

³²⁰ Pintura Súper Corona de Cóndor: es una pintura de vinil acrílica, diseñada para interiores y exteriores.

³²¹ El cemento de contacto es una goma que sirve para pegar vidrio, fórmica, madera, cuero, hule, metal. Para pegar laminados decorativos como la fórmica.

³²² Furnital de Cóndor: es una laca poliéster para pisos, auto sellante de gran resistencia para pisos de madera.

³²³ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

Claudio Quinde Morocho

La información aquí extraída, ha sido tomada de su trabajo de tesis de licenciatura en bellas artes en la Universidad Técnica Particular de Loja en el año 2000.

La obra de Quinde tiene un especial apartado dentro de este análisis, debido principalmente a que el artista ha tenido poca obra, pero su calidad icónica y significativa ha sido importante en el grupo de los destacados. Inicia sus estudios en la ciudad de Cuenca, pero posterior a ello vive en Loja, estudia la licenciatura en la Universidad Técnica (UTPL) y se desempeña como docente de cerámica y modelado.

Su trabajo mural lo desarrolla justamente en la técnica cerámica, haciendo un estudio de iconografía pre-hispánica y trasladándolo a placas cerámicas con forma irregular (siguiendo el contorno de sus figuras) y aplicándola sobre una pared, sin dejar de considerar los espacios vacíos y llenos del trabajo con un tratamiento de arcilla que fortalece la imagen principal.

En el caso de Quinde, su obra se caracteriza por el uso de una iconografía establecida en base a su estudio previo a la licenciatura, sobre elementos fisonómicos y costumbristas de las culturas ancestrales ecuatorianas. Siendo la generación de estos “seres” un trabajo de por sí ya válido desde el punto de vista artístico, por su investigación.

El manejo de los elementos decorativos tanto en la vestimenta como en los utensilios también lleva un análisis sobre todo de la historia aborígen ecuatoriana.

Sobre su trabajo dice: *“los estudios arqueológicos y antropológicos han nutrido cada una de las ideas plasmadas en las diferentes obras; con esta riqueza de motivos y diseños, desde aquellos que describen la naturaleza en su entorno a las representaciones cotidianas, puedo trasladarme en el tiempo y observar las utilidades, el dibujo y la abstracción, de esta época aborígen; llegando a crear con estos recursos un micro-cosmos mitológico.*

Los diseños aborígenes que constituyen el fundamento de la muestra pictórica presentada no responden a un orden cronológico de manifestación de éstos, ni mucho menos a una cultura específica, tampoco son

copias exactas de cada signo precolombino investigado, sino, como se mencionó anteriormente, son las bases en la cual se sustenta mi obra, tomándolos como modelos para luego realizar la creación de nuevas representaciones."³²⁴

Sobre su obra **"Los Navegantes"** que se encuentra en el edificio 6 de aulas de la Universidad Técnica Particular de Loja, nos dice: *"en las márgenes de los ríos Guayas y Daule³²⁵ y tierra adentro abundaban árboles grandes de madera suave, como el ceibo, balsa, ceibo colorado, higuierón; los mismos que servían para labrar canoas y balsas, esta actividad consistía en amarrar o sujetar con bejucos³²⁶ cuatro o seis troncos y con a ayuda de "Guaras" o timones múltiples, podían guiar la embarcación.*

Imagen N° 93



Claudio Quinde Morocho
"Los Navegantes" o también llamado Los Argonautas I, 1988
Relieve de cerámicas sobre concreto,
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

...nuestros aborígenes adoraban a cerros, animales, etc., así como también, a ciertos fenómenos naturales, por ejemplo, los eclipses lunares, los cuales eran venerados en el centro ceremonial de la Isla de la Plata³²⁷ ; para llegar a este lugar debían tener un conocimiento de navegación en "zigzag" debido a la presencia de olas gigantes, vientos y corrientes prevalentes de sur a norte que tornan a estas aguas peligrosas, razón por la cual, los navegantes eran desviados frecuentemente de su ruta."³²⁸

Este trabajo, luego recibió el nombre de "los Argonautas II", a pesar de que su realización es previa a "los Argonautas I" trabajado en el edificio

³²⁷ Isla de la Plata: Situada frente a las costas ecuatorianas, de la provincia de Manabí, a unos 23 Km. Del punto mas saliente del continente suramericano.

³²⁸ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Op. Cit. Pag. 38.

“octógono” de la misma Universidad; el mismo que contiene una combinación de algunos motivos trabajados por el autor para obras de menor dimensión. Para ilustrar esto, se describe a continuación su visión de cada uno de estos elementos compositivos.

En el trabajo de **“Argonautas II”**, constan los navegantes, “siembra en la costa”, “tejedoras de textiles”, “bebedor y músicos” y un grupo reducido de su obra “lavadores de oro”, dada la complejidad de sus elementos, considero importante adjuntar la descripción dada por el autor.

Imagen Nº 94



Claudio Quinde Morocho
Los Argonautas II, 1987
Relieve de cerámicas sobre concreto,
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

“Siembra en la costa. *El descubrimiento de la agricultura se atribuye a la mujer.*

En el litoral ecuatoriano el terreno es blando, por lo que el proceso de siembra era mas sencillo, consistía en hacer un hoyo en el suelo con una estaca larga, en el cual se depositaba la semilla, luego con un movimiento del pie éste era tapado con tierra.”³²⁹

“Tejedoras de textiles. *Para esta actividad empleaban fibras vegetales como el algodón y también pelo de alpaca. En esta obra se busca representar la actividad textil, por lo que encontramos, un telar de cintura, las que se dedicaban a las actividades de escarmentado e hilado de la lana.*

El vestido completa la idea hombre-lugar, la protección de acuerdo a su medio; así como también, marca diferencias sociales, ya que, al escoger

³²⁹ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Op. Cit. Pag. 39.

³³⁰ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Op. Cit. Pag. 41.

*tejidos mas finos y de intrincados diseños que se decoraban con sellos cilíndricos y planos, teníamos una clase social privilegiada*³³⁰

“Bebedor –músicos. En estas obras se pretende plasmar la existencia de la diversión, del arte musical y por ende a coexistencia de una vida bohemia.

En la producción llamada “bebedor” se representa la costumbre de beber el maíz fermentado o también llamado “chicha de jora”, que puede ser mezclado con jugo de cactus, semilla de huando³³¹, etc. Otra bebida esta constituida por el “pulque”³³² o “mishqui”³³³ el cual se extrae de los pencos.

Los músicos tuvieron tambores, pitos, ocarinas, maracas y toda clase de instrumentos sonoros, lo cual representa la obra intitulada “músicos.”³³⁴

“Lavadores de oro. Se cree que nuestros aborígenes para buscar oro y plata, tenían que adorar a los cerros, a sus ríos; pidiendo tan preciados metales, para lo cual velaban por a noche bebiendo y bailando; estimaban que para encontrar los metales preciosos, debían ser castos y sólo se comenzaba la búsqueda de los minerales tras largos ayunos y varios días de abstinencia sexual; estaban convencidos que si la búsqueda resultaba infructuosa era consecuencia de su impureza espiritual, por otro lado, si mujeres se encontraban en la búsqueda y esta no tenia el resultado deseado, creían que se debía a que las acompañantes estaban en sus días críticos, por lo cual, el oro se convertía en otro metal llamado “tumbaga” (aleación de oro y cobre en una proporción de 50% o menos de oro) o se bajaba el quilate del mismo. Para elegir el sitio se cree que tomaban infusión de hierbas alucinógenas.”³³⁵

El trabajo complejo de Quinde en cuanto a desarrollo gráfico y simbólico, se ve enriquecido por la tridimensionalidad de sus formas, que generan luces y sombras en un encargo que se caracteriza por ser monocromático y extraordinariamente complejo.

³³² Pulque: Bebida dulce que se extrae del penco y se fermenta, es un termino utilizado en México, en Ecuador el término usado es mishqui.

³³³ Mishqui o agua dulce, es un líquido fermentado que se extrae de los pencos maduros (en Ecuador pita, planta amaridilácea) a los que se les ha hecho un hueco cerca de su corazón, utilizando técnicas milenarias.

³³¹ Huando: Es una planta datura de origen americano que se ha utilizado con un sinfín de propósitos desde antes de la llegada de los españoles al continente. No sólo se le empleaba para provocar alucinaciones visuales, también tenía usos medicinales, en especial para aliviar dolores y reducir hinchazones. Todas las especies son biológicamente complejas y han sido utilizadas como alucinógenos desde tiempos inmemoriales, principalmente en los Andes y en el Amazonas donde reciben el nombre de toá.

³³⁵ QUINDE MOROCHO, C. (2000). Diseños aborígenes como medios de identificación. Op. Cit. Pag. 38.

Alyvar Villamagua Montesinos

Se realizó la entrevista con el artista en su casa de habitación ubicada en la Avenida Pío Jaramillo Alvarado, con fecha abril de 2005.

Alyvar Villamagua, considera importante por igual a toda su producción mural, puesto que según manifiesta, en todas sus obras pone lo mejor de sí. *“Uno todo trabajo lo hace con el mismo empeño, es lo mejor que he podido dar, he puesto todo en cada uno de ellos y por lo tanto a todos los considero de igual forma.”*³³⁶

Más, para tener una referencia escogió el mural titulado **“Identidad Lojana”** ubicado en la fachada del edificio del Terminal terrestre de la ciudad de Loja.

Es un mural de carácter alegórico a la cultura e historia de Loja. Al referirse a esa obra, el autor hizo la siguiente descripción:

“Habla de la sinopsis lojana: donde quise representar, Loja contemporánea con Loja de antaño. Empecé ubicándome en la historia, en la arquitectura, escogí unas iglesias las para referirme a la religión, me puse a pensar en la arquitectura cuando hablamos de las iglesias, cuando hablamos de paredones coloniales, del edificio del Bernardo Valdivieso, el teatro Bolívar; cuando hablamos de las costumbres del medio, la peregrinación de la Virgen del Cisne, los feligreses, pero antes de aquello de acuerdo al orden estábamos en la época de los paltas y zarzas, personajes de cabeza un poco cónica, la ocupación principal de los varones era la guerra, la de las mujeres la cerámica; luego de ello tenemos lo relacionado con los próceres de la independencia, el distintivo enviado por España como ciudad noble y leal, el escudo, luego un grupo de próceres, luego pasamos al tiempo de la colonia donde hablamos de los paredones de la arquitectura, el Bernardo Valdivieso, el Paraninfo Universitario; también tenemos un espacio muy importante que representa a las artes, parte propia de nuestra tierra, el fuerte que es la música y la poesía, hay una musa sobrevolando la ciudad y que está coronando al poeta, luego también hay una paleta representando al pintor, luego Loja contemporánea tenemos el ingreso a la televisión, tenemos la industria.”

³³⁶ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en abril de 2005.

Al referirse a las aplicaciones técnicas de las que él hace uso, comenta que siempre busca los mejores materiales, *“lo que ocupo yo son las piroxilinas, pigmentos sólidos, resistentes a la luz, y la textura también se da con los materiales actuales... tenemos un sin número de pinturas acrílicas que permiten dar textura, sin ser mezquino en lo que corresponde al material.”*³³⁷

Imagen N° 95



Aiyvar Villamagua Montesinos.
Identidad Lojana, 1992. Detalle
Piroxilinas sobre planchas de metal adherido a la pared. Pintura Mural

Foto: Gilberto Rodríguez. 2012

A diferencia de otros autores que de alguna manera aceptan la influencia que al menos la observación les ha traído a su expresión, Villamagua define su obra con un acento de originalidad, *“Es de lo que más me he cuidado toda la vida, si he sido admirador de alguien, me gustan las personas que son persistentes porque para hacer arte, para ser artista, hay que tener identidad propia, cuando uno no tiene un estilo propio, simplemente soy un pone colores, pero cuando produzco la mente empieza a producir algo propio mío”*. Bajo este criterio, sin embargo admite cierta filiación o cercanía de su estilo hacia la propuesta de la abstracción, *“simplemente tengo una estilización, de la forma, abstracción de la realidad, una estilización con supresión de líneas.”*³³⁸

El criterio de la originalidad de Villamagua, se opone a la aseveración de Sáez, quien resalta la naturaleza comunicativa del arte y basa en ella la imposibilidad de una absoluta originalidad, lo cual lleva a deducir que el arte es la interpretación de las realidades circundantes al hombre y el estilo, la forma particular de cada artista para lograrlo.

La intención representativa es de finalidad narrativa de la historicidad de Loja y su identidad cultural.

Su trabajo es un tanto monótono, a pesar de que el autor sostiene que existen diferencias entre sus obras, su trabajo no muestra gran variedad en su desarrollo. Es importante el buen manejo que hace de la técnica pero en cuanto a creatividad no se ve ninguna característica interesante. A lo largo de su desempeño artístico, no veo cambios sustanciales o de inclusión de un concepto.

³³⁸ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en abril de 2005.

Fabián Figueroa Ordóñez

Información basada en conversaciones con sus colaboradores en la ejecución de los murales.

Fabián Agustín Figueroa Ordóñez, (Fafo), dentro de la muralística lojana, tiene un papel protagónico por su prolífica producción, con un sinnúmero de murales realizados en Loja, el País e incluso en el exterior. Llevó el método técnico del champeado con concreto, aplicado por Juan Flores Cabrera en primera instancia, hacia una profunda práctica llegando a ser característica de su obra mural aunque también utilizó aplicaciones cerámicas en algunos trabajos.

Este artista falleció en los años de desarrollo de esta investigación, debido a este hecho no se pudo obtener una autocrítica de su trabajo, es por ello que se ha tomado como referencia de la amplia obra mural, el mural titulado: **“Homenaje a Antonio José de Sucre”**, ubicado en el sector de la “Puerta de la Ciudad” uno de los últimos de su producción, donde se puede ver condensado su estilo.

El aspecto técnico del mural, es un trabajo bien logrado, sobre todo porque trata correctamente el espacio, su distribución y sus elementos, por ello la composición de esta obra es probablemente la mejor lograda de todo su trabajo muralístico.

El manejo del color plano ha sido característico en su obra, pero en éste en particular resalta por el contraste generado por la intensidad de sus tonos. Su valoración interpretativa contiene un mensaje estrictamente histórico de carácter narrativo.

El trabajo de Figueroa, ha sido ampliamente reconocido en el país, no siempre por su calidad estética sino mas bien por su variedad e interés de búsqueda de una identidad propia. El quehacer plástico de este artista no se ha limitado a un desarrollo en grandes formatos, tiene alrededor de 400 obras de caballete con diversas temáticas y técnicas, al igual que trabajos escultóricos y en cerámica que demuestran el carácter investigativo e inconforme del autor.

El hecho de ser docente universitario por un largo período, ayudó a que sea generador de otras propuestas, así como de nuevos artistas que en

un inicio fueron ayudantes en sus trabajos y que luego se destacaron con sus propias obras. Sus propuestas estaban generadas por un interés en la temática solicitada y era un hombre muy metódico y riguroso en su trabajo, no permitía la intervención de extraños sobre sus obras a las cuales consideraba como sus “hijos”. Un dato curioso de Figueroa es que nunca vendió una obra pequeña, siempre las regaló a quienes el consideraba las iban a querer y cuidar. Esta teoría personal pasó a algunos de sus pupilos, quienes con el tiempo fueron cambiando y proponiendo otras visiones con respecto a la comercialización de su arte.

Imagen N° 96



Fabián Figueroa Ordóñez.
Antonio José de Sucre, 2000
Acrílico sobre concreto champeado y delineado hundido. Pintura Mural
Foto: Gilberto Rodríguez 2012

Marco Montañó Lozano

Se efectuó una entrevista con el artista en la Universidad Nacional de Loja, con fecha mayo de 2005, la misma que tuvo una duración de dos horas.

Éste autor, manifiesta que lo mejor de su producción muralística está en las obras **“Mujer”**, ubicada en el Colegio Beatriz Cueva de Ayora; y **“Loja florece en los Andes como Eterna Poesía”**, y **“América Mestiza e Indómita con el Pensamiento de Bolívar”** ubicados en el ingreso del Complejo Ferial Ciudad de Loja.

Apunta entre los motivos para esta consideración los siguientes: *“Maduración de la propuesta en ellos; los aspectos técnicos y formales se han ido consolidando; el estilo está más definido, las composiciones más unificadas, el color tiene unidad en cuanto a contrastes, gamas y matices. Es una propuesta en la que el color comienza a jugar un papel autónomo, más allá de modelar el volumen; el estilo se va depurando al utilizar perspectivas, volúmenes contrastados con fondos recortados; en los conteni-*

dos hay una enorme influencia del muralismo mexicano, de Ribera en el volumen y de Siqueiros y Camarena en las composiciones; en cuanto a la técnica hemos llegado al dominio completo del acrílico automotriz. Estamos buscando implementar técnicas como mosaicos y otras piroxilinas de empastes, manejo de fondos, trabajo de transparencias. Se ha ido perfeccionando la limpieza total previa de los muros y su preparación.”³³⁹

Imagen N° 97



Marco Montaña Cabrera.
Mujer. 2005
Pintura automotriz. Pintura Mural
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

Además en un análisis de cada uno de ellos, manifiesta: *“El Mural del Beatriz (Mujer), es un mural realizado en el 2005 al conmemorarse el 50 aniversario del Colegio. Es un trabajo de gran altura. Hay un uso de secciones áureas, en un planteamiento con 2 puntos de fuga, el simbolismo que se utiliza aquí es, partiendo de los clásicos griegos a los indio – americanos, con una técnica surrealista, con elementos de algo exótico del medio latinoamericano, mágico, donde el centro fundamental es la mujer con un libro representando la sabiduría con un retrato idealizado de Beatriz Cueva de Ayora y el futuro en una niña indígena haciendo volar los sueños; en la parte izquierda una vinculación entre la cultura y la ecología, al fondo el Villonaco, símbolo de identidad lojana en una perspectiva como testigo de nuestra historia.”³⁴⁰*

“El mural alusivo a Simón Bolívar del Complejo Ferial, representa a la “América mestiza e indómita”, con sus volcanes, sus magias, culturas precolombinas, sus mitos, sus sueños y su perspectiva de trabajo con una

³³⁹ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

³⁴⁰ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

*vista hacia el futuro que es también la conquista del espacio.*³⁴¹

“El otro (Loja florece en los Andes como Eterna Poesía), ubicado en la pared opuesta de la entrada, es un mural alusivo a Manuel Carrión Pinzano, en él está este personaje como elemento principal, es el creador de la universidad del sur del País; luego están los libros, la cultura como elementos fundamentales y una parte de lo que es nuestra diversidad con la región seca que tiene nuestra Provincia; y en el centro una mujer que significa la belleza y el carácter de nuestra personalidad como cultura.

Imagen N° 98



Marco Montaña Cabrera.
América Mestiza e Indómita con el Pensamiento de Bolívar. 2006
Pintura automotriz, Mural
Foto: Diego Espinosa, José Luís Jimbo.

*Me defino como expresionista, al surrealismo lo tomamos como elemento alegórico para descomponer figuras, elementos, recomponer espacios, imágenes y no crear escenarios, lo nuestro busca que las figuras estén en función de la plástica, estamos tratando de sujetar el contenido a una propuesta de carácter estética- plástica, de elementos, de formas, de planos, de descomposición de colores; cada uno de los elementos antes de estar narrando tienen efecto plástico y simbólico con función estética, a través de descomposición de planos, utilizando futurismo, cubismo, que tiene sentido estrictamente estético.*³⁴²

Como podemos observar, estos murales denotan el desarrollo de las técnicas aplicadas con el grupo del CUDIC, con la expresada renovación de carácter técnico-experimental y de los contenidos temáticos y plásticos.

La composición, muestra ahora su atención central a las reglas compositivas, como la inclusión de la medida de puntos áureos, aunque fija siempre la atención en uno solo de ellos; aplica mas apertura de espacios li-

³⁴¹ Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

³⁴² Cita textual extraída de la entrevista efectuada en mayo de 2005.

bres que permiten la respiración de la obra; la disposición de figuras (tres centrales) que determinan la sensación de movimiento mediante un trazo curvilíneo, aunque usa cierto aglutinamiento de elementos, a pesar de la antes dicha renovación, pero con un resultado visual agradable y estético. El valor es de carácter expresivo y simbólico en el mensaje de tipo histórico, cultural y alegórico.

El trabajo del grupo “La Guadaña de la Hora Zero”, ha sido fundamental en cuanto a la novedad técnica en propuesta, el hecho de introducir nuevos materiales es un aporte importante en este grupo muralístico; pero sobretodo el acto del que se genera un producto final de una calidad estética fenomenal, especialmente si consideramos los antecedentes tanto plásticos como educativos de este colectivo, que se radica en la misma educación y propuestas de los artistas antecesores en la plástica lojana.

Imagen N° 99



Marco Montaña Cabrera.
Loja florece en los Andes como Eterna Poesía, 2006
Pintura automotriz. Pintura Mural
Fotografía: J.L. Jimbo y D. Espinosa 2006

En cada uno de los trabajos analizados de este colectivo de arte, se encuentran aspectos estéticos que demuestran un conocimiento profundo del mensaje y un ejercicio plástico bien logrado. Tal es así, que en estas obras vemos un hilo conductor de la historia aquí escrita, un manejo de los espacios llenos y vacíos que hacen que sea agradable a la vista del espectador. Es claramente distintivo el tema y su protagonista principal, así como el juego de elementos simbólicos que complementan el trabajo final.

La utilización de estos elementos simbólicos ha ido en aumento con el desarrollo progresivo y ello le da un carácter de identidad que lo hace único. Además el hecho de que se comprende como una idea generada en base a un concepto artístico y no a una superposición de imágenes de diferentes autores en búsqueda de lograr un espacio en la obra.

ANEXO 3

Fragmentos del manifiesto de artistas y escritores (ecuatorianos) que fue recogido en el primer número de la “Revista Hélice”.

“Hélice: he ahí todo. Una sensibilidad aérea que esparce luminarias y que quiere con la sabiduría instantánea de la intuición, decapitar al arte mediocre, el arte de los más de los burgueses...El simbolismo de la hélice es prodigo: un perpetuo aletazo que gira sobre sí mismo. El denominará a la montaña humeante, a la bocanada del huracán, al boa constrictora de nuestra América, exhuma a las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el techo solariego. Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza, para crearla de nuevo. –Entonces haremos la luz. El Arte espera un diluvio universal. Mientras tanto, construimos con nuestros sentidos atónitos, un arca de Noé, diáfana, de arquitectura estilizada y de volúmen impecable, para hacerla flotar sobre todos los océanos. Ella ascenderá sobre la tromba más alta y no permitirá que la invadan las parejas zoológicas. Así proscribiremos a la bestia humana. Y un arco iris trémulo caerá sobre nuestra hélice, como una guirnalda.” Gonzalo Escudero, “Hélice: revista quincenal de arte I:I (abril 26, 1926): 1.

“Como ninguna otra ciudad civilizada, Quito vive al margen de las corrientes artísticas, que hoy apasiona a todos los centros culturales. Sólo la tradición agita su bandera descolorida. El arte permanece estacionado.” Camilo Egas,, Juan Pavel, Guillermo Latorre, Kanela (Carlos Andrade), Sergio Guarderas y Pedro León, “Manifiesto”, Hélice: Revista quincenal de arte I:I (abril 26, 1926): 7.

“No vamos a usar la corbata roja ni la bomba de dinamita del bolchevismo artístico. ¡No! La Venus de Milo, sigue siendo para nosotros el símbolo eterno de la belleza mutilada. Sólo queremos marchar por los senderos de nuestro espíritu inquieto descubra.” Egas et al. “Manifiesto”.

ANEXO 4

DESIGNACIONES, OFICIOS Y CARTAS, RELACIONADAS CON LAS SOLICITUDES HECHAS A ARTISTAS PARA LA ELABORACION DE UN MURAL.

Se incluyen a continuación documentos encontrados en los archivos de la ciudad, sobre todo de la Universidad Técnica Particular de Loja, donde se solicita la elaboración de ciertos murales, dado que en algunos de ellos se notifica a un docente determinado, se ha incluido los nombramientos de dichos artistas como miembros de la plantilla laboral de la universidad.

Se ha intentado en algunos archivos locales, como los de la Universidad Nacional de Loja, el Ilustre Municipio de Loja, el Ilustre Municipio de Saraguro, pero lamentablemente no se ha encontrado ningún documento que refleje un convenio formal entre estas entidades y los artistas que elaboraron obra bajo su solicitud.

Como se explicó en el texto, en la región se trabajaba con un “pacto de caballeros” el mismo que significaba que no existía documento alguno que demuestre el desembolso total que hacia la entidad pública hacia el artista, con el fin, supongo, de eximirles de una revisión de cuentas fiscales.



Universidad Técnica Particular de Loja

LOJA - ECUADOR

Apartado 608
Teléfs. 960 175
960 275

CONTRATO DE TRABAJO DE OBRA CIERTA

Telex N° 4133
UNITEL ED

060

En la ciudad de Loja, a los veintidós días del mes de febrero de mil novecientos ochenta y seis, el Hno. Ticiano Cagigal García, Canciller de la Universidad Técnica Particular de Loja y en representación de la misma, por una parte; y, por otra los señores: Tecnólogos Fabián Figueroa Ordoñez y Sigifredo Camacho Briceno y el Egdo. Manuel Ortega Flores, por sus propios derechos, a quienes en lo posterior se denominarán "La Universidad" y "Los Contratistas" respectivamente, convienen celebrar el presente contrato de trabajo de obra cierta contenido en las siguientes cláusulas:

PRIMERA: Los Contratistas se comprometen para con la Universidad Técnica Particular de Loja a la ejecución del diseño del Vitral del Octógono Central de la Institución.

SEGUNDA: Por el trabajo antes descrito la Universidad pagará a los Contratistas los siguientes valores: al Téc. Fabián Figueroa la suma de doce mil 00/100 sucres (S/.12.000,00); al Téc. Sigifredo Camacho la suma de doce mil 00/100 sucres (S/.12.000,00); y, al Egdo. Manuel Ortega la cantidad de cinco mil 00/100 sucres (S/.5.000,00). Los pagos se efectuarán una vez que el trabajo haya sido terminado y recibido a satisfacción de las Autoridades Universitarias.

TERCERA: De común acuerdo entre las partes se estipula en veinte días el plazo máximo para la terminación del contrato.

CUARTA: Todos los materiales corren por cuenta de la Universidad.

QUINTA: En caso de incumplimiento de una cualquiera de las cláusulas contractuales anteriores las partes se sujetan a los jueces competentes de la ciudad de Loja y al trámite verbal sumario.

Para constancia y en fe de conformidad firman las partes en la ciudad de Loja, en la fecha arriba indicada.

Hno. Ticiano Cagigal García
CANCELLER

Sigifredo Camacho B.
Ego. Sigifredo Camacho B.
CONTRATISTA

F. Figueroa
Téc. Fabián Figueroa O.
CONTRATISTA

M. Ortega
Egdo. Manuel Ortega F.
CONTRATISTA.



224
 Apartado 608
 Teléfs. 960 375
 960 275
 961 836
 Telex N° 4133
 UNITEL EO

CONTRATO DE SERVICIOS OCASIONALES

Oficio N°

ESCUELA: BELLAS ARTES

Sr. Sigifredo Camacho

En la ciudad de Loja, a los trece días del mes de octubre de mil novecientos ochenta el Hno. Ticiano Cagigal García, Canciller de la Universidad Técnica Particular de Loja y en representación de la misma, por una parte, y por otra el Sr. Sigifredo Camacho, por sus propios derechos convienen celebrar el contrato de trabajo estipulado en las siguientes cláusulas

PRIMERA: El Sr. Sigifredo Camacho, se compromete a prestar sus servicios a medio tiempo por el Ciclo Académico de Octubre 80 a - Marzo 81, en la Universidad Técnica Particular de Loja.

SEGUNDA: El Sr. Sigifredo Camacho se compromete a trabajar como ayudante de las Cátedras de Dibujo Natural y Pintura en el Pre-artístico, y a efectuar más asignaciones que le sean encomendadas por las autoridades de la Escuela de Bellas Artes, así como a observar el Estatuto y Reglamentos que rigen a la Universidad.

TERCERA: Por los trabajos descritos en la cláusula anterior la Universidad pagará al Sr. Sigifredo Camacho la cantidad de TRES MIL 00/100 (S/. 3.000,00) pagaderos por mensualidades vencidas en la Tesorería de la Institución debiendo esta oficina efectuar todos los descuentos legales tales como Aportes Individuales al Seguro Social, Impuesto a la Renta y adicionales y aquellos que provengan de nuevas leyes o por disposición de la autoridad competente.

CUARTA: En caso de requerirse nuevamente los servicios del Sr. Sigifredo Camacho para otro lapso de tiempo, será materia de un nuevo contrato a los intereses de ambas partes.

QUINTA: En caso de incumplimiento de una cualquiera de las presentes cláusulas contractuales, el empleado se someterá a los jueces competentes de la ciudad de Loja al trámite verbal sumario.

Para constancia firman las partes en la ciudad de Loja, en la fecha arriba mencionada.

Hno. Ticiano Cagigal García,
 CANCELLER

Sr. Sigifredo Camacho
 EL EMPLEADO

bst.-



LOJA-ECUADOR

293

Apartado 608

Teléf. 960 375
960 273
961 836

Telex No. 4133
UNITEL ED

CONTRATO DE TRABAJO

Oficio No.

En la ciudad de Loja, a los tres días del mes de mayo de mil novecientos ochenta y dos, el Sr. Ticiano Cagigal García, Cancellier de la Universidad Técnica Particular de Loja, por una parte; y, por otra el señor Claudio Quiñe, por sus propios derechos, convienen celebrar el contrato de trabajo contenido en las siguientes cláusulas:

PRIMERA: El señor Claudio Quiñe se compromete a prestar sus servicios a la Institución en calidad de Profesor, a medio tiempo, y en consecuencia deberá dictar las materias que le sean encomendadas por las Autoridades Universitarias dentro del horario fijado para el efecto, así como respetar el Estatuto y Reglamentos que rigen a la Universidad.


SEGUNDA: Por las labores antes descritas la Entidad pagará al señor Quiñe la suma de NUEVE MIL 00/100 SUCRES como sueldo básico mensual, más CIN MIL QUINIENTOS 00/100 SUCRES de bonificación académica y todos los beneficios que la Ley señala para estos casos, pagaderos por mensualidades vencidas en la Tesorería de la Institución de los cuales se efectuarán todos los descuentos ordenados por la Ley y la autoridad competente.

TERCERA: De común acuerdo entre las partes se estipula en SEIS MESES la duración del presente contrato de trabajo.

CUARTA: En caso de incumplimiento de una cualquiera de las cláusulas contractuales anteriores las partes se someten a los jueces competentes de la ciudad de Loja y al trámite verbal sumario.

Para constancia y en fe de conformidad firman las partes en la ciudad de Loja, en la fecha arriba indicada.


Sr. Ticiano Cagigal García
CANCELLIER DE LA UNIVERSIDAD
TECNICA PARTICULAR DE LOJA.


Sr. Claudio Quiñe
PROFESOR



UNIVERSIDAD TECNICA PARTICULAR DE LOJA
LOJA - ECUADOR

CONVENIO DE TRABAJO

Yo/otros: Hno. Guillermo Fernández García, Gran Cancellor de la Universidad Técnica Particular de Loja, en representación de la misma, a quien podrá denominarse en lo posterior "El Gran Cancellor", por una parte; y por otra, el señor Guillermo Larrabábal, que se denominará en adelante "El Contratista", convenimos en celebrar el contrato de trabajo contenido en este documento y sujeto a las siguientes estipulaciones:

- Primera: El Contratista se compromete a realizar un vitral para la Universidad Técnica Particular de Loja, de los modelos que le proporcionara la Universidad y con los diseños realizados por el Contratista.
 - Segunda: Los materiales a emplearse son: vitrales a doble vidrio, con vidrios azules y cristal.
 - Tercera: El contratista se compromete a entregar los vitrales debidamente colocados en los locales de la Universidad, siendo de cuenta de la Universidad realizar los trabajos de colocación y de albañilería necesaria para la colocación de los vitrales.
 - Cuarta: La Universidad pagará al contratista cuatro mil dólares por cada metro cuadrado de vitral. El pago se efectuará a la entrega de los vitrales y de acuerdo a la superficie total.
 - Quinta: El Contratista entregará a la Universidad el trabajo contratado en un plazo de cuatro meses a contar desde la fecha de suscripción del presente contrato.
 - Sexta: Tanto el transporte como los riesgos concernientes al mismo son de cuenta del contratista.
- El presente convenio es la expuesta firmados en la ciudad de Loja, a los 29 días del mes de Diciembre de 1993.


Hno. Guillermo Fernández García
GRAN CANCELLER DE LA UNIVERSIDAD
TECNICA PARTICULAR DE LOJA.


Sr. Guillermo Larrabábal,
CONTRATISTA

Loja, 28 de agosto de 1990

Rto.
Ticiano Cagigal G.
CANCIJERA DE LA UTPJ
Ciudad.-

De nuestras consideraciones:


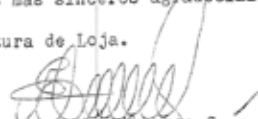
Fabián Figueroa y Estuardo Figueroa, a Ud. con todo respeto exponemos y solicitamos lo siguiente:

Con motivo de encontrarnos ejecutando cuatro murales para la Torre de San Sebastián, alto relieve que requieren dedicación y esfuerzo los cuales estamos realizando en la Escuela de Bellas Artes que Ud. tan acertadamente dirige.

Hao. Ticiano en vista de que nosotros salimos de vacaciones el 3 de Septiembre y requerimos salir con el trabajo citado anteriormente lo más pronto posible, solicitamos a Ud. se nos autorice ocupar los talleres de la Escuela en estas vacaciones para lo cual nosotros nos responsabilizaremos de los mismos.

Esperando que nuestro pedido tenga la acogida favorable desde ya le antelamos nuestros más sinceros agradecimientos.

Por el arte y la cultura de Loja.



Fabián Figueroa O., y Estuardo Figueroa S.
PROFESORES DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.



1 sept. 90




República del Ecuador

I. Municipio de Sozoranga

Sozoranga - Loja - Ecuador

Of. N° 229-CHS-

Sozoranga, 24 de Julio de 1995.

Sr. Ldo.

Fabian Figueroa

SUBDIRECTOR DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD
TECNICA PARTICULAR DE LOJA

Loja.-

De mis consideraciones:

En nombre y representación del pueblo de Sozoranga, reciba nuestro modesto saludo deseándole toda clase de éxitos en favor de la educación y superación del estudiante lojano.

Sr. Subdirector, al haber hablado con el Canciller de la U.T.P.L y al mismo tiempo, Director de la Facultad de Bellas Artes Hno. Ticiano Cagigal García sobre la necesidad de hacer un mural en el escenario del Coliseo Municipal de Sozoranga, con el mayor comedimiento solicitamos su generoso aporte para llevar adelante la buena imagen de la U.T.P.L y del deporte que desecha los malos vicios.

Con esta inquietud pedimos a su autoridad el apoyo necesario y la posibilidad de celebrar un Convenio para dicho propósito.

El mural tiene la siguiente dimensión 14,50 mts de largo x 3 metros de alto.

En espera de su favorable atención le antelo mis debidas gracias de consideración y estima personal.

De usted, muy atentamente.


Prof. Wilton Viquez S.


MUNICIPAL DE SOZORANGA

2 de junio a voluntad del Sr. Figueroa. P. 5 ed. de la U.



Universidad Técnica Particular de Loja

Memento ascendere semper

Agosto 19, 1997
DEBA-081-97

Licenciada
Magdalena Reyes de R.
DIRECTORA DE PERSONAL
Ciudad.-

De mi consideración:

Por medio de la presente me permito comunicar a usted, que el día lunes 18 de agosto/97, se recibió el examen supletorio de la materia de DIBUJO NATURAL III que se dicta en la Escuela de Bellas Artes; el mismo que constó en la elaboración de un mural en el Albergue Padre Julio Villarreal.

Por lo expuesto solicito muy comedidamente, se sirva justificar mi inassistencia del día lunes 18 de agosto/97.

Atentamente,
DIOS, PATRIA Y CULTURA


Lic. Fabián Figueroa Ordóñez
DIRECTOR DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

*Se autoriza la solista de p...
al día 18 de agosto de 1997 de 8:00 a 12:00
y de 14:00 a 18:00.
att. [Signature]*



Universidad Técnica Particular de Loja

Memento ascendere semper

Oficio N° 186-VR-UTPL
Loja, junio 15 de 1999

Licenciada
Magdalena Reyes Vélez
**DIRECTORA DE RECURSOS HUMANOS
Y DESARROLLO PERSONAL**
Ciudad.

De mi consideración:

Por medio del presente solicito a usted justificar la inasistencia al
Lcdo. Fabián Figueroa, docente de la Escuela de Bellas Artes, quien
tuvo que cumplir con una comisión en Celica, el día sábado 12 de
junio, lugar en donde colaborará con los estudiantes de esa escuela
en la realización de un mural.

Aprovecho la oportunidad para expresar mi renovada estima.

Atentamente,
DIOS, PATRIA Y CULTURA

Lcda. Fanny Aguirre de Moreira
VICERECTORA DE LA UNIVERSIDAD



GEA

*Justificar, anexo a este correo
comunidad OTPL. S. Aguirre
99-06-155*



Universidad Técnica Particular de Loja

Memento ascendere semper

Of. Nro. 116-DEBA
Junio 30 de 1999

Licenciada
Magdalena Reyes Vélez
**DIRECTORA DE RECURSOS HUMANOS
Y DESARROLLO PERSONAL**
Ciudad.

De mi consideración:

A petición del Sr. Canciller de la Universidad estoy colaborando con el Municipio de Loja, en la Ornamentación de la Puerta de entrada a la ciudad ubicada en el puente Bolívar, por lo tanto tuve que viajar con el Arq. Augusto Ramón de Planeamiento Urbano, a Saraguro para hacer una inspección en la cantera de piedra.

En tal virtud me permito solicitar a usted se digne justificarme la inasistencia a mi trabajo el día martes 29 de junio de 1999, de 09h00 a 15h00.

Agradeciendo su gentil atención, me suscribo de usted reiterándole mi consideración y estima distinguidas.

Atentamente,
DIOS, PATRIA Y CULTURA



Lic. Fabián Figueroa Ordóñez
**DIRECTOR DE LA ESCUELA
DE BELLAS ARTES**

AUTORIZADO
- Si tiene clases en el día mencionado favor comparecer
- DIREC. RECURSOS HUMANOS
9/6/99

Para concurriente del proyecto.

RECTORADO
RECIBIDO

Fecha: 1- VII - 99
Por: M. L. Y. B.

Se fue a atender al municipio de Saraguro
Comuniquese
9.06.99

Escuela de Bellas Artes, Universidad Técnica Particular de Loja
E-mail: info@upl.edu.ec Casillero Postal: 11-01-608 PBX: 593-7570275 Fax: 593-7-564893
San Cayetano Loja-Ecuador

9/6/99
02.06



Universidad Técnica Particular de Loja

Memento ascendere semper

Of. Nro. 118-DEBA
Julio 1 de 1999

Ingeniero
Jaime Germán Guamán
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Ciudad.

De mi consideración:

Con el presente me permito solicitar a usted se digne concederme permiso el día sábado 3 de julio de 1999, de 08h00 a 16h00 con la finalidad de colaborar en la elaboración de un mural en la Escuela "Luis Antonio Enrique" del Plateado; conjuntamente con los estudiantes de 4to. ciclo.

Por su gentil atención, reitero a usted mi agradecimiento y estima personal.

Atentamente,

Figueroa

Lic. Fabián Figueroa Ordóñez
**DIRECTOR DE LA ESCUELA
DE BELLAS ARTES**



AUTORIZADO
FD
99-07-02

Para conocimiento del Sr. Rector
asw

99.07.06



MUNICIPIO DEL CANTÓN CELICA

CELICA - LOJA - ECUADOR



"LLEGAMOS A TODOS CON
UNIDAD Y PROGRESO"

Of. N. 0535-CMC ^{GENTIL}

Celica, Julio 28 de 1999

Lic.
Fanny Aguirre
VICERECTORA DE LA UNIVERSIDAD
TECNICA PARTICULAR DE LOJA
Loja.-

De mi consideración:

Referente a la petición presentada por la Municipalidad de Celica, sobre la venida del Lic. Fabián Figueró, fin nos haga la fineza de pintar un mural. Hemos conversado con El y se ha quedado para el día Viernes 30 de Julio del año en curso, en tal razón mucho agradeceré se digne autorizar el traslado a la ciudad de Celica al Lic. Figueró y a los seis Estudiantes que colaborarán en la realización de este trabajo

Aprovecho la ocasión para reiterar mi estima y consideración más distinguida

Muy Atentamente,

Prof. Jorge H. Jaramillo A.
ALCALDE DEL CANTÓN CELICA.



*Dr. Ricardo Alvarado
Se autoriza
por un mes a los
por el día
1999-07-28-
considero por lo al.
Lic. Figueró*

*OK. Registrar
Asunto asistencias.
C. N. 990822*



Universidad Técnica Particular de Loja

Memento ascendere semper

Of. Nro 160-DEBA
Octubre 19 de 1999


Licenciada
Fanny Aguirre de Moreira
**DIRECTORA DE RECURSOS HUMANOS
Y DESARROLLO PERSONAL (E)**
Ciudad.

De mi consideración:

Con el presente me permito solicitar a usted se digne concederme permiso el día viernes 22 de octubre/99, a partir de las 08h00, por cuanto vamos a colaborar con los estudiantes del 5to. Ciclo, en la pintada del mural complementario al monumento Juan de Salinas y Loyola situado en la puerta de la ciudad, de acuerdo al convenio con el Municipio de Loja.

Con la seguridad de ser atendido favorablemente, le anticipo mis sentimientos de gratitud y estima personal.

Atentamente
DIOS, PATRIA Y CULTURA


Lic. Fabian Figueroa Ordóñez
**DIRECTOR DE LA ESCUELA
DE BELLAS ARTES**



a
Se autoriza
Fanny Aguirre
1999-10-20

CONTRATO DE OBRA CIERTA 220-04

En la ciudad de Loja, a uno de marzo del dos mil cuatro, por una parte Luis Miguel Romero Fernández Ph.D, en su calidad de Rector Canciller y en representación de la UNIVERSIDAD TECNICA PARTICULAR DE LOJA, y por otra parte Verónica Noriega Armijos, a quienes en adelante se les denominará la UNIVERSIDAD y EL CONTRATISTA respectivamente, por así convenir a sus intereses y de manera libre y voluntaria, convienen en celebrar el presente contrato de obra cierta, al tenor de las siguientes cláusulas:

PRIMERA: ANTECEDENTES: La UNIVERSIDAD requiere realizar un mural para que sea colocado en la fachada de la planta de cerámica de la Universidad Cer-Art.

Por su parte EL CONTRATISTA declara que se encuentra dedicado a actividades relacionadas con el tema, por lo que esto constituye el antecedente para la realización del presente contrato.

SEGUNDA: OBJETO: En virtud de los antecedentes establecidos, la UNIVERSIDAD contrata al CONTRATISTA para que realizar la dirección técnica y artística, la elaboración y colocación del mural para la fachada de la planta de cerámica de la Universidad.

TERCERA : CUANTÍA: La Universidad pagará al CONTRATISTA por la totalidad de este contrato, la suma de USD \$2.500,00 (DOS MIL QUINIENTOS DÓLARES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA CON SEIS CENTAVOS). Este valor no incluye el impuesto al valor agregado IVA, ni tampoco incluye ningún otro tipo de impuesto, los mismos que serán cancelados en 5 Cuotas de USD \$500,00 (QUINIENTOS DÓLARES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA) de manera mensual, al final de cada mes de la prestación de los servicios. El transporte e instalación de los materiales, insumos y elementos que conformen la obra objeto del presente contrato a la ciudad de Loja, correrá por cuenta de EL CONTRATISTA.

CUARTA: PLAZO: EL CONTRATISTA se compromete a entregar la obra objeto de este contrato en un plazo máximo de cinco meses contados a partir de la suscripción del presente contrato y el pago del anticipo.

Las obligaciones que contrae EL CONTRATISTA en cuanto al plazo definido en esta cláusula, no le serán exigibles en circunstancias de fuerza mayor o caso fortuito tales como huelga, incendio, terremoto, rebelión, motin, actos de gobierno, etc. o cualquier otro evento que no se haya podido prever, o que previsto no se hubiera podido evitar, conforme a la definición que de fuerza mayor y caso fortuito contiene el Código Civil del Ecuador en su Artículo 30.

Así mismo, el plazo podrá ser prorrogado de mutuo acuerdo entre las partes.

QUINTA: PENALIZACIONES POR INCUMPLIMIENTO: La UNIVERSIDAD descontará al CONTRATISTA, del saldo por pagar, el uno por mil del precio total pactado por cada día de retraso en la entrega de la obra objeto de este contrato. Si el retraso superase los quince días calendario, la penalización se duplicará a partir del décimo sexto día y si superase los treinta días, la UNIVERSIDAD podrá dar por terminado unilateralmente el presente contrato, ejecutar las garantías e iniciar las acciones legales que creyere conveniente para resarcir los daños y perjuicios que se ocasionaren.

SEXTA : CONTROVERSIAS: Las partes contratantes aceptan y se ratifican en todo el contenido de este contrato; y en caso de controversia o diferencia derivadas de la aplicación o

interpretación del mismo, las partes de manera libre y voluntaria la someten a los servicios de mediación que ofrece el Centro de Análisis y Resolución de Conflictos de la Universidad Técnica Particular de Loja, que se sujetará a lo dispuesto en la Ley de Arbitraje y Mediación, a su respectivo reglamento como Centro, y a las normas que las partes creyeren convenientes. No podrá presentarse demanda ante la justicia ordinaria si no existiere un Acta de Imposibilidad de Acuerdo, y solo en este caso será sometido a resolución de los jueces competentes de la ciudad de Loja, para tal efecto, las partes renuncian fuero y domicilio.

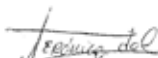
Para constancia y en fe de conformidad firman las partes en la ciudad de Loja, en la fecha antes indicada.



Luis Miguel Romero Fernández Ph.D
RECTOR-CANCELLER



Ing. Ruth Martínez Espinosa
**DIRECTORA GENERAL DE RECURSOS
HUMANOS Y DESARROLLO PERSONAL**



Verónica Noriega Armijos
EL CONTRATISTA
RUC: 1103025589001

ADDENDUM AL CONTRATO DE OBRA CIERTA 220-04

PRIMERA: ANTECEDENTES: Con fecha a uno de marzo del dos mil cuatro, por una parte Luis Miguel Romero Fernández Ph.D, en su calidad de Rector Canciller y en representación de la UNIVERSIDAD TECNICA PARTICULAR DE LOJA, y por otra parte Verónica Noriega Armijos, quienes en adelante se les denominará la UNIVERSIDAD y EL CONTRATISTA respectivamente, por así convenir a sus intereses y de manera libre y voluntaria, celebraron el Contrato de Obra Cierta Nro. 220-04, para que la Contratista se encargue de la dirección técnica y artística, elaboración y colocación de un Mural en la fachada de la planta de cerámica de la Universidad Cer-Art.

SEGUNDA: OBJETO: Con los antecedentes indicados, las partes de manera libre y voluntaria convienen de manera conjunta ampliar el contenido del contrato en la cláusula **TERCERA: CUANTIA**; estableciendo que la Universidad pagará al Contratista por concepto de la Dirección para la Colocación del Mural descrito en el Contrato 220-03 un valor adicional de USD \$2.500,00 (DOS MIL QUINIENTOS DÓLARES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA), sin IVA y libres de impuestos, los mismos que se cancelarán al finalizar el Contrato 220-03. El texto no modificado mantiene su validez en la forma establecida en el contrato de la referencia.

Para constancia y en fe de conformidad firman las partes en la ciudad de Loja, a los catorce días del mes de Julio del 2004.


Luis Miguel Romero Fernández Ph.D
RECTOR-CANCELLER


Ing. Rosa Martínez Espinosa
DIRECTORA GENERAL DE RECURSOS
HUMANOS Y DESARROLLO PERSONAL


Verónica Noriega Armijos
EL CONTRATISTA
RUC: 1103025589001



ANEXO 5

DOCUMENTOS REALIZADOS EN BASE A LA INFORMACION MURAL EN LOJA.

Se incluyen a continuación documentos elaborados a partir del año 2004, en los cuales se inicia un interés por esta temática.

Inicialmente se presenta un folleto denominado “Pintura mural, escultura y vitrales”, enfocados en aquellos que se encuentran dentro del campus de la Universidad Técnica Particular de Loja.

En el año 2012 en diciembre se elabora un calendario institucional, denominado “Innovación en el muralismo de Loja”.

Con el fin de ilustrar estos trabajos se incluyen en este anexo como parte del trabajo de investigación desde sus inicios, y el interés colectivo que esta temática ha generado en un amplio grupo de miembros de la comunidad.

Folleto 2004



• Índice

Introducción	1
Apuesta humanista del trabajo, físico e intelectual	2
Historia de la Humanidad	4
La cultura en la Ciudad de Loja	6
Influencia del estado a través en el Ecuador	8
Historia de la Universidad	10
Marciano Chamorro	11
Escuela de la Universidad	12
Vigil de la Soledad	13
La Capilla	15
Vitales de la Capilla Universitaria	16
Los Agrónomos I	18
Los Agrónomos II	20
Historia de la estructura	22
Nuestra Construcción	24
Agremiación de la Ciudad de Loja	26
Agremiación Marito Ecuatoriano	28
Liberación de la ignorancia a través de la educación I	30
Liberación de la ignorancia a través de la educación II	32
Juventud y Despertar	34
El Deporte	36
Allegato al Deporte	38
Allegato a los Estudiantes	40
Mus de las Carreras	42
Elementos de la unidad	44
Historia de nuestra cultura	46
R	48
e	50
Allegato a la Ingeniería Civil	52

coordinación y dirección:

- DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN INTERMEDIARIAS
- ESCUELA DE ARTE Y DISEÑO

editado de arte digital por: Genaro León

Impresión:
Hno. Andrés Martínez

separación de color e impresión:
Editorial Universitaria

2004



Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual

Con rumbo de estos, buenos y malos, se abre la educación en el tiempo libre, en los lugares de trabajo e instituciones, perveniendo así a la cultura, a la educación y desarrollo de la cultura del pueblo, a la tecnología, a la ciencia y a la cultura de la vida, a la educación de la ciencia, a la cultura, a la tecnología, a la ciencia y a la cultura de la vida, a la educación de la ciencia, a la cultura, a la tecnología, a la ciencia y a la cultura de la vida.

Figura del trabajo en el tiempo libre, en los lugares de trabajo e instituciones, perveniendo así a la cultura, a la educación y desarrollo de la cultura del pueblo, a la tecnología, a la ciencia y a la cultura de la vida, a la educación de la ciencia, a la cultura, a la tecnología, a la ciencia y a la cultura de la vida.

4008 An. 1970 / Foto: Luzmila
INICIAÇÃO Instituto de Aperfeiçoamento Científico
TECNICA U. Nacional
ANO 1970

Historia de la humanidad

1. El primer año del calendario es conocido como el año cero (0) o el primer año. Desde entonces se cuentan los años.
2. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
3. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
4. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
5. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
6. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
7. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
8. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
9. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
10. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.
11. El mundo está dividido en cinco continentes: América, Europa, África, Asia y Oceanía. América es el continente más grande, Asia es el más poblado y Europa es el más desarrollado.



Ilustraciones de la historia de la humanidad. Fuente: Enciclopedia de la Historia de la Humanidad. Vol. 1. Pág. 102.

La cultura en la ciudad de Loja

Apenas se firmó el decreto creando el Estado de Azuay, el 1 de mayo de 1824, se celebró en Loja la primera sesión del Poder Judicial. Desde entonces, la ciudad de Loja ha sido el centro de la vida política y administrativa del Estado. En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado. En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado.

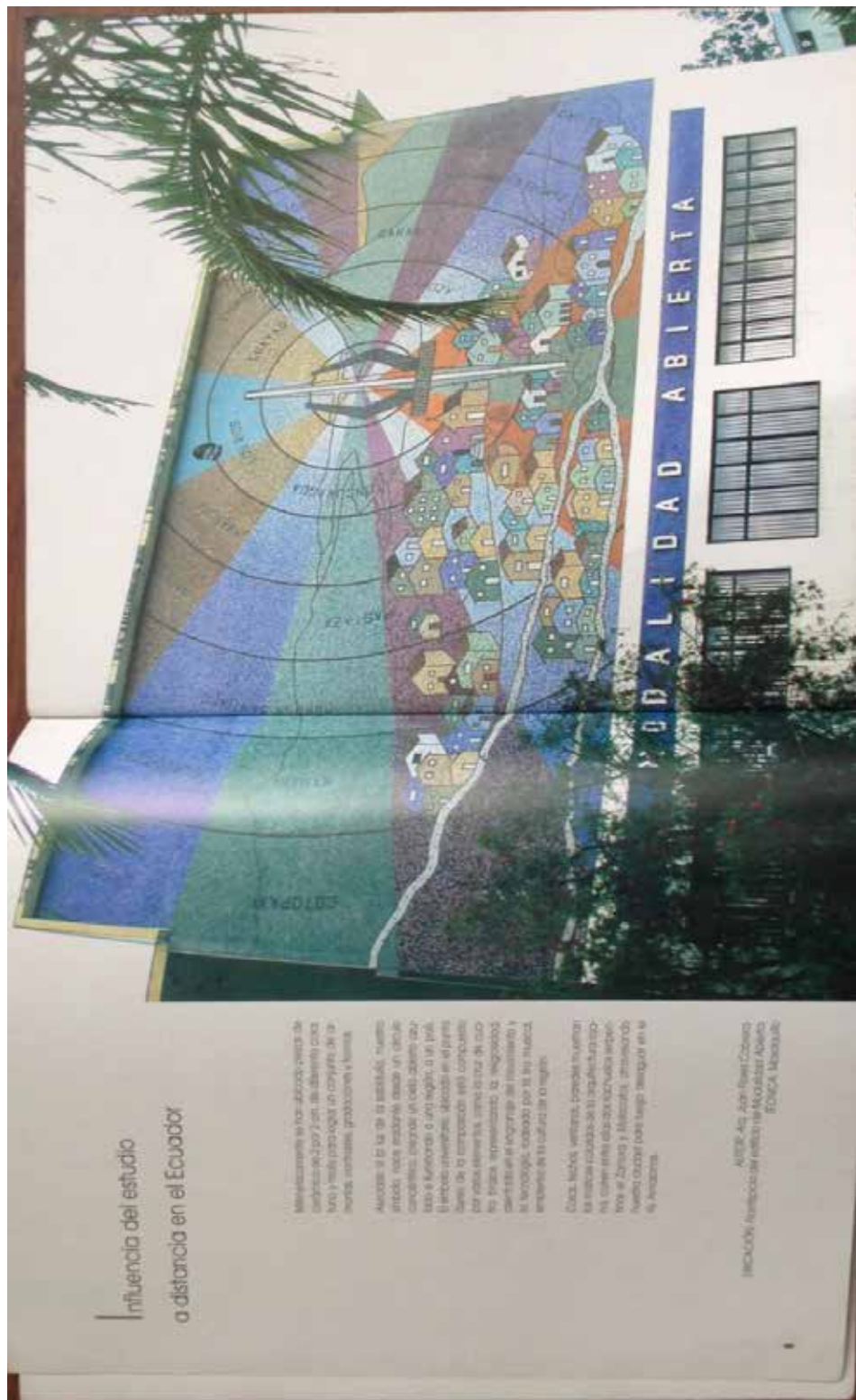
En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado. En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado.

En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado. En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado.

En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado. En la actualidad, la ciudad de Loja es el centro de la vida cultural y artística del Estado.

DESIGN: Ana María Torres
REDACTED: Ana María Torres
BONCA: Modesto en México
ABC: 1974





Influencia del estudio a distancia en el Ecuador

Mediante el estudio a distancia, se busca ofrecer de forma flexible y personalizada un servicio educativo que permita a los estudiantes acceder a la educación superior a través de medios tecnológicos en cualquier momento, espacio, modalidad, profesión y forma.

Al igual que en la educación presencial, nuestro enfoque debe estar basado en un modelo de aprendizaje centrado en el estudiante, que permita el desarrollo de habilidades y competencias para el mundo laboral y académico. El estudio a distancia debe ser una alternativa que permita a los estudiantes acceder a la educación superior a través de medios tecnológicos en cualquier momento, espacio, modalidad, profesión y forma.

El estudio a distancia debe ser una alternativa que permita a los estudiantes acceder a la educación superior a través de medios tecnológicos en cualquier momento, espacio, modalidad, profesión y forma.

1000-400-4000
1000-400-4000

Simbolo de la universidad

Quien llega a pensar por la cultura y el mundo
no se ve gravemente sorprendido por el in-
numerable simbolismo de nuestra universidad,
estructura sólida resultado de un conjunto de
novedades, cambios, visiones, sabiduría y
voluntades que disciernen y se adaptan a las opor-
tunidades que conforman un todo. O
por el culto a Santa Ana, patrona de los
profesores universitarios de Loja; o por el
simbolismo de nuestro primer presidente
comunitario, uno de los pocos países que
se ha organizado de movimiento, energía, in-
telecto y desarrollo. Hoy día se han creado
nuevas estructuras que emergen del orgullo
y arraigan la base de la casa, con la intención
de servir al mundo y a la cultura de Loja.

Alfaro, Her. Ricardo Cordero Sandoval
ALCALDIA DE LOJA
INSTITUCION CAMPUS UNIVERSITARIO



Marcelino Champagnat

Escultura "Marcelino Champagnat", realizada en bronce
de espina fina, material sintético de difícil acabado por
su estructura granulada formada de fibra de vidrio y arena
polivinilada pigmentada. Marcelino figura sentada en or-
todoxa posición y con una mano sobre el pecho, sosteniendo
una base sólida, donde se levantan, las figuras, bronce
cuyas formas se elevan, que complementan la estructura
de concreto singular y contrastan con la rugosidad
del material empleado.

Las esculturas han sido en Marcelino Champagnat, una
acción que recoge el espíritu de la Comunidad Mariana,
del cual es fundador, las niñas que desean, volver,
ambos de la Comunidad Mariana.



1982, Ingo, Sigfredo Carrasco - Estela Figuerola
INSTITUCION MARIA DE LOJA
INSTITUCION MARIA DE LOJA
ALCALDIA DE LOJA

la capilla

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

El mural de la capilla, obra de 1938, es una de las obras más importantes de la pintura mural en Ecuador. Fue pintado por el artista plástico y muralista ecuatoriano Juan Montalvo. El mural representa a San Juan Bautista, un santo del cristianismo, y es una obra de gran importancia por su estilo y su temática.

AUTOR: Juan Montalvo
CONFECCIÓN: Esteban Falcón Bata
DISEÑO: Esteban Falcón Bata



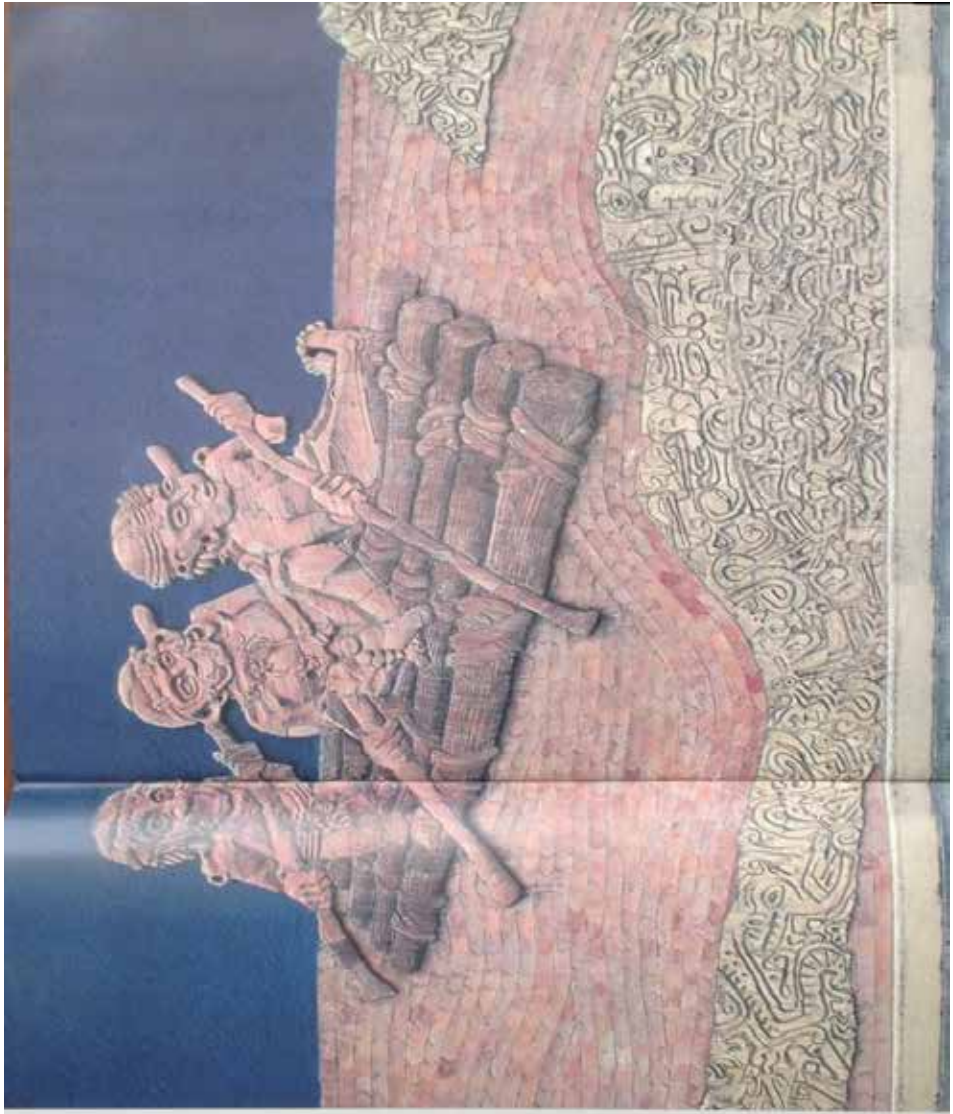
Los argonautas I

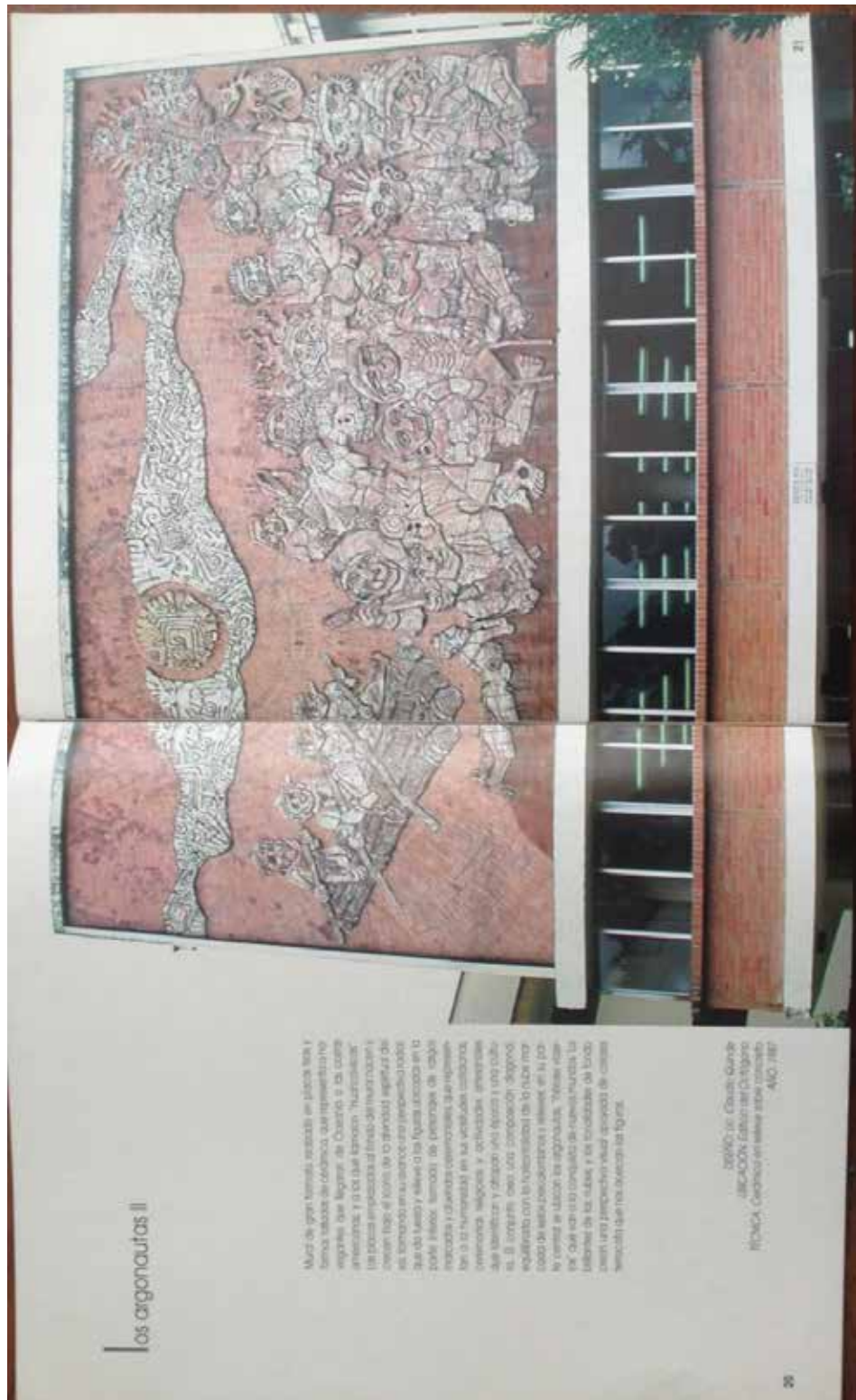
Neces de vencerlo que se agitan en el viento, las
tallas con profundos rasguños, perfectas e
honorables y resonantes. Lleno de sus líneas, las
espirales, como, figuras, caracoles, nubes, la
dentada, cabales, aves, nubes, dispersas que
definen la cultura y californ la ciudad del
calle con una zona plana, resaca con un
país extranjero que se llama "loja" y en su
por la ciudad, resaca en la primera pzo-
sion que se llama "loja" y en su zona de
fuerza de modela, desde por debajo, su
sostiene una decoración.

En la zona inferior derecha se encuentran los
volados de los volados que decoran las
relaciones, también se llama "loja"
de un árbol, o en forma de figura.

Originalmente era un árbol, pero en el pueblo se
encuentra una zona con volados de
piedras que se llama de árboles o de
a lo largo de un árbol que se llama "loja",
pero con volados de árboles, en la parte
de árboles de un árbol, resaca con
con el árbol de una zona, pero de la zona de
de árboles de un árbol, resaca en la
de árboles de un árbol.

AÑO 1918
SOLICITACION: Francisco de Paula de los Andes
FONDA: Mito, Cerezo en relieve sobre la zona
AÑO 1918

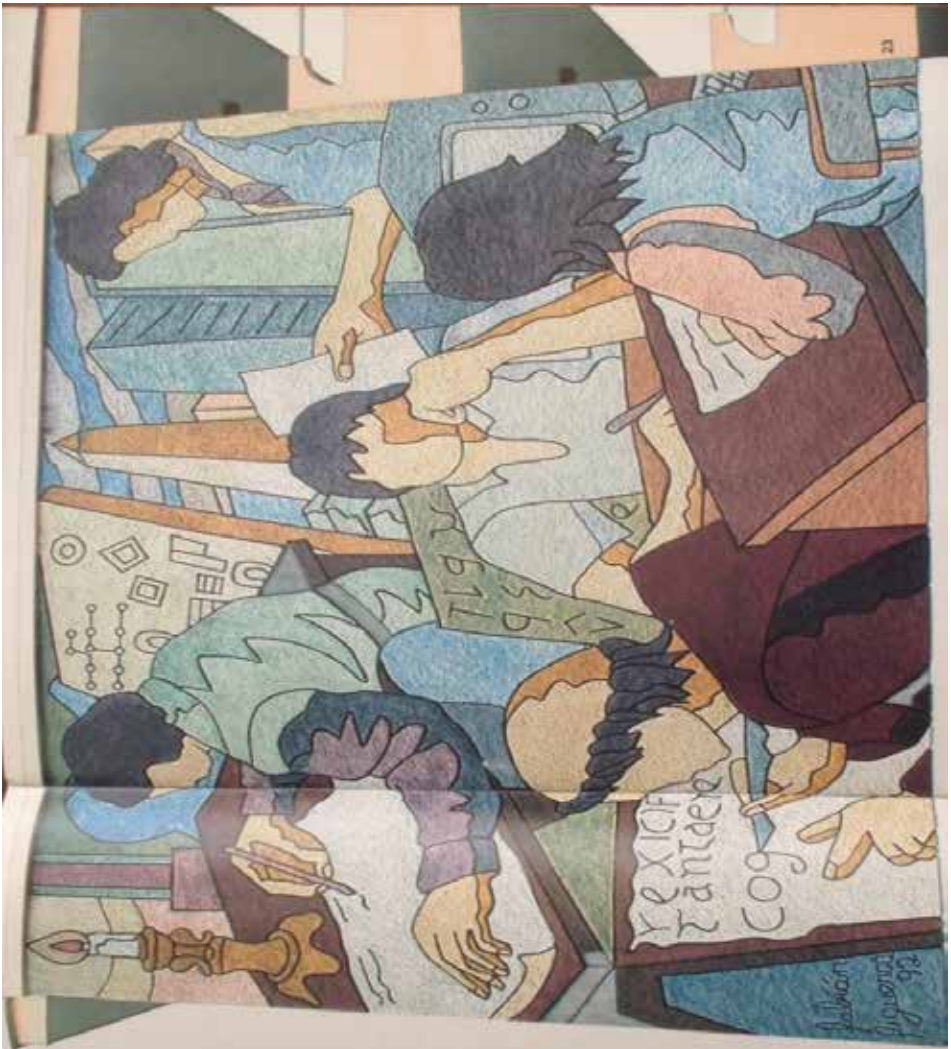




Los argonautas II

Much de gran tamaño, realizada en piedra rosa y blanca, tallada de relieve, que representa los argonautas que figuran de Quirós o los compañeros de viaje de Quirós. "Nuestro viaje" es la parte principal del libro de la ilustración y muestra todo el viaje de los argonautas después de ser tomados en un barco por los argonautas de los países hispanos. Simboliza el principio de cada aventura y muestra que los argonautas, que representan a los argonautas, se aplicaron a las aventuras que realizaron y dejaron del mundo a los argonautas. El concepto de una propulsión, al igual que el concepto de la navegación de la parte superior de las argonautas, muestra el poder de las argonautas y muestra el poder de las argonautas. "Nuestro viaje" que es el concepto de la navegación de los argonautas de los países hispanos y de la navegación de los argonautas que es el concepto de la navegación de los argonautas que es el concepto de la navegación de los argonautas.

ARGONAUTAS II: Quirós, Gonzalo
 ARGONAUTAS II: Quirós, Gonzalo
 ARGONAUTAS II: Quirós, Gonzalo
 ARGONAUTAS II: Quirós, Gonzalo



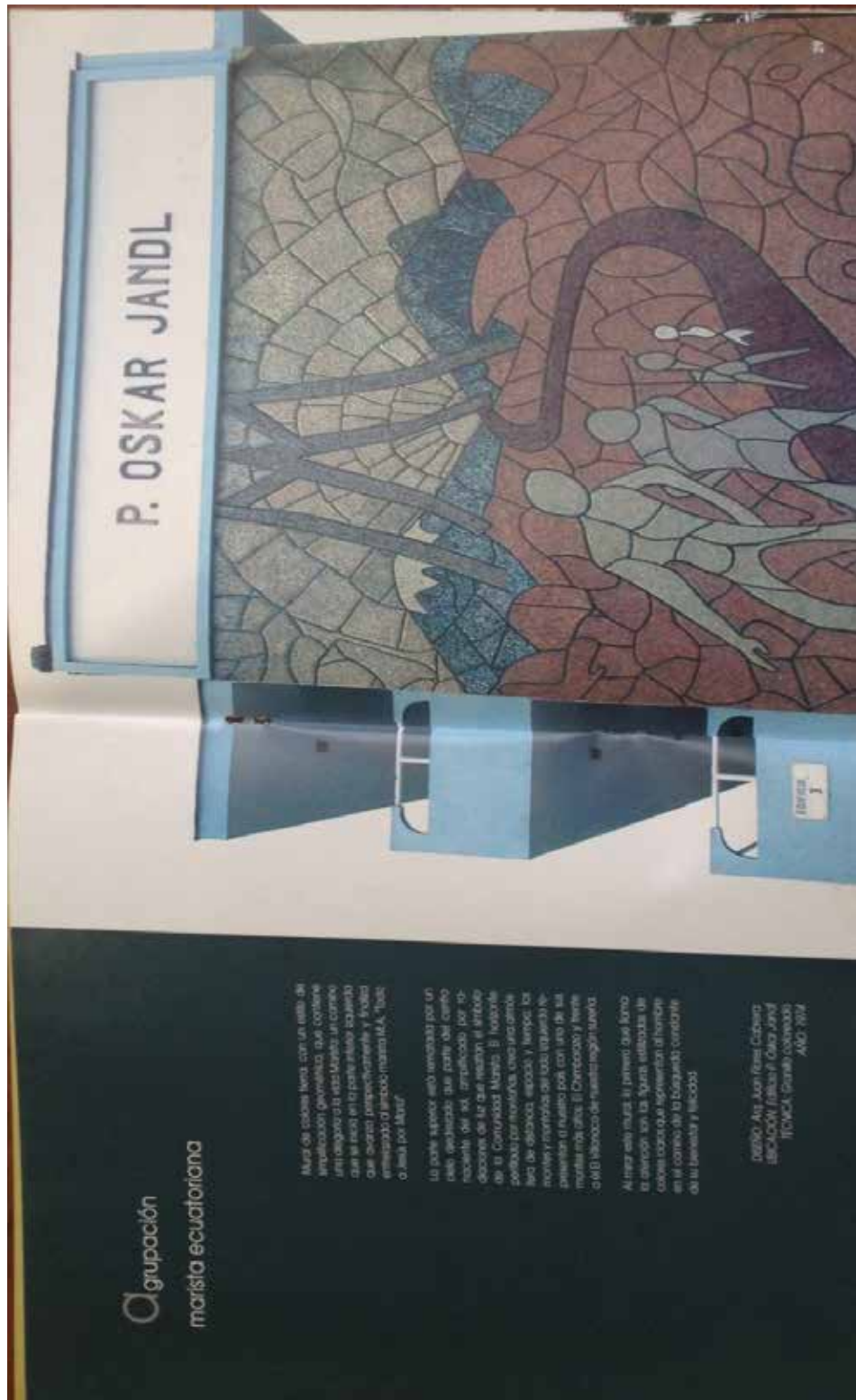
Historia de la escritura

Desde las rocas, que recibían entre sí
 ruidos y vibras que giran la escritura
 descubren en la poca región que habitar
 en forma de un elemento elemental que
 comparten, sus ritos, sus acciones en
 una compleja variedad de estilos verbi-
 gen, dibujos, signos, todo representando la
 historia de la escritura.

Signos de tiempos antiguos, 1976, 198
 fueron grabados en piedra la escritura
 descubren en la poca región que habitar
 en forma de un elemento elemental que
 comparten, sus ritos, sus acciones en
 una compleja variedad de estilos verbi-
 gen, dibujos, signos, todo representando la
 historia de la escritura.

1984-1985: Fudoz (Fudoz) Coche
 UBICACIÓN: Fudoz (Fudoz) Coche
 ECUADOR, Coche en color
 AÑO: 1980





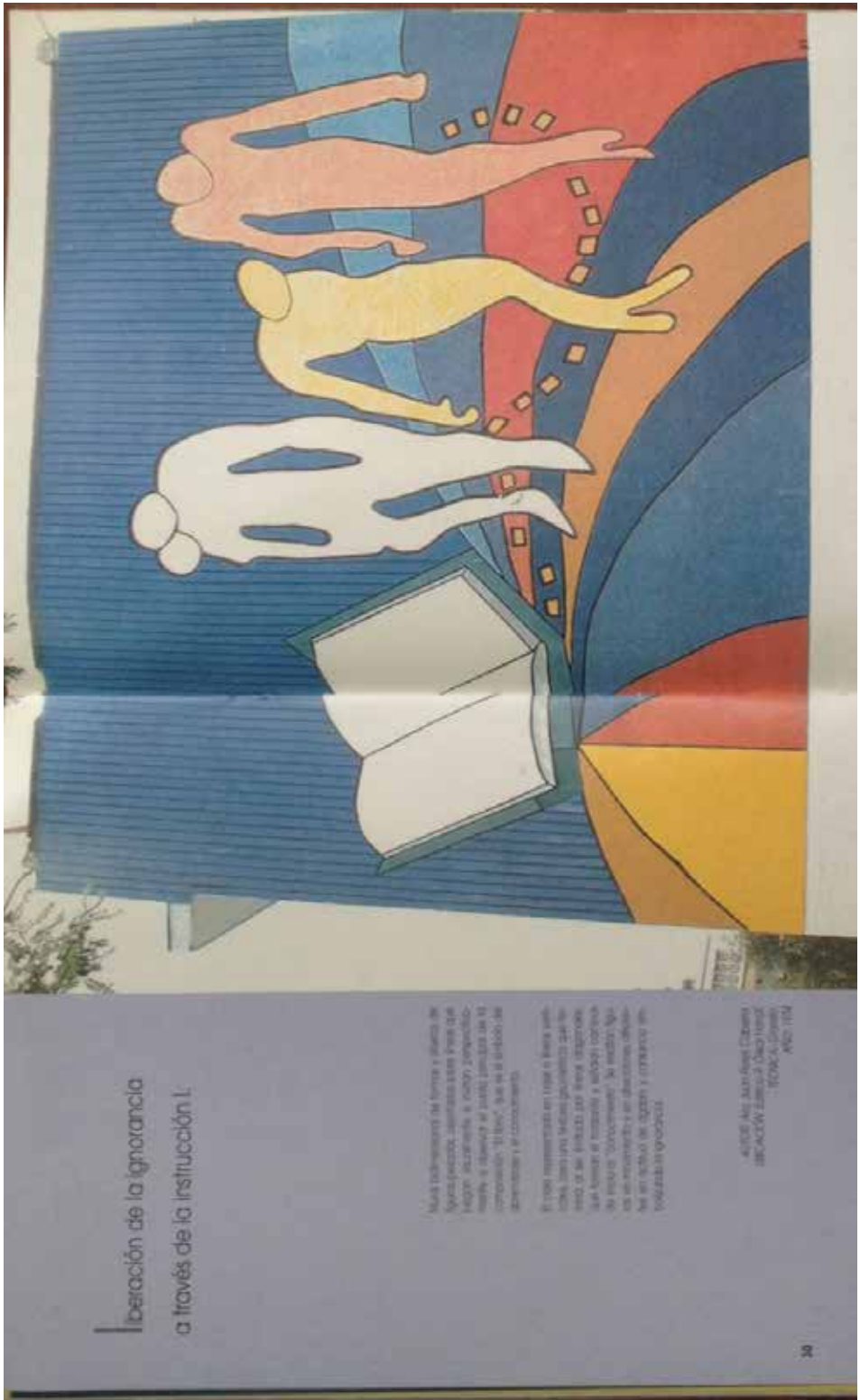
Agrupación
marista ecuatoriana

Mura de cadere lera, con un estu de
impacacion gervada, que contiene
un ralgona a la eta. Mura un como
que se fura en el pata a una, a una
que avara, pampachazera y a una
emissado a l'impac (mura, M.A., "tudo
a l'eta, por Mura"

La parte superior está revestida por un
estilo, un lizado que, parte del cambio
necesario de la, un lizado, por lo
decora de la, que l'eta, el l'eta
de la Comunidad Mura. El l'eta
pública por mura, una pampachera
l'eta de l'eta, a una, y l'eta, la
mura y mura de la, l'eta, l'eta
pública a l'eta, con un de la,
mura, mura, l'eta, El l'eta y l'eta
a l'eta l'eta de la, l'eta, l'eta

Al l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta
l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta
l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta
en el l'eta de la, l'eta, l'eta, l'eta
de la, l'eta, l'eta, l'eta

20100 Ato, Juan l'eta, l'eta
l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta
l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta, l'eta
AND 2014



Liberación de la ignorancia a través de la instrucción I.

Muchos trabajos en la forma y diseño de
figuras, puestas, armadas a las horas que
pueden ser en un momento u otro, por
tanto, a través de los años, se ha ido
componiendo "el libro", que es el símbolo de
la instrucción y el conocimiento.

El tipo de muralismo en Loja es único y
tiene una gran importancia que no
debe ser olvidada por ser un ejemplo
de la historia del muralismo y del arte en
general. Este tipo de muralismo, que
es un ejemplo de un arte que se ha
voluntariamente creado.

ALICIA DEL ROSARIO CARRERA
DISEÑO Y REALIZACIÓN DEL MURAL
"LIBERACIÓN DE LA IGNORANCIA A TRAVÉS DE LA INSTRUCCIÓN I."
AÑO 1974



Olegoría al deporte

Representado por un atleta de cultura atlética, que se esfuerza con todas las fuerzas de su cuerpo, buscando la fuerza y energía de la acción física, buscando la silueta perfecta de cada cuerpo que incluye diferentes disciplinas deportivas, buscando la gracia y belleza por la acción y movimiento.

En la parte lateral izquierda se describen las disciplinas deportivas que se practican en Guano. A la izquierda: gimnasia olímpica de trampas, tenis, judo, karate, por ejemplo, en acción de saltar, incorporando la fuerza física y el logro, acciones de levantamiento de pesas, gimnasia en trampas, judo, gimnasia sobre caballo, y la del fútbol.

AUTOR: Lic. Fabian Figueroa
DISTRIBUCION: Publicaciones Guano y Guano Abstrona (PUBLOGRAF) ECOMICA, Sra. Ina y Sra. Ina
AÑO: 1988



Allegoría a los estudiantes

Muchos jóvenes de reconocidos ámbitos que abarca literatura y física cuántica, con gran capacidad de análisis y pensamiento crítico, como es el caso de los jóvenes de la Universidad de Chile, quienes han participado en proyectos de investigación que han permitido conocer los límites de la ciencia, el arte, la filosofía, la tecnología, la biología, la medicina, etc.

En lo que respecta a la ciencia, se han desarrollado proyectos de investigación en el área de la física cuántica y la biología, que han permitido conocer los límites de la ciencia, el arte, la filosofía, la tecnología, la biología, la medicina, etc.

El proyecto de investigación en el área de la física cuántica y la biología, que ha permitido conocer los límites de la ciencia, el arte, la filosofía, la tecnología, la biología, la medicina, etc.

ALLEGORÍA A LOS ESTUDIANTES
 ESCUELA DE ARQUITECTURA
 UNIVERSIDAD DE CHILE
 1971

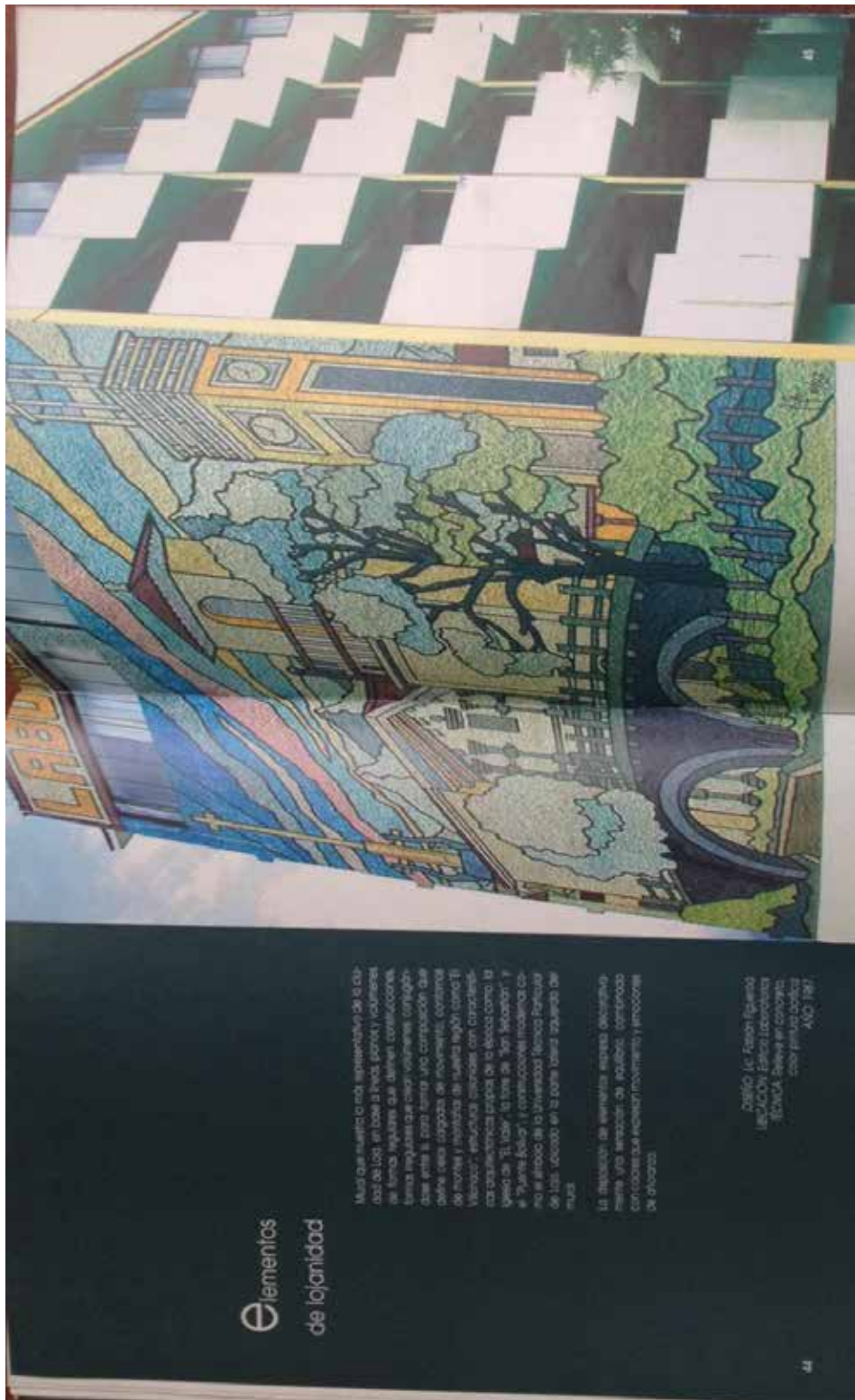
Mural de las carreras

El primer año de primer nivel que se implementó, los alumnos crearon 14 murales, 13 de los cuales se exhiben en el museo de la ciudad.

1. "Expresión en línea", de Arturo David Chica, es un autorretrato que muestra al artista en un momento de reflexión y creación, con un fondo de colores cálidos y una paleta de tonos que evocan la luz y el calor.
2. "El mundo de los sueños", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra un paisaje onírico con edificios y figuras que parecen estar en un mundo paralelo, con una paleta de colores fríos y una atmósfera misteriosa.
3. "Callejones y balcones", de Juan Carlos Cordero, es un mural que muestra una callejuela con balcones y edificios, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
4. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
5. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
6. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
7. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
8. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
9. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
10. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.
11. "Mujeres de la ciudad", de María Fernanda Torres, es un mural que muestra a un grupo de mujeres en un momento de reunión y conversación, con una paleta de colores cálidos y una atmósfera acogedora.



REANIMACIÓN: Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes - EDUCACIÓN BA - Gobierno de la UTE. ESCUELA: Años 1980 -1985



e
elementos
de lojanidad

Muchas de nuestras más representativas obras de Luz se basan en los ritmos, colores y composiciones de formas regulares que definen construcciones simples regulares que con volúmenes complejos dan lugar a un ritmo y una composición que define como un conjunto de movimientos, construye de nuevo y muestra de nuestra región como "El Virreinato", estructuras alineadas con características arquitectónicas propias de la época como la línea de "El Valle", la línea de "San Sebastián" y el "Punto Fijo" y la estructura que muestra como un ritmo de la "Virreinato" Blanca Fajardo de Luz ubicada en la parte central del estado de Mérida.

La disposición de ventanas, espaldas decorativas, una selección de acabados, condecoración con colores que expresan movimiento y armonía de colores.

Diseño por: Fajardo Fajardo
Luz Fajardo, Blanca Fajardo
Blanca Fajardo, Blanca Fajardo
como primer estudio
AÑO 1987

historia de nuestra cultura

Murales en serie con estilos diferentes y gran variedad de temas, de color estroviado que fue y están diferentes estilos de nuestro pueblo, fundado a finales, comienzos, finales, que continúan y continúan la composición, mantenimiento y unidos dentro de esta variedad artística, que siendo el reflejo de la cultura de los pueblos de nuestra orografía, morfológica, con el culto a la luna, al sol y a las feroces naturas. La llegada de las especies de nuestra costa, al alto apogeo, unificación, al conjunto, la introducción de la religión católica, contribuyó con el nacimiento de la cultura, la unión entre las etnias, ilustres y españolas, la proclamación del Primer Grito de Independencia, para terminar con la presencia de nuestro raza, lo nuestro, unido por el trabajo, con unido de la base.

Orfido, Egresado de la Escuela de Artes y Oficios, Ecuatoriana para el estudio de Artes y Oficios, ECUATORIANA, 1930-1935.



Categoría a la Ingeniería civil

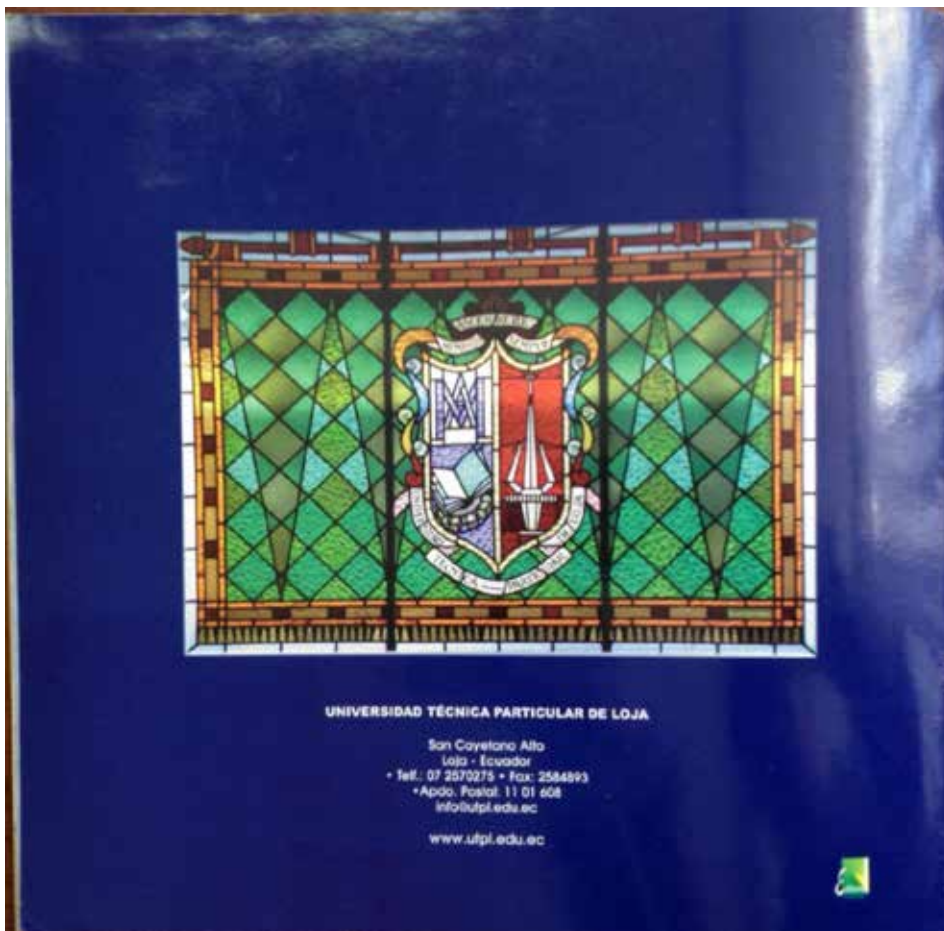
Muy efectivas en términos constructivos, de mantenimiento y en diseño, resultando luego edificios más confortables que poseen una posección óptima y de partes y partes programadas, además de proporcionar una más amplia cobertura sobre los edificios, cuartos, espacios, estancias, etc., que lo que se ha venido haciendo en el mundo de edificios, edificios, edificios y edificios. Este tipo de edificios, gracias al uso de materiales, estructuras y sistemas de construcción, permiten un mayor grado de seguridad y protección, además de ser más económicos y fáciles de mantener, lo que los hace ideales para el uso residencial, comercial y público.

REAGRODIN Ingeniería de la Construcción de Nueva Área
CALLE CALON, LIT. 10, N.º 17
BOGOTÁ, COLOMBIA
4500 1000



Complejo Universitario
Unal - Bogotá

La Universidad Nacional de Colombia se fundó en 1911, por la Ley 101 de 1911, y se convirtió en la Universidad Nacional de Colombia el 3 de mayo de 1911, y se convirtió en la Universidad Nacional de Colombia el 3 de mayo de 1911, y se convirtió en la Universidad Nacional de Colombia el 3 de mayo de 1911.



Calendario 2013





Al hablar de la obra mural de Loja no podemos dejar de mencionar en una de las páginas más importantes de la generación de artistas locales de grandes dimensiones, en nuestra ciudad y provincia, como es la innovación de nuestros artistas en la técnica mural.

A lo largo de un periodo que inicia con el surgimiento en el año de 1971, de la Universidad Técnica Particular de Loja se genera una tendencia por desarrollar las fachadas y espacios vitales de nuestros edificios con obras artísticas como soporte social y cultural.

Nuestros artistas ejecutan una gran variedad de representaciones tanto en la ciudad y provincia de Loja, las cuales poseen temas, estilos y técnicas muy variadas. Con respecto a estos últimos, se generan algunas innovaciones que representan un trabajo generativo de los artistas en búsqueda de generar la utilización de nuevos materiales, como evidencian en muchos de los casos al haber experimentado y marcado un estilo personal de cada autor. Hemos documentado un acercamiento a estos "materiales" que nos llevan por el arte hacia la cultura, por la técnica hacia la política, por la complejidad hacia la simplicidad desde la religión hasta la evocación, desde el inicio hasta la plenitud, desde el libro hasta la cordura o el carisma.


Uno de los pilares de nuestro patrimonio artístico que debemos proteger y conservar como miembros de una sociedad más educada, pues sobre todo porque es nuestra historia y nuestro legado hacia las futuras generaciones.

Diego María de Alarcón
Docente Investigador UTPL

Innovación en el muralismo de Loja

Calendario 2013

UTPL



Representación de la Ciudad de Loja

La obra de representación por el muralismo dentro del desarrollo del arte, tanto en la provincia de Loja como en la ciudad, demuestra un gran avance en la técnica muralista, el uso de materiales nuevos, en cuanto a calidad en el momento de hacer, técnica y profesionalidad en la obra de los artistas en la ejecución de la obra, en un espacio público.

Artista: Guillermo Rivera Ochoa (1980 - 1988)
Técnica: Muralismo moderno
Localización: Mural de la UTPL
Fecha: 2013

UTPL



Innovación en el muralismo de Loja

Calendario 2013

Al hablar de la obra mural de Loja no podemos dejar de profundizar en uno de los aspectos más interesantes de la generación de trabajos artísticos de grandes dimensiones en nuestra ciudad y provincia, como es la innovación de nuestros artistas en la técnica mural.

A lo largo de un periodo que inicia con el surgimiento en el año de 1971 de la Universidad Técnica Particular de Loja se genera una tendencia por embellecer las fachadas y espacios visibles de nuestras edificaciones con obras artísticas cuyo soporte son los muros.

Nuestros artistas ejecutan una gran cantidad, aproximadamente 300 obras en la ciudad y provincia de Loja, las cuales poseen temas, estilos y técnicas muy variadas. Con respecto a estas últimas, se generan algunas innovaciones que representan un trabajo personal de los autores, en búsqueda de proponer la utilización de nuevos materiales, cuyos resultados en muchos de los casos se han convertido y marcado un sello personal de cada autor. Hemos entonces un acercamiento a estos "creativos" que nos llevan por el arte hacia la química, por la historia hasta la política, por la simplicidad hasta la complejidad, desde la religión hasta la revolución, desde el fresco hasta la pirulina, desde el óleo hasta la cerámica y el cemento.

Este es parte de nuestro patrimonio artístico que debemos proteger y conservar como eslabones de una sociedad rica en cultura, pero sobre todo, porque es nuestra historia y nuestro legado hacia las futuras generaciones.

Elena Malo de Mancino
Docente Investigadora UTPL



Representación de la Ciudad de Loja

La obra de Endara tiene gran importancia dentro del quehacer del arte, tanto en la trayectoria artística del autor, como en el proceso de muralismo en la ciudad. Endara se inicia en Loja con estos trabajos de realismo mágico, en cuanto al aporte en el muralismo lozano, apoya y promueve con su obra la propuesta universitaria de la decoración de los espacios con trabajo artístico.

Autor: Gonzalo Endara Cisneros (1930-1986)
Técnica: Acrílico sobre madera
Ubicación: mural del Aula Magna de la UTPL,
Loja, 1974

D	L	M	M	J	V	S
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Enero

Fundación de Loja
Años: Enrique Meléndez (1885 - 1947).
Técnica: Óleo y pintura al fresco.
Ubicación: templo Santo Domingo de los Baños.
Fecha: 1908.

Febrero
V E D L M M J V S D L M M J V S D L M M J
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Fundación de Loja

El uso de óleo y pintura al fresco en conjunto es innovador, ya que conlleva un conocimiento de ambas técnicas. La temática, a su vez, nos muestra una profunda conexión donde visualizamos la fundación de la ciudad ligada como parte del trabajo artístico de la ciudad.

Enero

D	L	M	M	J	V	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28		



Simón Bolívar
 Autor: José Emilio Manosalvas (1906-1943)
 Técnica: Óleo sobre tela
 Ubicación: Academia Simón Bolívar
 Fecha: 1973

Febrero

Marzo

V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17



Simón Bolívar

Manosalvas es un creador, no solo en el hecho de las temáticas, sino sobre todo en el uso de un soporte como la tela, donde usa el óleo para impregnar el color, y sus resultados son fantásticos, aun con el paso del tiempo. La propuesta de mural interno en una casa de habitación es innovadora en la ciudad.

Febrero

D	L	M	M	J	V	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						



Las musas de la inspiración

Autor: José María Casas (1891-1979).
Técnica: óleo sobre lienzo aplicado a la pared.
Ubicación: Fomento del Espectáculo del Teatro Bolívar.
Fecha: 1905.

Marzo

Abril

L	M	J	V	S	D	L	M	J	V	S	D	L	M	J	V	S	D	L	M	J	V	S	D	L	M				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30



Las musas de la inspiración

La aplicación de un lienzo pintado, fue también desarrollada en otros espacios museos. Esta técnica es conocida y utilizada sobre todo en la pintura de caballete, pero la aplicación sobre un muro significa que el autor trabajó alejado del soporte final, pero con una conciencia de su ubicación.

Marzo



D	L	M	M	J	V	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

3 de Mayo, Fundación de la Universidad Técnica Particular de Loja

Mayo

Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual

Autor: Juan Andrés Flores Cabrera (1943).
Técnica: Mosaico de vidrio de colores.
Ubicación: Fachada del edificio central UTPL, Loja, 1973.

Junio

S D L M M J V S D L M M J V S D L M M J V S D

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Aspectos humanos del trabajo físico e intelectual

El mosaico de vidrio de colores es una técnica antigua, que se utilizó en obras romanas para la ejecución de este trabajo se impone la fuerza prima desde Italia, donde el autor aprendió la técnica. En este mural, variado en su elemento figurativo, vemos una serie de figuras humanas desarrollando trabajos similares relacionados con el agua, la construcción, la pesca y el sembramiento.

Mayo

D	L	M	M	J	V	S
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

Junio

La medicina venciendo a la muerte
 Autor: Grupo de Arte "Eduardo Kingman" CUEC,
 Gerardo Sauro Muñoz (1938).
 Técnica: Acrílico sobre papel.
 Ubicación: Fachada de Facultad de Medicina ULE,
 fecha: 1983.

Julio
 L M M J J V S D L M M J J V S D L M M J J V S D L M M
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

La medicina venciendo a la muerte

El acrílico aplicado sobre una pared, sigue siendo una de las técnicas manuales más utilizadas en nuestra ciudad y provincia, sus facilidades de aplicación y permanencia en el tiempo dependen del tratamiento previo de la pared. La temática expuesta en esta obra tiene un carácter ambivalente entre la realidad del campo y de la ciudad en la materia de la medicina.

Junio

D	L	M	M	J	V	S
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			



Los Argonautas II
 Autor: Claudio Quiñe Moracho (1946).
 Técnica: Cerámica en relieve sobre concreto.
 Ubicación: Fachada del edificio # 6 de la UTR.
 Fecha: 1988.

Julio

Agosto

V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31




Los Argonautas II

La obra titulada "Los Navegantes" por el autor, es un trabajo donde el manejo de la cerámica sobre la superficie, genera un juego de inspiración asientos y cerámica. Las variaciones del color las genera el propio material y la textura con alzas y bajos relieves. El análisis de la iconografía indígena y los elementos típicos de los habitantes ecuatorianos prehispánicos, se da un carácter único al trabajo de Claudio Quiñe.

Julio

D	L	M	M	J	V	S
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

Agosto

Septiembre

V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31			

Sin título

Autor: Eduardo Kingman (1913-1988)
 Técnica: Acrílico sobre papel
 Ubicación: Hall del Municipio de Loja
 Fecha: 1962

Sin título

La propuesta de Kingman, está cargada de iconografía, de simbolismo representativo de nuestras raíces culturales, donde la paleta del autor nos muestra con fantástico manejo de la técnica, las manos características de su obra y un homenaje a su ciudad natal.

Agosto

D	L	M	M	J	V	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					



Sin título

Autor: Oswaldo Mora Anda
Técnica: Pintado en vidrio de colores y esmerilado y
acabado con vitales
Colocado en el Museo de Arte
Fecha: 1993

Septiembre

Octubre

M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31



Sin título

El trabajo generado tiene la belleza de la transparencia y la solidez. El manejo innovador de Mora Anda se fundamenta en su trabajo vitralista que combina con una incursión mural que se concreta en un trabajo donde el color, la luz y las figuras crean armonía visual.

Septiembre

D	L	M	M	J	V	S
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		



Antonio José de Sucre
 Autor: Juan Figueras Ordoñez (1914-2008)
 Sitio: Barrio Subcomandante Guevara y Domínguez
 Ubicación: Plaza Sucre, 11 de Noviembre y Sucre
 Fecha: 2008

Octubre

Noviembre
 V S D L M M J V S D L M M J V S D L M M J V S D
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31



Antonio José de Sucre

Falta nombre a ningún del actor, crea está técnica en base a su interés de generar nuevas propuestas. La mezcla del barro con el estuco, produce un material de características propias que al ser aplicado sobre el muro mediante el stampado genera una textura, ya que el color es uniforme y claro. Debido a su consulta, he realizado formas abstractas, luego que la obra se le otorga a lo largo de la vida.

Octubre

D	L	M	M	J	V	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

Identidad lojana
 Autor: Álvaro Vilamagajó Murillo (1945).
 Técnica: Pintura sobre planchas de metal adheridas a la pared.
 Ubicación: Fachada del Termino Termino "Virgen del Cere" de Loja.
 Fecha: 1962.

Noviembre

Diciembre
 D L M M J V S D L M M J V S D L M M J V S D L M
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Identidad lojana
 La técnica de Sigüenza es llevada por este autor a un nuevo enfoque, el trabajo con planchas de metal adheridas al muro representan una forma innovadora del manejo técnico. En cuanto a la temática, Vilamagajó, realiza imágenes importantes de la vida local como la peregrinación de la Virgen de El Cere y una interpretación del escudo lojana, con trazos de color fuertes y armónicos.

Noviembre

D	L	M	M	J	V	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				



Loja florece en los andes como eterna poesía

Autor: Taller de Arte "La Guacaleña de la Hora Zero", Marco Morúa Lozano.
Técnica: Pintura automotriz sobre pared en anclaje.
Ubicación: Barrio del Compañero Ferial "Ciudad de Loja"
Fecha: 2016.

Diciembre

Enero 2016

M J V S D L M M J V S D L M M J V S D L M M J V
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31



Loja florece en los andes como eterna poesía

El colectivo de arte, liderado por Marco Morúa, propone el uso de la pintura automotriz como material idóneo para la generación de propuestas a gran escala. La solución técnica, demuestra con el tiempo felaz en su resultado, por no tener una adhesión directa con un metal, material para el cual está creada. La composición de las obras de este grupo artístico es rica en figuras, y aunque está llena de simbología no es pesada al observador.

Diciembre



