

CAMILO EGAS, EL PRECURSOR DEL INDIGENISMO Y CONCITADOR DE LAS VANGUARDIAS EN ECUADOR (1889-1962)

Fabián Paocarina Albuja

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/672911>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Girona

Tesis doctoral

**CAMILO EGAS, PRECURSOR DEL
INDIGENISMO Y CONCITADOR DE LAS
VANGUARDIAS EN ECUADOR (1889-1962)**

Fabián Paocarina Albuja

2021



UNIVERSITAT DE GIRONA
TESIS DOCTORAL

**CAMILO EGAS, PRECURSOR DEL
INDIGENISMO Y CONCITADOR DE LAS
VANGUARDIAS EN ECUADOR (1889-1962)**

Fabián Paocarina Albuja

2021

Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, del Patrimonio y
de la Cultura

Dirigida por: Dra. Maria Josep Balsach i Peig
Tutora: Dra. Maria Josep Balsach i Peig

Memoria presentada para optar al título de doctor por la
Universitat de Girona

«¿Por qué iba a querer apropiarme del prójimo sino, justamente, en tanto que el prójimo me hace ser?»

SARTRE, 1954

«Egas, mozo aún, de alma sensitiva y ardiente, movida por un anhelo de perfección, procura dotar a su arte de ese encanto misterioso de lo moderno que la nueva y mejor comprensión de la vida va produciendo el naturalismo verista que nos hace ver en todos los objetos la idealidad circundante, la expresión emotiva en la hosca realidad de las cosas.; el don de la subjetividad ante la naturaleza en la que no ve el paisaje desnudo, sino el alma, el sentido que corre por todo él como una brisa anímica, viviente»

ANÓNIMO, 1917

«La formación de un campo se da en medio de tensiones, de luchas por la definición de un modelo: en este caso, el modelo moderno de arte»

PIERRE BOURDIEU, 1991

C. 450

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Maria Josep Balsach, directora y tutora de la presente tesis, cuya motivación, acompañamiento y guía me permitieron asumir este reto y encaminar su trayecto.

Agradezco el aporte del historiador e investigador ecuatoriano David Jaramillo López, docente investigador del área de Historia del Arte de la Universidad Central del Ecuador. Agradezco el respaldo y reflexión crítica del estudio.

A la División de Archivos y Manuscritos (Archives and Manuscript Division) de la New York Public Library, al señor Thomas Lannon, Reference Archivist, como al equipo de archivistas. El apoyo de información documental por parte de familiares del artista en N.Y., como Eric Egas, hijo del autor, Mr. & Mrs. Abbott, nieto político del artista, Mary Francis King Egas bisnieta política del artista, Michele Greet autora de varios estudios sobre el artista y tendencias del arte latinoamericano, quién además de visitar el país y participar en conversatorios sobre el contexto artístico de referencia, me compartió de forma generosa varios archivos de imágenes y documentos inéditos fundamentales para la presente investigación.

Agradezco el apoyo de los investigadores y gestores culturales: Fabián Saltos, Cármen Rosa Ponce, Soledad Basante (Directora del Museo Nacional en febrero-abril 2021), Adriana Díaz, curadora del Fondo de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo Nacional del Ecuador, Sara Bermeo curadora del Fondo de arte del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo – MAAC, Honorio Granja (+) curador del Archivo Histórico del MCyP, al Maestro Mario Godoy, Director del Museo del Pasillo, que me compartió su visión sobre la relación del género musical con la plástica de inicio de siglo en el país, a Diana Iturralde investigadora ecuatoriana localizada en Filadelfia que ha recabado información de la época del artista en EUA, Isabel Chávez por su generosa colaboración de información y apoyo especializado.

A mis seres queridos, en especial mis padres: Maggy, Enrique (+). A mi familia: Angie, Adrian, Dorian; al MUNA, y a todos mis compañeros del Museo Camilo Egas, que, con su tesonero respaldo, me posibilitaron avanzar con la investigación en medio

de las dificultades de un año crítico para la humanidad, el 2020, que nos ha dejado valiosas lecciones de entrega y resiliencia. A todos ellos mi sincero agradecimiento.

ÍNDICE DE IMÁGENES

FIG. 1. Autor no identificado. <i>Padres de Camilo Egas</i> , 1904	74
FIG. 2. Autor no identificado. <i>Partida de nacimiento de Camilo Egas</i> , 1892.....	74
FIG. 3. Autor no identificado. <i>Padre de Camilo Egas</i> , 1900.....	75
FIG. 4. Autor no identificado. <i>Matrícula EBA de Camilo Egas</i> , 2005	75
FIG. 5. Joaquín Pinto, <i>El Alcalde en traje de gala</i> , 1887.....	76
FIG. 6. Friedrich Georg Weitsch, <i>Chimborazo</i> , 1806.....	77
FIG. 7. Frederick Church, <i>El Cotopaxi</i> , 1862	77
FIG. 8. Rafael Salas, <i>El Cotopaxi</i> , 1874.....	78
FIG. 9. Rafael Troya, <i>Tungurahua</i> , 1910.....	78
FIG. 10. Charton de Treville, <i>Quito</i> , 1857	79
FIG. 11. Rafael Troya, <i>La Conquista</i> , 1918.....	80
FIG. 12. José Domingo Laso, <i>Dominio público</i> , 1910.....	81
FIG. 13. Pio Jaramillo Alvarado, <i>El indio ecuatoriano</i> , 1954	81
FIG. 14. Heinz, <i>Dolores Cacuango, Rosa Luxemburgo</i> , 1987.....	82
FIG. 15. Camilo Egas, <i>Gregorio y Carmela</i> , 1916.....	82
FIG. 16. Camilo Egas, <i>Indio Mariano</i> , 1916.....	83
FIG. 17. Víctor Mideros, <i>India de Zambiza</i> , 1925	84
FIG. 18. Michele Greet, <i>Beyond National Identity: 1920–1960</i> , 2009	106
FIG. 19. Mario Monteforte, <i>Libro Los Signos del Hombre</i> , 1985.....	106
FIG. 20. Joaquín Torres García, <i>Nuestro norte es el sur- América Invertida</i> , 1943	107
FIG. 21. Camilo Egas, <i>Revista Hélice</i> , 1926.....	130
FIG. 22. Andre Lothe, <i>Revista Hélice, Opiniones sobre Andre Derain</i> , 1926.....	131
FIG. 23. Pablo Palacio, <i>Revista Hélice, Un hombre muerto a puntapiés</i> , 1926.....	131
FIG. 24. G. Zaldumbide, Juan P. Muñoz, <i>Revista Hélice, Danza Inkasica</i> , 1926	132
FIG. 25. Gonzalo Escudero, <i>Revista Hélice, Camilo Egas</i> , 1926	132
FIG. 26. Antonio Espina, <i>Revista Hélice, La pintura moderna</i> , 1926	133
FIG. 27. Isaac Barrera, <i>Revista Hélice, Los libros como el incienso</i> , 1926	133
FIG. 28. C. Andrade «Kanela», <i>Hélice, Egas, El Pintor de la raza india</i> , 1926	134
FIG. 29. Sergio Guarderas, <i>Revista Hélice, Zaguán colonial</i> , 1926	135
FIG. 30. Revista Hélice. <i>Diego Rivera, Georges Brake</i> , 1926.....	135
FIG. 31. Camilo Egas, <i>Tres indios tras la máscara del sol</i> , 1925.....	212
FIG. 32. Camilo Egas, <i>Indians</i> , 1931.	212
FIG. 33. Diego Rivera, <i>Caña de azúcar</i> , 1931.....	213
FIG. 34. José Sabogal, <i>India del Collao</i> , 1925.....	213
FIG. 35. Edward J. Sullivan <i>Arte latinoamericano del siglo XX</i> , 1996.....	214
FIG. 36. Camilo Egas, <i>Día laborable</i> , 1932.....	215
FIG. 37. Germania Paz y Miño de Breilh, <i>Lavanderas</i> , 1938.....	216
FIG. 38. EBA. <i>Alumnos de la E. de Bellas Artes, al centro Camilo Egas</i> , 1915	216
FIG. 39. EBA, <i>Reglamento exposición anual de Bellas Artes</i> , 1913	217
FIG. 40. Camilo Egas, <i>Las Floristas</i> , 1916.....	217
FIG. 41. Camilo Egas, <i>El Sanjuanito</i> , 1916	218
FIG. 42. Autor no identificado. <i>Modelo Indígena</i> , 1920.....	218
FIG. 43. Montparnasse. <i>Artículo sobre Egas</i> , 1925	219
FIG. 44. Camilo Egas, <i>Recogedoras de maíz</i> , 1928.....	219
FIG. 45. Camilo Egas, <i>Trabajador</i> , 1933.....	220
FIG. 46. Camilo Egas, <i>Procesión</i> , 1922	221
FIG. 47. Camilo Egas, <i>Verdes campos</i> , 1931.....	221
FIG. 48. P. Gauguin, <i>¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?</i> , 1897...	222

FIG. 49. Saturnino Herrán, <i>Nuestros dioses</i> , 1918.....	222
FIG. 50. Autor no identificado, <i>José Clemente Orozco y Camilo Egas</i> , 1931.....	223
FIG. 51. José Clemente Orozco, <i>Katharsis</i> , 1934.....	223
FIG. 52. Joaquín Pinto, <i>Orejas de palo</i> , 1904.....	224
FIG. 53. Luigi Casadio, <i>India</i> , 1927.....	225
FIG. 54. Eduardo Kingman, <i>Los Guandos</i> , 1935.....	226
FIG. 55. Oswaldo Guayasamin, <i>La edad de la ira</i> , 1935.....	226
FIG. 56. Autor no identificado. <i>Biblioteca Americanista</i> , 1923.....	227
FIG. 57. Camilo Egas, <i>Danza ceremonial</i> , 1922.....	227
FIG. 58. Camilo Egas, <i>Siembra</i> , 1922.....	228
FIG. 59. Camilo Egas, <i>Fiesta indígena</i> , 1922.....	228
FIG. 60. Camilo Egas, <i>Ninfa y Sátiro Tocando Platillos</i> , 1924.....	229
FIG. 61. NYT. <i>Anuncio clasificado de Egas New York Times</i> . 1927.....	230
FIG. 62. Camilo Egas, <i>Desnudo</i> , 1935.....	230
FIG. 63. <i>Camilo Egas, dictando clase</i> , 1938.....	231
FIG. 64. <i>Camilo Egas, pintando mural de la Feria de N.Y.</i> , 1939.....	231
FIG. 65. C. Egas, E. Kingman, B. Mena, <i>Mural de la Feria de N.Y.</i> , 1939.....	232
FIG. 66. C. Egas, E. Kingman, B. Mena, <i>Mural de la Feria de N.Y. (Detalle)</i> , 1939.....	232
FIG. 67. David Alfaro Siqueiros, <i>Nueva democracia</i> , 1944.....	233
FIG. 68. Camilo Egas, <i>Festival ecuatoriano</i> , 1933.....	233
FIG. 69. New School. <i>Mural Festival ecuatoriano de Camilo Egas</i> , 2018.....	234
FIG. 70. Gazette, <i>Obras de Egas (falsificaciones)</i> , 2010.....	234
FIG. 71. Camilo Egas, <i>Trabajadores sin hogar</i> , 1932.....	293
FIG. 72. Camilo Egas, <i>La Calle 14</i> , 1937.....	294
FIG. 73. Joan Miró, <i>El carnaval de Arlequín</i> , 1924-1925.....	295
FIG. 74. Salvador Dalí, <i>Reminiscencia Arqueológica Del Angelus De Millet</i> , 1934... ..	296
FIG. 75. Camilo Egas, <i>Paisaje surrealista</i> , 1940.....	296
FIG. 76. Camilo Egas, <i>Autorretrato</i> , 1946.....	297
FIG. 77. Oscar Domínguez, <i>La bola roja</i> , 1995.....	298
FIG. 78. Camilo Egas, <i>Dual</i> , 1940.....	299
FIG. 79. Camilo Egas, <i>Dual</i> , 1940.....	299
FIG. 80. NS. <i>Camilo Ega pintando el «Quijote»</i> , 1942.....	300
FIG. 81. Camilo Egas, <i>Sueño de Ecuador</i> , 1940.....	300
FIG. 82. Camilo Egas, <i>Desolación</i> , 1940.....	301
FIG. 83. Camilo Egas, <i>The Modern Don Quixote</i> , 1945-46.....	301
FIG. 84. Camilo Egas, <i>Catálogo 1956 CCE</i> . 1956.....	302
FIG. 85. Diego Rivera, <i>Retrato de Ramón Gómez de la Serna</i> , 1915.....	303
FIG. 86. Camilo Egas, <i>Las viudas</i> , 1957.....	304
FIG. 87. Autor no identificado, <i>Visita de Benjamín Carrión a Egas en N.Y.</i> , 1953....	305
FIG. 88. El Comercio. <i>Nota de prensa sobre Camilo Egas en Ecuador</i> , 1954.....	305
FIG. 89. Camilo Egas. <i>Abstracción</i> , 1961.....	306
FIG. 90. Jean Dububett. <i>Dialogue aux oiseaux (Diálogo de los pájaros)</i> , 1949.....	307
FIG. 91. Antoni Tàpies. <i>Pintura</i> . 1955.....	307
FIG. 92. Camilo Egas, <i>Corriente en gris</i> , 1961.....	308
FIG. 93. Camilo Egas, <i>El remolino</i> , 1961.....	309
FIG. 94. Camilo Egas, <i>Light before (Antes de la luz)</i> , 1961.....	310
FIG. 95. Camilo Egas, <i>Horas tempranas</i> , 1961.....	311
FIG. 96. El Comercio, <i>Nota de prensa sobre homenaje póstumo a C. Egas</i> , 1963....	312
FIG. 97. Patricio Ponce, <i>Versión 3 del Hombre de la Calle 14</i> , 2001.....	312
FIG. 98. N.S. <i>Camilo Egas, charlando con alumnos</i> , 1946.....	313

FIG. 99. N.S, <i>Camilo Egas, en clase de arte con alumnos</i> , 1947	313
FIG. 100. A.N.Y. <i>Certificación ciudadano honorario N. Y.</i> , 1940	313
FIG. 101. Camilo Egas, <i>Mural Festival Ecuatoriano(Detalle)</i> , 1933	314
FIG. 102. Camilo Egas, <i>Las Floristas. (Detalle)</i> , 1916.....	314
FIG. 103. MCE, Museo Camilo Egas, <i>Sala emblemática, conjunto de Danza</i> , 2018..	315
FIG. 104. MCE, <i>Restauración de obra Las Floristas de Camilo Egas</i> , 2019.....	315
FIG. 105. MCE, <i>Exposición: Transiciones Gráficas</i> , colectivo Vitamina G, 2019.....	315
FIG. 106. MCE, <i>Taller, exposición Arte para Todos</i> , 2019	316
FIG. 107. MCE, <i>Piso de piedra, hueso, Chacana, ingreso M. C. Egas</i> , 2019	316
FIG. 108. MCE, <i>Logo Museo Camilo Egas</i> , 2003	316

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES.....	9
RESUMEN, RESUM, ABSTRACT.....	14
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	20
1.1. Presentación, motivaciones y justificación.....	20
1.2. Metodología y objetivos.....	25
1.3. Estado de cuestión.....	28
1.4. Organización y estructura del trabajo.....	32
1.5. Aclaraciones previas	34
CAPÍTULO II. CONTEXTO.....	35
2.1. Zámiza y el inicio de la tendencia pre indigenista	35
2.2. Contexto Político e Histórico. La Revolución Liberal	38
2.3. Ilustración y el ideal del progreso	44
2.4. El arte del siglo XIX: Romanticismo, costumbrismo.....	50
2.5. Demografías cambiantes: Urbano, Mestizo-Rural, Indígena	53
2.5.1. La invisibilización indígena.....	53
2.5.2. La cuestión indígena.....	57
2.5.3. La organización indígena.....	60
2.6. El traspaso de «modelo civilizatorio»	63
2.7. Lo nacional: de la devoción religiosa a la devoción por la nación.....	66
2.8. Conclusión.....	72
2.9. Imágenes: Capítulo II.....	74
CAPÍTULO III. EL MODERNISMO.....	86
3.1. El modernismo	86
3.2. La Escuela de Bellas Artes de Quito y la modernidad	93
3.3. La generación de Egas.....	98
3.4. El americanismo.....	100
3.5. Conclusión.....	104
3.6. Imágenes: Capítulo III.....	106
CAPÍTULO IV. LA REVISTA HÉLICE DE CAMILO EGAS.....	109
4.1. Publicaciones y circulación de las nuevas ideas	109
4.2. La revista Hélice.....	112
4.2.1. Las características de la Revista	113
4.2.2. Los actores	115
4.2.3. Los números editados	119
4.3. Conclusión.....	128
4.4. Imágenes: Capítulo IV	130
CAPÍTULO V. EL INDIGENISMO DE EGAS.....	137
5.1. Indigenismo y primitivismo	137
4.2.4. Hibridación y transculturalidad	145
4.2.5. Ventriloquia, alteridad o negociación: entre lo propio y apropiado	147
5.2. El muralismo mexicano.....	155
5.3. El indigenismo latinoamericano.....	157
5.4. El indigenismo ecuatoriano	160
5.5. Influencia de París y viajes en la trayectoria de Camilo Egas.....	164

5.6.	La categorización de los estilos de Egas	174
5.7.	Precursor del indigenismo ecuatoriano	176
5.7.1.	Etapas del indigenismo americanista y de realismo social.....	185
5.7.2.	La metáfora de la procesión y la marcha	188
5.7.3.	Influencias para la tendencia indigenista.....	189
5.7.4.	La influencia de Egas en el indigenismo y realismo social ecuatoriano	193
5.7.5.	Serie simbolista de escenas mitológicas	195
5.8.	Viaje a Nueva York, realismo social, indigenismo de protesta (1930-1939).....	197
5.8.1.	La New School for Social Research	199
5.8.2.	Muralismo en Nueva York	200
5.9.	Localización de la obra y colección indigenista de Egas	204
5.10.	La impronta de Egas y falsificaciones de su obra indigenista.....	206
5.11.	Conclusión.....	208
5.12.	Imágenes: Capítulo V.....	212
CAPÍTULO VI. LAS VANGUARDIAS DE EGAS.....		236
6.1.	Las visiones de la vanguardia.....	236
6.2.	La tesis del arte latinoamericano.....	244
6.2.1.	Vanguardia latinoamericana de los años 40 a 60	247
6.2.2.	Los exiliados.....	248
6.3.	Marco histórico en Ecuador de 1940 a 1960.....	251
6.4.	Camilo Egas, el concitador.....	253
6.5.	La etapa expresionista	255
6.5.1.	El retrato en Egas.....	258
6.6.	La etapa surrealista.....	259
6.6.1.	El surrealismo de Egas	263
6.7.	Cubismo	267
6.7.1.	El cubismo de Egas.	271
6.8.	La etapa abstracta, informalista (1959-1962).....	273
6.9.	La enfermedad.....	278
6.10.	El deceso del artista y legado	279
6.10.1.	El artista	280
6.10.2.	El educador	281
6.10.3.	El gestor cultural	282
6.10.4.	El personaje.....	283
6.11.	El museo autoral.....	285
6.12.	Conclusión.....	291
6.13.	Imágenes: Capítulo VI	293
CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES GENERALES.....		318
APÉNDICE 1: CATÁLOGO RAZONADO		323
APÉNDICE 2: LÍNEA DE TIEMPO		444
BIBLIOGRAFÍA:		451

RESÚMENES

Resumen

Castellano

El presente estudio: «Egas, el precursor del Indigenismo y concitador de las vanguardias en Ecuador (1889-1962)», tiene por propósito interpretar la obra de Camilo Egas a partir de un postulado de «diálogo e influencia doble» en cuanto al arte moderno internacional y el ecuatoriano. Plantea este diálogo doble a partir de los contextos históricos y estéticos del ámbito local ecuatoriano en sincronía con el surgimiento del fenómeno del arte moderno y las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX. Inspirado por la incipiente valoración del artista en la actualidad, así como de la reducida visibilidad del arte latinoamericano en el contexto internacional, el estudio propone esta mirada de doble vía.

Surge como hipótesis si la relación del artista Camilo Egas con el contexto histórico y circunstancias individuales y culturales que experimentó, lograron despertar en él un interés (y compromiso) por las condiciones sociales de las clases desfavorecidas tanto dentro de su país como fuera de éste. Su rol como gestor y promotor de arte moderno en los círculos locales de la época, mediante la Revista Hélice y la Galería Egas. Su papel como maestro en la New School for Social Research, así como la postura crítica que asumió desde el lenguaje semiótico y el estilo expresivo que inserta de forma simbólica «telúrica» que da cuenta del aporte e impronta autoral, tienen relación directa con el contexto estético de eclosión del arte moderno internacional y ecuatoriano. La obra de Egas, considerada por varios expertos como precursora del arte moderno en el Ecuador, será luego tomada en cuenta por la generación consiguiente de artistas ecuatorianos que consolidan el indigenismo y el realismo social como una de las tendencias de mayor repercusión en la historia del arte local y regional. Evidencia de un «diálogo artístico a nivel internacional y una doble influencia entre arte moderno y realidad».

Se aplicó una metodología de análisis interdisciplinario para abordar el tema desde distintas perspectivas, e indagar en la complejidad histórica alrededor de la producción artística de Egas. Se empleó el estudio sociológico y antropológico respecto

de la forma en que se modeló la geopolítica cultural, un sistema e institucionalidad del arte de orden intercontinental y la construcción de un imaginario de identidad nacional y su relación con procesos afines en el ámbito regional latinoamericano. También es relevante como el «proyecto civilizatorio moderno» mantuvo mecanismos coloniales y poscoloniales de tensión entre visibilización e invisibilización de la diversidad de actores y voces de un territorio, entre la teoría y la práctica, paradigma que guarda latencia en la realidad latinoamericana y una brecha de desigualdad, en especial con los pueblos indígenas andinos.

Desde la perspectiva crítica de la historia del arte se exploran las etapas creativas de Camilo Egas. Se presenta una categorización fundamentada en hitos cronológicos que argumentan el constante cambio estilístico que caracterizó al autor y lo llevó con avidez inquisitiva por varias tendencias modernas: del indigenismo al realismo social, del surrealismo, al cubismo y, finalmente, a la abstracción. Se analiza el periodo comprendido entre los siglos XIX y XX, de forma especial entre los años 1880 a 1960, en que las vanguardias surgen en el mundo occidental. Egas toma como referente estas expresiones, agregando elementos de su propia construcción cosmogónica, caso que permite cuestionar la construcción de la modernidad y vanguardias desde una sola vía. La dialéctica de la influencia en vía doble, nos lleva a plantear la legitimidad del aporte del artista mestizo, primero en el surgimiento del indigenismo, y a continuación su afirmación como artista moderno y vanguardista que será crucial para el desarrollo de las artes del país, y del arte latinoamericano, dentro y fuera de éste.

Consecuente con el propósito de aportar a la conservación y resonancia autoral de Egas, se complementa el estudio con un *inventario comentado* que reúne la obra creativa del artista, accesible de forma directa y también de todas las fuentes disponibles. Se realiza un análisis multidimensional sobre las variables históricas, temáticas y técnicas para cada obra comentada. Este estudio busca incrementar el acervo autoral y promover la revisión crítica de los «ismos locales» y la conservación patrimonial del legado pictórico del artista.

Resum

Català

El present estudi: «Egas, el precursor del Indigenismo y concitador de las vanguardias en Ecuador (1889-1962)», té com a propòsit la interpretació de l'obra del pintor Camilo Egas a partir d'un postulat de «diàleg i influència doble» pel que fa a l'art equatorià i l'art modern internacional. Planteja aquest diàleg doble a partir dels contextos històrics i estètics de l'àmbit equatorià en sincronia amb el sorgiment del fenomen de l'art contemporani durant la primera meitat de segle XX. Inspirat per la incipient valoració de l'artista en l'actualitat, així com la reduïda visibilitat de l'art llatinoamericà en el context internacional, aquest estudi proposa una nova mirada de doble via.

Sorgeix com a hipòtesi si la relació de l'artista Camilo Egas amb el context històric i les circumstàncies individuals i culturals que va experimentar, van aconseguir despertar en ell un interès (i un compromís) per les condicions socials de les classes desfavorides tant dins del seu país com fora d'aquest. El seu paper com a gestor i promotor de l'art modern en els cercles locals de l'època, mitjançant la Revista Hèlix i la Galeria Egas. El seu paper com a mestre a la New School for Social Research, així com la postura crítica que va assumir des del llenguatge semiòtic i l'estil expressiu que s'insereix de forma simbòlica «tel·lúrica» que reflecteix l'aportació i empremta autoral, tenen relació directa amb el context estètic d'eclosió de l'art modern internacional i equatorià. L'obra d'Egas, considerada per diversos experts com precursora de les avantguardes artístiques i de l'art modern en l'Equador, serà després presa en compte per la generació posterior d'artistes equatorians que consoliden l'indigenisme i el realisme social com una de les tendències de major repercussió en la història de l'art local i regional. Evidència així un «diàleg artístic a nivell internacional i una doble influència entre art modern i realitat».

Es va aplicar una metodologia d'anàlisi interdisciplinària per abordar el tema des de diferents perspectives i indagar en la complexitat històrica al voltant de la producció d'Egas. Es va emprar l'estudi sociològic i antropològic respecte de la forma en què es va modelar la geopolítica cultural, un sistema i institucionalitat de l'art d'ordre intercontinental, la construcció d'un imaginari d'identitat nacional i la seva relació amb

processos afins en l'àmbit regional llatinoamericà. També és rellevant com el «projecte civilitzatori modern» va mantenir mecanismes colonials i postcolonials de tensió entre visibilització i invisibilització de la diversitat d'actors i veus d'un territori, entre la teoria i la pràctica, paradigma que guarda latència en la realitat llatinoamericana i una bretxa de desigualtat, especialment amb els pobles indígenes andins.

Des de la perspectiva crítica de la història de l'art s'exploren les etapes creatives de Camilo Egas. Es presenta una categorització fonamentada en fites cronològiques que argumenten el constant canvi estilístic que va caracteritzar a l'autor i el va portar amb avidesa inquisitiva per diverses tendències modernes: de l'indigenisme al realisme social, el surrealisme, el cubisme i finalment a l'abstracció. S'analitza el període comprès entre els segles XIX i XX, de manera especial els anys 1880 a 1960, anys en què aquestes avantguardes sorgeixen en el món occidental i s'estenen per llatinoamèrica. Egas pren com a referent aquestes expressions, afegint elements de la seva pròpia construcció cosmogònica, cas que permet qüestionar la construcció de la modernitat i avantguardes des d'una sola via. La dialèctica de la influència en via doble, ens porta a plantejar la legitimitat de l'aportació de l'artista mestís, primer en el sorgiment de l'indigenisme, i després el seu afirmació com a artista modern i avantguardista que serà crucial per al desenvolupament de les arts del país equatorià i de l'art llatinoamericà, dins i fora d'aquest.

Conseqüent amb el propòsit d'aportar a la conservació i ressonància autoral d'Egas, es complementa aquest estudi amb un inventari comentat que reuneix l'obra creativa de l'artista, accessible de forma directa i també de totes les fonts disponibles. Es realitza una anàlisi multidimensional sobre les variables històriques, temàtiques i tècniques per a cada obra comentada. Aquest estudi busca incrementar el patrimoni autoral i promoure la revisió crítica dels «ismes locals» i la conservació patrimonial del llegat pictòric de l'artista.

Abstract

English

The currency study: "Egas, the forerunner of indigenism and arousing of the avant-garde in Ecuador (1889-1962)," analyze the artwork of Camilo Egas from "dialogue and double influence" regarding the modern international art and the Ecuadorian art. It raises this double dialogue from the historical and aesthetic contexts of the Ecuadorian local scope in synchrony with the emergence of the phenomenon of modern art during the first half of the 20th century. Inspired by the incipient assessment of the artist at present, as well as the reduced visibility of Latin American art in the international context, the study proposes this double way view.

It comes out as a hypothesis if the influence of the artist Camilo EGAS within the historical context and individual and cultural environment, managed him to awaken an interest and commitment for the social conditions of the disadvantaged people both within their country and outside. His role as a manager and promoter of modern art in the local groups of that time, through the Helice magazine and EGAS gallery. His role as a teacher at the New School for Social Research, as well as the critical position assumed from the semiotic language and the expressive style that inserts symbolic "telluric" that accounts for the author's contribution and imprint, directly with the context aesthetic hatching of international art and Ecuadorian modern art. Egas' job, considered by several experts as a precursor of modern art in Ecuador, will be taken then into account by the consequent generation of Ecuadorian artists who consolidate indigenism and social realism as one of the trends of greatest repercussion in the history of local and regional art. Evidence of an "internationality artistical dialogue and a double influence between modern and reality art".

An interdisciplinary analysis methodology was applied to address the issue from different perspectives, and investigate in historical complexity around the production of Egas. Sociological and anthropological study was used regarding the cultural and geopolitics way were modeled. A system and institutionalist of intercontinental order art. The construction of an imaginary of national identity and its relationship with related processes at the Latin American regional level. As the "modern civilizational project" maintained colonial and postcolonial mechanisms of tension between the

visibility and anticivilization of the diversity of actors and voices of an specific territory, between theory and practice, paradigm that keeps latency in the Latin American reality and an inequality gap, especially with the Andean indigenous groups.

From the critical perspective of the history of art, the creative stages of Camilo Egas are explored. There is a categorization based on chronological milestones that argue the constant stylistic change that characterized the author and led him inquisitively by several modern tendencies: from indigenism to social realism, to surrealism, to cubism and finally to abstraction. The period between the XIX - XX centuries is analyzed, especially between 1880 to 1960, in which these avant-garde came out in the world. Egas takes these expressions as a reference, adding elements of the cosmogonic construction of it, case that allows to question the construction of modernity and avant-garde from one way. The dialectic of double-road influence, leads us to raise the legitimacy of the contribution of the Mestizo artist, first on the emergence of indigenism, and then his work as a modern and avant-garde artist that will be crucial for the development of the country's art and Latin American art.

Consequently, with the purpose of conservation and authority resonance of Egas, the study is commented with a complemented inventory that gather the artist's creative work, directly accessible and also from all available sources. A multidimensional analysis is carried out on the historical, thematic, technical variables for each commented artwork. This study seeks to increase the authority acquis and promote the critical review of the «Local Isms» and heritage conservation of the artist's pictorial legacy.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación, motivaciones y justificación

El presente estudio aborda varios diálogos y debates en torno al arte moderno latinoamericano. Parte desde una problemática de percepción de la Modernidad como estática y unidireccional. Plantea cuestionar una Modernidad petrificada, reduccionista y excluyente. Vista como un proceso unilateral que asume que el arte moderno se gesta desde los centros modernos del «desarrollo» y se disemina hacia las periferias. Esta visión ha invisibilizado lenguajes y expresiones culturales, ha dejado fuera propuestas artísticas andinas y propuestas vanguardistas latinoamericanas. El relativo desconocimiento de contextos y procesos históricos relacionados con la construcción de la identidad nacional en América Latina, y en específico en Ecuador, marcaron la irrupción de tendencias y artistas influyentes en el medio local, regional, internacional.

Tal es el caso de Camilo Egas, un destacado artista moderno del siglo XX. A pesar de su relevancia, hoy se lo conoce poco en los círculos artísticos. Lo que ha limitado su valoración, ha ocasionado la anulación de su memoria en varios casos, y se genera el riesgo de deterioro o pérdida de su obra, ya constituida como patrimonio nacional y universal.

El contexto espacio-tiempo que aborda el estudio es clave para comprender la transición entre el siglo XIX y XX. En medio de los proyectos de modernización de las naciones latinoamericanas entrecruzados con los procesos de definición de identidad nacional surge el arte moderno y contemporáneo en América Latina. Camilo Egas participa de una generación precursora de tendencias de modernismo y de vanguardia. Su trayectoria durante la primera mitad del siglo XX lo expone como uno de los artistas más dinámicos y concitadores de los cambios estéticos en Ecuador que, posteriormente, marcarán el devenir del arte ecuatoriano. Como tantos artistas latinoamericanos modernos, Egas vive gran parte de su vida en el exterior. Nos preguntamos ¿Qué significó ser uno de los principales artistas modernos de un país y no vivir en él? ¿Qué significó ser un referente ausente?

Por otra parte, Camilo Egas, por ser uno de los primeros modernos de Ecuador en pintar en estilo indigenista, concentra en su obra las tensiones entre lo local y lo global, lo colonial y lo poscolonial, lo vanguardista y lo tradicional. ¿Qué significa ser indigenista y vanguardista en Ecuador en la primera mitad del siglo XX? ¿Acaso se trata de seguir los movimientos de vanguardia o «ismos» europeos o de ir en búsqueda de una identidad diferente? La obra moderna primera de Egas dirige la mirada hacia la temática del indígena y sus manifestaciones culturales. Nos invita a reflexionar: ¿Las expresiones artísticas indígenas reflejan culturas fundadas sobre otros valores y creencias?, ¿Cuáles son los modos de valorizar y de interactuar con esta diversidad cultural?

Estas inquietudes sustentan el interés de esta investigación, cuya hipótesis central es:

¿Puede la obra de Camilo Egas ser una reacción al contexto histórico que le toca vivir dada la sensibilidad del autor por las condiciones sociales de las clases desfavorecidas de su país, en especial de la población indígena? Su obra también evidencia sus viajes y etapas vitales, extendiendo la crítica a contextos internacionales, como la crisis económica de 1929 de Estados Unidos, el auge de los fascismos y el estallido de la guerra en Europa. En este sentido, la obra de Egas no sólo es parte de las disputas y discusiones entre conservadores y liberales en el Ecuador, para definir un proyecto de país por medio de una construcción identitaria de nación, donde el arte juega un papel importante a través de mensajes mediados por símbolos y estética, sino de un «diálogo artístico a nivel internacional y una doble influencia entre arte moderno y realidad». Entre una Latinoamérica supuestamente arcaica y relegada y una esfera internacional dinámica, en expansión, vista a la vez como una oportunidad y una amenaza.

Considerando lo señalado se plantea como objetivo principal: interpretar la obra de Camilo Egas a partir de los contextos históricos y estéticos desde donde se produce el «diálogo e influencia doble» entre el arte moderno internacional y el ecuatoriano.

Sus objetivos específicos:

El primero es analizar el contexto histórico que da origen a la temática indigenista en las artes y las letras ecuatorianas. Temática asociada a la del trabajador de

campo y ciudad, relacionada también a la construcción de la identidad nacional a inicios de siglo.

Como primer momento de este estudio nos detenemos a revisar las propuestas de otros autores respecto a las etapas y nominaciones de la obra de Egas. Un abordaje al estado de la cuestión procurando dar consistencia sobre la base de la investigación efectuada. Planteó para el estudio una propuesta de periodización de cuatro etapas de la obra del pintor, que presento a continuación:

- Egas primeros años: 1906-1916.
- Indigenismo americanista: 1916-1929.
- Realismo social: 1930-1940.
- Vanguardia y retorno experimental: 1940-1960.

El siguiente objetivo, a manera de capítulo, es analizar el Modernismo en las artes latinoamericanas asociado a la construcción de la identidad nacional entre siglos XIX y XX. Luego, analizar el impacto de los medios de comunicación articulados al sistema de gestión de las artes modernas, su capacidad de divulgación, debate y afirmación de las nuevas ideas.

El siguiente objetivo es analizar las tendencias internacionales, regionales, que influyeron en el indigenismo, sus variantes y debates interdisciplinarios. Posteriormente analizar la vanguardia internacional y latinoamericana, los movimientos de vanguardia o «ismos» que atravesó Camilo Egas, durante su trayectoria fuera del país, con la particularidad de que el surrealismo lo abordó antes que el cubismo, es decir indistintamente al orden en que estos «ismos» surgieron en Europa y se diseminaron a nivel internacional, por esta razón en este estudio se expone manteniendo la línea de producción creativa del autor.

Siendo consecuente con el afán de aportar a la visibilidad del legado autoral de Egas, se concluye con un inventario comentado inédito de su obra que procura cubrir la falta de información sobre sus obras individuales. También aportar a los procesos de estudio, conservación y preservación de este valioso legado, en su gran mayoría, a cargo del Estado ecuatoriano.

En este punto manifiesto que el interés por la temática de este estudio surge a partir del ejercicio de la dirección del Museo Camilo Egas en Quito. Cuando a nivel personal experimenté de cerca el acervo de obras y la colección patrimonial del autor. Actualmente la obra está bajo custodia del Ministerio de Cultura y Patrimonio. En la Dirección del museo quedé impresionado por los atributos estéticos y la variación de estilos del autor. Observé una conexión vivencial de la obra con los procesos y cambios sociohistóricos a nivel internacional, así a nivel local, en la, todavía joven, república del Ecuador de la primera mitad del siglo XX. Al profundizar en la calidad y relevancia del autor, se reconoce su relativo desconocimiento en el medio cultural. La variedad de la obra de Camilo Egas y su invisibilización motivaron la investigación integral de sus períodos estéticos y paradigmas. Desde una aproximación de crítica histórica, antropológica y estética, convergen varios elementos de análisis como sustento para la reinterpretación y difusión de la obra. Bajo estas premisas, surge el presente estudio denominado: «Camilo Egas, precursor del indigenismo y concitador de las vanguardias en Ecuador (1889-1962)».

Camilo Egas (1889-1962), inicia su trayectoria en Quito, ciudad en la que transita la primera etapa de su vida. Muestra desde temprana edad, su talento como destacado dibujante, pintor y más adelante como muralista. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Quito, en la Real Academia de Roma, en la Academia de San Fernando de Madrid y en la Academia Colarossi de París. Esta última, en plena etapa de la *Bella Época* parisina. París de aquel entonces, epicentro del arte moderno a inicios del siglo XX. Urbe moderna que atrajo a artistas e intelectuales de distintos lugares del mundo y sirvió de base para la ebullición e intercambio de ideas que dio lugar al surgimiento de los movimientos de vanguardia, que para algunos han tomado el nombre de “ismos”, que marcan muchas de las tendencias artísticas del presente. Al retornar a Ecuador, junto a jóvenes intelectuales de Quito, crea la Revista Hélice, bajo el modelo de las revistas modernistas parisinas, y la galería de arte homónima. En la década de 1920 en Quito, Egas concita el ambiente modernista, como artista, maestro, gestor y también como curador de las muestras que se organizaban desde este círculo de modernistas.

Una segunda etapa de la vida del autor, es a partir de 1926, cuando cambia su residencia a Nueva York. Metrópoli que, tras la Primera y Segunda Guerra Mundial, se consolida como el nuevo eje del arte moderno. En Nueva York dedica su principal actividad profesional hacia la enseñanza del arte durante casi la segunda mitad de su

vida, en los talleres de la New School for Social Research. Al mismo tiempo, no cesa en su propia búsqueda y experimentación por las tendencias de vanguardia.

En 1956, tras una invitación de Benjamín Carrión, retorna al Ecuador para mostrar parte de las obras de su etapa en Estados Unidos. Al final de su carrera produjo la serie denominada *Composiciones Indigenistas* usando un lenguaje cubista, las cuales expuso en esta muestra individual. En estas obras retoma el tema de su primera etapa, el indigenismo. Finalmente incursiona en la abstracción y el informalismo matérico. A los pocos años de esta nueva etapa fallece en 1962. Sin embargo, por la muestra en Ecuador, se había creado una reconexión con su patria natal, lo que propicia el interés por su obra y legado.

Este vínculo motiva la creación del Museo autoral Camilo Egas ubicado en Quito. Espacio desde donde se difunde la propuesta modernista y vanguardista del artista en diálogo con el arte actual. El museo Egas tiene la intención de generar conexión y vitalidad de la obra y sus temáticas y, seguramente, cumple con una de las aspiraciones del autor de hacer accesible su búsqueda estética, además de mostrar los entretelones de una época poliédrica, seminal y fascinante del arte ecuatoriano.

1.2. Metodología y objetivos

El plan de investigación consistió en programar un proceso en varias etapas de coordinación y de revisión permanente, las mismas que son:

Primera etapa

- Diseño del plan de investigación.
- Levantamiento de entrevistas, identificación y recopilación de fuentes Bibliográficas.
- Lectura y análisis de fuentes bibliográficas.

Segunda etapa

- Identificación y registro de obras artísticas.
- Análisis interdisciplinario: histórico, sociológico, semiótico de obras.

Tercera fase

- Redacción de los contenidos.
- Coordinación y ajustes del documento.
- Presentación de la investigación integral.

El estudio aborda el período de 1889 a 1962; los años de vida del artista ecuatoriano Camilo Egas Silva. La periodización dialoga con el contexto sociocultural del autor partiendo de su obra y, a través de ella, indaga sobre su pensamiento, su contexto social, cultural y estético.

El estudio procura un aporte histórico, analítico y descriptivo, de las obras y los acontecimientos. Explicativo del contexto histórico, social y artístico, bajo una lectura interpretativa y crítica. Plantea tres dimensiones de análisis: 1. el contexto histórico; 2. la obra, basada en el acervo de obras de Egas de la colección del museo Camilo Egas en Quito y otras colecciones; 3. el pensamiento sociológico, alrededor del artista Camilo Egas.

Se indaga el contexto, en torno a una serie de cambios y su impacto a inicios de siglo en la búsqueda de una identidad cultural, influida por una visión ideológica y política de los grupos opuestos que ostentaban y pugnaban por el poder. Así también por el proceso de construcción de nación desde las bases sociales. Proceso que plantea una pugna sobre lo que se considera «adecuado» frente a lo que se relativiza o invisibiliza: lo popular, lo nativo, los niveles y maneras de hibridación de las expresiones locales, relacionándolo con elementos de análisis como la música. El surgimiento de ritmos populares como el Pasillo, el Sanjuanito y otros géneros que se entendieron como lo propio y la representatividad de lo nacional.

Se plantea el debate desde los enfoques sobre el modernismo latinoamericano. Generalmente se considera que la influencia moderna es unidireccional, vertical de los principales centros internacionales de producción artística y cultural. América Latina recibe la influencia de la Europa moderna. El interés de este estudio es plantear una influencia de doble vía, en diálogo entre los diversos modernismos, argumentando como Latinoamérica es parte fundamental de la combinación y rupturas. En las letras el modernismo de América Latina en la obra de Rubén Darío o César Vallejo. En artes plásticas se evidencian rupturas en los estilos como el Muralismo Mexicano, el abordaje surrealista de Matta y las propuestas innovadoras como la Antropofagia brasileña.

En el plano socioantropológico sobre la estética y semiótica andina, considerando como hipótesis la doble vía de influencia. Son textos obligados de estudio: *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960* (2009) de Michele Greet; *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional* (2016) de Fernando Villegas, *Primitivismo y Arte Moderno* (1986) de Robert Goldwater, *Primitivismo y Arte Moderno* (1994) de Colin Rhodes, *Primitivismos. Un invento moderno* (2019) de Philippe Dagen, y complementariamente: *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) de Néstor Canclini, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1963) de Fernando Ortiz.

En el plano artístico sobre la obra de Egas se plantea el estudio de las influencias de México antes y durante el Muralismo en las artes ecuatorianas. Del modernismo español, el postimpresionismo francés similar al estilo de Gauguin y la estética modernista de fin de siglo.

Al respecto de las fuentes primarias se recopiló y estudió de fuentes como revistas, periódicos, obras y discursos de la época. Las fuentes secundarias de textos de análisis histórico y crítico y otras fuentes como videos y entrevistas.

En la primera fase de levantamiento de entrevistas, bibliografía y recomendaciones se aplicó la técnica de la entrevista semiestructurada, enfocada en el repensar la hipótesis y argumentaciones. No existió un cuestionario preestablecido, solo pautas, dado que se procuraba una conversación abierta donde se exponga los aspectos que los participantes consideren importantes. Ciertas pautas a manera de preguntas fueron:

¿Cuál es el contexto histórico de la política nacional en la obra de Camilo Egas?

¿Cuál fue el impacto de tener al artista más destacado del Ecuador en el exterior?

¿Cómo y por qué Camilo Egas fue una figura fundamental en la historia del arte moderno ecuatoriano?

Objetivamente la investigación procura reinterpretar, analizar, replantear y comprender mejor el contexto social, político y estético del pintor y su momento histórico. La limitación más importante del trabajo fue el acceso a ciertas fuentes, directas e indirectas, existentes en colecciones privadas tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Las aproximaciones o coyuntura más favorables han sido el de formar parte del equipo del Museo Camilo Egas y, como custodio de la obra, tener acceso directo a las obras de la reserva sobre el autor, actualmente parte del Museo Nacional del Ecuador (MUNA) y Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

1.3. Estado de cuestión

Los estudios arqueológicos e interés por la historia local en el Ecuador tienen como pionero al historiador salesiano Federico González Suárez, quien formó la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos el 24 de junio de 1909 en Quito. Esta institución luego se convertirá en la actual Academia Nacional de Historia de Ecuador. En sus inicios contó entre sus miembros a Jacinto Jijón y Caamaño, José Gabriel Navarro, Carlos Manuel Larrea, Luis Felipe Borja y Juan León Mera, entre otros que, siguiendo las enseñanzas del arzobispo, se adentraron en el estudio de disciplinas históricas afines.

De este grupo, un estudioso de las artes fue José Gabriel Navarro, pionero de la historiografía del arte ecuatoriano. Abogado de profesión, primero alumno, luego profesor y, posteriormente, director de la Escuela de Bellas Artes de Quito (EBA) de 1911 a 1925. Político, diplomático, artista e historiador del arte, elegido emisario cónsul del Ecuador en España. Miembro de la Academia Española de Historia con su trabajo sobre la Escultura del Ecuador de los siglos XVI, XVII y XVIII, en el cual realza las figuras de Caspicara, Pampite, Legarda y otros escultores coloniales. Se le atribuye ser promotor del término de «Escuela Quiteña» al entorno artístico de la época colonial quiteña diferente a la Escuela Cuzqueña. J.G. Navarro fue una figura clave en la visión americanista en la Escuela de Bellas Artes de Quito a principios de siglo que influirá en el interés de los estudiantes, entre ellos Camilo Egas.

José Gabriel Navarro establece las bases para el estudio de la historia del arte en Ecuador. Más adelante en el siglo se cimentará con aportes de José María Vargas O.P. y el Arq. Lenin Oña, crítico del arte; Hernán Rodríguez Castelo, historiador, literato, crítico; Manuel Esteban Mejía, crítico de teatro, literatura y artes; Inés Flores, crítica y curadora; Trinidad Pérez, historiadora del arte, crítica y curadora y Alexandra Kennedy Troya, historiadora del arte y la arquitectura, crítica y curadora. También aportes de Raúl Andrade, de formación periodista y literato profundo conocedor del arte y la cultura. También Milagros Aguirre Andrade, crítica, comentarista y editorialista, entre otros.

La editorial Salvat Editores ecuatoriana recopiló un importante estudio en cuatro tomos sobre la historia del arte ecuatoriano en el año 1977 y una segunda edición en

1985. En esta publicación destaca una reseña de la figura de Egas y su relación inicial con la tendencia indigenista. También se destaca los estudios y publicaciones del guatemalteco Mario Monteforte (1911-2003) sobre todo su texto *Los signos del hombre: plástica y sociedad en el Ecuador* (1985).

A nivel internacional destaca la investigación sobre arte moderno andino y el indigenismo realizada por Michele Greet. Su libro publicado *Beyond National Identity: Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art, 1920-1960*, (2009) cuya tesis plantea la existencia de un intercambio entre las tendencias modernas internacionales y las locales.

El Banco Central del Ecuador (BCE), fundado en 1927, impulsó la gestión e investigación del patrimonio cultural en el país. En los años de 1960 se consolidó la creación del Museo Nacional del Banco Central. Su área cultural implementó la red de repositorios de la memoria, bibliotecas, archivos, museos en el país, adquiriendo colecciones y financiando investigaciones a expertos en el campo. Generó también una línea editorial y varios textos sobre artistas destacados del país. Sin embargo, no se produjo un texto sobre la vida y obra de Egas.

Dicha instancia del BCE, publicó catálogos y revistas de estudio histórico y ensayo crítico artístico, como es el caso de la línea editorial denominada *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Se publicó en esta serie la biografía y trayectoria de pintores como: Diógenes Paredes, Juan León Mera Iturralde y Leonardo Tejada. En el caso de Camilo Egas se realizó revistas y ensayos, sin concluir en una publicación integral. Aparentemente esta tarea quedó inconclusa. A la fecha no existe un texto autoral integral de análisis biográfico contextualizado, histórico y estético de Camilo Egas que incluya un inventario comentado más amplio de su producción artística.

El interés por la investigación autoral sobre Egas surge en 1978, época de la adquisición de la primera parte de la colección de la obra de Egas, y dos años más tarde, con la creación del museo autoral y la facilidad de acceso a dicha colección. A partir de la adquisición se impulsan los primeros estudios de obra y el autor por parte del Banco Central. Surge el interés de investigadores y académicos independientes. Sobresalen los estudios realizados por la doctora Trinidad Pérez Ph.D, especialista en historia del arte. Pérez profundizó en la etapa indigenista del artista y en el análisis geopolítico del entorno modernista en Ecuador. Así también Hernán Rodríguez Castelo, quien investigó

a los artistas de la época moderna ecuatoriana, estableció una periodicidad del movimiento indigenista ecuatoriano. Rodríguez Castelo ubicó a Camilo Egas como precursor del movimiento indigenista ecuatoriano del Realismo Social, que germinará con fuerza a partir de los años cuarenta. Existen estudios importantes de otros autores como: María Elena Barrera Agarwal, especialista en el período del artista en los Estados Unidos. Así como el trabajo del arquitecto Lenin Oña y de Nicolás Svistonoff. Este último desarrolló su tesis enfocada en el análisis crítico, estético del artista y realizó un listado de sus principales obras. También se destacan los aportes críticos de Manuel Esteban Mejía, y varios reportajes o documentales promovidos tanto por las instituciones públicas como independientes.

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo «culto»; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especialmente en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.¹

Con estos antecedentes, la presente investigación procura cubrir un espacio de información, conectando los distintos aportes realizados, los nexos contextuales entre las etapas de su obra al indagar desde una perspectiva interdisciplinaria que facilite una mejor comprensión de la trayectoria y legado autoral del artista Camilo Egas Silva.

Se trabajaron en fuentes como el Archivo Nacional del Ecuador, Archivo Histórico de la Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, Biblioteca de la Cancillería, entre otros. Las imágenes de las obras parten de colecciones existentes en Ecuador, y a nivel internacional, las fuentes documentales de Bibliotecas y Universidades en Nueva York.

¹ Parfraseando a Canclini, se apela por una historia del arte «nómada», reto para la investigación incluyente de las artes latinoamericanas en el contexto internacional, que facilite su conocimiento y valoración. Cfr. CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós. pp.14-15.

1.4. Organización y estructura del trabajo

Parte el trabajo del problema de investigación sobre el rol social, cultural y estético que ocupó el artista en los procesos artísticos dentro del Ecuador y en Nueva York, donde residió casi la segunda mitad de su vida entre 1932 hasta su fallecimiento en 1962. Pretende conectar los intereses, temáticas y estilos que abordó y transitó, con el objetivo principal de sustentar el aporte de Egas como precursor del arte indigenista en Ecuador y concitador de las vanguardias desde fuera del país.

Como hipótesis se pretende analizar la obra de Camilo Egas como una reacción al contexto histórico que le toca vivir dada la sensibilidad del autor por las condiciones sociales de las clases desfavorecidas de su país, en especial de la población indígena. Su obra también evidencia sus viajes y etapas vitales, extendiendo la crítica pictórica a contextos internacionales, como la crisis económica de 1929 de Estados Unidos, y el auge de los fascismos y el estallido de la guerra en Europa. En este sentido, la obra de Egas no sólo es parte de las disputas y discusiones entre conservadores y liberales en el Ecuador para definir una idea de país por medio de una construcción identitaria de nación. En este debate el arte juega un papel importante a través de mensajes mediados por símbolos y estética. Parte de un diálogo artístico a nivel internacional y una doble influencia entre arte moderno y realidad local. Entre una Latinoamérica supuestamente arcaica, premoderna y relegada y una esfera internacional dinámica, en expansión, vista a la vez como una oportunidad y como una amenaza.

El estudio se plantea en siete capítulos, el primero de introducción a la temática autorial, el segundo referido al contexto de la época. El tercero sobre el marco del modernismo internacional y el del Ecuador. El cuarto referido a la revista modernista Hélice impulsada por Camilo Egas y jóvenes intelectuales especialmente de la ciudad de Quito. El quinto capítulo presenta el surgimiento de la tendencia indigenista en la cultura y el arte, el capítulo sexto muestra las vanguardias experimentadas por Egas. El capítulo siete expone las conclusiones y respuestas a la tesis, hipótesis argumentada en este estudio.

Se complementa como apéndice, adjuntando, por primera vez en el plano documental, un catálogo razonado de gran parte de la obra autorial que se logró acceder de forma física o documentada. Este catálogo podrá ser de mucha utilidad para nuevos estudios sobre la trayectoria. La lectura de las transformaciones de la propuesta artística

del artista, y como insumo básico para procesos de investigación y conservación de este patrimonio.

Finalmente se adjunta la línea de tiempo de vida, y detalle de la actividad expositiva realizada durante las distintas etapas del autor, vinculado al contexto cultural internacional y local.

1.5. Aclaraciones previas

No hemos podido acceder a la información biográfica de la época de la niñez de Camilo: su padre, su madre y el medio en el cual vivió. Estos datos pueden añadir elementos de análisis sobre la motivación sobre la temática indigenista del artista. Se desconoce el estado actual de algunas obras de Camilo Egas que están en reservas o colecciones a nivel internacional. Tenemos conocimiento de que existe obra en colecciones particulares de Venezuela, Argentina y los Estados Unidos, en especial en Nueva York, que no hemos podido identificar, o pintura de caballete no referida al mural –desaparecido– de la Feria Mundial de 1939 del pabellón de Ecuador.

CAPÍTULO II CONTEXTO

2.1. Zámbez y el inicio de la tendencia pre indigenista

Camilo Alejandro Egas Silva nació en Quito el 01 de diciembre de 1889, en el seno de una familia de clase media. Su padre, Camilo Egas Caldas, ejercía la actividad de docente en Zambiza, en aquel tiempo, un pequeño poblado semi-rural hacia el norte del núcleo de la capital ecuatoriana. Su madre, Zoila Silva, nativa del poblado [FIG.1]. Fue el hijo único de la pareja.

El 12 de diciembre es bautizado en la Iglesia del Sagrario, en cuya acta consta como padrinos sus tíos: Eliecer Guerra y Victoria Silva.²

Su familia residió en varios lugares de la provincia de Pichincha. En una entrevista realizada a Egas en 1931 por el crítico de arte Edward Alden Jewell del New York Times, señala Egas que vivió 7 años en Zámbez.³ Nombra al poblado como [...un pequeño corte en el corazón de los Andes].⁴ El pueblo de Zámbez, tierra natal de su madre.

En Zámbez, hacia el cambio de siglo, la mayoría de la población se identificaba como indígena. En época colonial, mantuvo relaciones y cooperación con las autoridades españolas residentes en la capital. Sin embargo, conservó elementos de su cosmovisión, tradiciones y ceremonias. Cercana a espacios de importancia simbólica y ceremonial nativa como el complejo arqueológico de Cochasquí.

² Familiares de Camilo Egas de la parte materna, de los cuales se tiene limitada información al respecto, entre otros aspectos debido a la falta de registro de estos datos, de contacto directo o indirecto mediante el museo autoral. El bautismo referido se realizó en la Iglesia del Sagrario, sobre la calle García Moreno, ubicada en el Centro Histórico de Quito, dato que evidencia la localización de la familia Egas Silva cerca a este espacio emblemático. BCE. (1978). Catálogo Camilo Egas. Quito: Imprenta Mariscal.

³ Cabe señalar que los primeros seis años de vida se establecen como una etapa fundamental en la que se registra el 80% del aprendizaje emocional, que suele replicarse y acompañar en el comportamiento de la edad adulta. Cfr. INFOSALUS. (2019). *Cómo nuestra infancia influye en nuestro comportamiento adulto*. Madrid. Recuperado de <https://www.infosalus.com/salud-investigacion/noticia-infancia-influye-comportamiento-adulto-20200116083744.html>. Última consulta día 15 junio 2020.

⁴ BARRERA, Helena. (2010). *Jornadas y Talentos, Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*. Cuenca: Gráficas Hernández.

Es posible que el poblado de Zambiza, su gente, cultura, tradiciones y la vivencia junto a su familia materna haya contribuido a la construcción de la mirada inicial y subjetiva de Camilo Egas. Que luego se convertirá en exploración y elección estética, reforzada por la coyuntura de un interés americanista, social y antropológico de aquella época a inicios del siglo XX.

La historiadora Trinidad Pérez señala,

Durante este período, los límites de la misma [Quito] se extendieron desde el Ejido hacia el norte, hasta la actual Avenida Colón, en 1922 (Gómez, 1980, p.58). San Isidro del Inca, hoy un barrio integrado a la ciudad. Nayón, Zám-biza, Llano Chico, Llano Grande y Calderón eran pueblos indígenas con mucho contacto con la ciudad. La población indígena era, entonces, una presencia viva en Quito. A pesar de ello, el indio era ignorado y hasta despreciado por la sociedad.⁵

Luego, la familia Egas Silva cambia su residencia al barrio de San Blas en el casco urbano de Quito. Es matriculado Camilo en la escuela llamada «El Cebollar» de los hermanos cristianos de La Salle, ubicado en el barrio del Tejar. La secundaria estudia en el Colegio San Gabriel, institución jesuita, que inicialmente se denominó Colegio Nacional. Otra parte de su formación secundaria la continúa en el Instituto Nacional Mejía.

La prematura vocación artística de Camilo, motivará a sus padres a inscribirle en la Escuela de Bellas Artes de Quito, reabierta en 1904. El padre de Camilo falleció en esta época y su madre se encarga de tramitar la inscripción en dicha institución. Solicita apoyo de una tercera persona, el padre de un compañero de curso para la firma de los papeles correspondientes como tutor, debido a las restricciones que tenía la mujer en la

⁵ Entre las parroquias enunciadas consta Zám-biza, localizada en línea recta a 11 km de Quito, pobladores que en la época colonial recibieron el encargo de apoyar la limpieza de las calles y cuidado de las acequias de la ciudad de Quito, para aligerar el peso tributario indígena, disposición que fue suprimida en 1859, pero sin embargo se mantuvo esta labor con la Empresa Municipal de Aseo Público (EMASEO), actividad que implicó la presencia de dicha comunidad en la ciudad. PÉREZ, Trinidad. (1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala, 1995. p.146.

época para desempeñar el rol de representante. En 1909 a los 20 años de edad, obtiene el premio en el Concurso Nacional del Centenario de la Independencia, y también alcanza la medalla de oro en el concurso universitario del cartel.

2.2. Contexto Político e Histórico. La Revolución Liberal

La construcción de la mirada estética y los temas abordados por Camilo Egas como: el indígena, el trabajador, el progreso, lo moderno, la vanguardia, surgen en un contexto histórico político, económico, social y cultural específico. En un tiempo de disputa de poderes entre partidos conservadores y liberales. En plano internacional, bajo el marco de un período desarrollista occidental a partir del auge de la modernidad industrializada previa al inicio de la primera guerra mundial.

Surge la interrogante sobre el rol de un artista ante dicho contexto sociopolítico. Puede manifestarse neutral, participativa o híbrida frente a su contexto. Ante la trama del juego de poder y sus paradigmas, como es en este caso, al inicio del siglo se dialoga con la construcción de la idea de lo «nacional» desde sus lenguajes y potencialidades.

Por ello partimos del análisis del contexto y revisión histórica comparativa de ciertos hechos significativos entre finales del siglo XIX y el XX, durante la vida de Egas, en cuyo contraste o complementariedad se presenta lo nacional como fenómeno en constante construcción.

El periodo de modernización arranca con las *revoluciones*. Como puntos de inflexión y cambio político, económico y social, confrontan dos fuerzas políticas más o menos definidas: los reaccionarios, que defienden las viejas estructuras, y los revolucionarios, que quieren derrocarlas. Éste es el cincel que configura el escenario y contexto político del siglo XIX y XX. En este marco surge la cultura y las artes nacionales, testimonio y expresión de estos tiempos.

A continuación una breve revisión analítica de ciertos hitos relevantes de manera general del siglo XVIII al XX:

La Revolución Industrial (XVIII al XX). Tuvo dos etapas: la primera que arranca a finales del siglo XVIII, cuyos efectos se sintieron con fuerza a inicios del siglo XIX hasta mediados del mismo. La segunda, a mediados del XIX hasta inicios del siglo XX. La industrialización surge en Inglaterra y promueve una transformación tecnológica y productiva. Como referentes tecnológicos de la industrialización: la invención de la energía eléctrica, el motor a vapor, la locomotora, el barco trasatlántico de motor de combustión y la diversificación de los medios de comunicación que modifica de manera sustancial la movilidad, la conectividad y vida en sociedad.

De forma paralela surge un crecimiento económico del capital y con ello factores de urbanización y expansión demográfica en capitales modernistas. La construcción de vías de conexión terrestre, el crecimiento poblacional y la ampliación de la expectativa de vida por los adelantos médicos. La demanda laboral en las urbes industrializadas incrementa la migración desde las áreas rurales y otros puntos del planeta hacia las ciudades en expansión. A su vez, crece el descontento ante las condiciones laborales que concita la organización pro defensa de derechos laborales y la creación de sindicatos de trabajadores.

La Revolución Burguesa, el capitalismo y el proletariado (XVIII-XX). A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, empieza la transición del denominado Antiguo Régimen o sociedad monárquica a la sociedad burguesa moderna de clases. Época capitalista y urbana, marcada por dos grupos sociales: la burguesía y el proletariado. En este contexto surge el pensamiento nacionalista y la visión laica de la Ilustración. Se concibe el modelo civilizatorio moderno de estados democráticos republicanos y políticas liberales de economía y mercado como fenómenos de la Ilustración. Al mismo tiempo, esta diferencia de clases edifica un sistema de producción industrializado. En este marco surge una serie de revoluciones políticas y sociales: la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, la Revolución Francesa, referentes base de las revoluciones liberales. Revoluciones que cimentaron la concepción de un Estado-nación moderno. Propagara procesos independistas revolucionarios en otros puntos del globo y así en Latinoamérica.

En el siglo XX:

Revolución Mexicana, el rol social del artista (1910-1924). Movimiento contrario al régimen militar de Porfirio Díaz, impulsado por la inconformidad de parte de los trabajadores, campesinos e indígenas, ante un modelo percibido como feudal y de opresión a las clases económicas subalternas. La revolución mexicana fue liderada por varias figuras civiles como Francisco Maderos, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Francisco «Pancho» Villa, que en base a las armas y organización comunitaria enfrentaron la dictadura. Tras la guerra civil, hacia 1920 se dan una serie de cambios y reformas alrededor del concepto de lo «nacional», como las políticas culturales y educativas que propiciaron el movimiento muralista mexicano.

Si bien ya existía en México la pintura mural desde tiempos remotos, el muralismo, como movimiento moderno, inició en 1921, al término de la Revolución. Entra en auge durante el gobierno de Álvaro Obregón. Culminó hacia 1955, cuando perdió fuerza como movimiento artístico articulado que cumplía una función política y social específica.⁶

Durante el gobierno de Álvaro Obregón, de 1920 a 1924, se sustituye a la Secretaría de Instrucción por la Secretaría de Educación Pública, nombrando a José Vasconcelos, un *americanista* orientado por la visión liberal y del progreso revolucionario. Vasconcelos dio un papel relevante a la educación literaria y plástica en el proceso de renovación cultural del campo y la ciudad. El proyecto político y cultural de la revolución, incentiva la elaboración de pinturas murales en fachadas de edificios públicos. Así, integra una generación de muralistas comprometidos con el ideal revolucionario. Los muralistas plasman ideales revolucionarios e historia ancestral y colonial del pueblo mexicano. El movimiento tuvo el propósito de propagar las ideas de la revolución y el rechazo a toda forma de dominación: colonial, conservadora, latifundista y capitalista. El orgullo nacionalista de identidad mexicana se acentuó. El muralismo revaloriza el pasado prehispánico de México, convirtió la imagen del campesino, obrero e indígena en actores claves del proceso de transformación social. El movimiento transmitió estos ideales a nivel regional y así, en Latinoamérica en especial la región andina, el interés por esta forma de expresión artística e ideológica.

Revolución Rusa, la dualidad política (1905 y 1917). Propiciada ante las condiciones sociales de inequidad y crisis económica acentuados por la primera guerra mundial (1914-1918), La revolución bolchevique llevó al derrocamiento del antiguo régimen del Zar Nicolás II. La revolución fue respaldada por una amplia base popular compuesta por los trabajadores, la tropa militar, las mujeres, instaurando un gobierno provisional. En octubre de ese año el partido de bolcheviques, liderado por Wladimir Lenin, derrocó el gobierno provisional y se estableció en el poder. Los bolcheviques, guiados por el pensamiento político y económico de Karl Marx y Frederick Engels, realizarán cambios profundos en sus políticas culturales. Ya establecida la Unión Soviética, en 1922 surge, como política artística, el movimiento del *realismo*

⁶Cfr. MAINERO, Luz Elena. (2017). *El muralismo y la Revolución Mexicana*. México. D.F.: Recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2017/11/el-muralismo-y-la-revolucion/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

socialista, para la promoción de las ideas de la revolución y el socialismo. El movimiento, sin embargo, limitó la libertad creativa de movimientos de vanguardia y motivó la migración de algunos artistas quienes tuvieron que desarrollar su carrera en otros espacios y latitudes, como es el caso de Wassili Kandinsky.

La Revolución rusa, sustentada en la ideología socialista, influyó en una dualidad izquierda-derecha del siglo XX a nivel internacional. Mantuvo una división posterior a la segunda guerra mundial y se mantuvo hasta momentos de la guerra fría. Esta dicotomía o dualidad está presente en los intelectuales de América Latina.

Revolución Cubana (1953-1959). Inspirada en el pensamiento de José Martí y las revoluciones rusa y mexicana, fue liderada por Fidel Castro como jefe del ejército guerrillero que enfrentó y derrocó a la dictadura de Fulgencio Batista. La revolución instauró un modelo socialista de izquierda en Cuba en estrecha alianza con la Unión soviética e impulsó cambios estructurales de orden político, económico, social. El proceso político cubano se inserta bajo el marco de guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética (1947-1991). El régimen cubano ha perdurado a pesar del colapso de la Unión Soviética en 1989 y el bloqueo económico de los Estados Unidos.

El siglo XX dichas revoluciones a nivel internacional y latinoamericano estuvieron conectadas de forma coyuntural con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En Ecuador, las revoluciones que tuvieron mayor incidencia, son:

La Revolución Liberal Alfarista en Ecuador (1895-1912).

Es cierto que la Revolución Liberal no logró la emancipación del indio. Que la supresión de la prisión por deudas (1918) no abolió el concertaje. Ni siquiera la ley de reforma agraria promulgada en 1964 por la dictadura militar de turno subsanó la postración del campesinado indígena. Pero, lo que interesa para los fines de la ponencia y de este comentario, es que la ideología y la revolución liberales crearon el clima propicio para el reconocimiento de la situación de los indios, para la valoración económica, social y nacional de su trabajo y de su propia existencia, para su exaltación como elemento fundamental de la nación.

A partir de la alfarada, traicionada y todo, regada con la sangre del Viejo Luchador, fue posible volver los ojos a una realidad que ya había lamentado Montalvo y que mucho antes Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, había señalado admonitoriamente: «En América es más importante comprender a un indio que a Ovidio».⁷

El 5 de junio de 1895 ocurre un hito histórico político, económico, cultural que marca el inicio de la etapa moderna para Ecuador y que tendrá resonancia en América Latina con movimientos similares, como el caso de la Revolución Mexicana de 1910. La revolución liberal fue liderada por el general Eloy Alfaro (1842–1912). Al momento de asumir la presidencia, la ocupó durante dos periodos, el primer gobierno de 1896-1901 y segundo gobierno 1906-1911.

Entre varias causas, tiene origen en la disputa regional de las elites económicas de la costa y de la sierra ecuatoriana. También desde la inconformidad social de trabajadores y campesinos con el sistema de explotación feudalista heredado de la colonia. Con la revolución se dieron cambios estructurales en las políticas, leyes e instituciones. La implementación del laicismo, la separación entre iglesia y gobierno, control en varios ámbitos como el económico, educativo, ampliando el acceso público. También contribuyó –en parte– a mejorar los derechos de la mujer y las minorías como la diversidad indígena y montubia. El liberalismo es la base para la posterior creación del Partido Socialista Ecuatoriano en 1926 y el Partido Comunista en el 1936.

El proyecto del Ferrocarril del Sur que inició en 1872, durante el segundo período del presidente conservador Gabriel García Moreno, es retomado y acelerado por Eloy Alfaro después de la revolución liberal, convirtiéndose en símbolo de progreso económico y de integración en el territorio nacional. Se crea un clima propicio para una secuencia de ideas transformadoras.

Tras Alfaro, la influencia liberal se extendió hasta 1925. La liberación de los impuestos e imposiciones sobre los indígenas, entre otras acciones, que incluyen a los pueblos en sus derechos y obligaciones fueron cambios importantes.

⁷ OÑA, Lenín. (1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala, 1995. p.163.

Estas medidas son una muestra simbólica de la visión progresista de esta época en la sociedad al tema de inclusión social, sin embargo, la situación de inequidad es considerada una deuda social hasta el presente.

Revolución Juliana (1925-1931). Surge ante la crisis de la producción y exportación de cacao, por la plagas de la monilla y escobilla de bruja de 1920. El cacao era el eje de la economía ecuatoriana y el sostén de la exportación exterior.⁸ La Revolución Juliana, impulsada por la Liga de Militares, compuesta por jóvenes oficiales del ejército ecuatoriano inspirados por Alfaro. Tras derrocar el gobierno de Gonzalo Córdova, establecieron dos juntas de gobierno provisionales y se nombró presidente interino a Isidro Ayora. Durante esta época se fortaleció la institucional estatal con la creación de la Superintendencia de Bancos, Banco Central del Ecuador, entre otras. Por sugerencias de la misión Kemmerer. Aparecen las primeras organizaciones sindicales que, más adelante en 1938, promovieron la aprobación del Código del Trabajo.

⁸ Cfr. EL COMERCIO. (2020). *Gran depresión Ecuador historia economía*. Quito: <https://www.elcomercio.com/actualidad/gran-depresion-ecuador-historia-economia.html>. Última consulta día 20 agosto 2020.

2.3. Ilustración y el ideal del progreso

La Ilustración (1715-1789) surge de mediados del siglo XVIII hasta inicios del siglo XIX. Movimiento intelectual, cultural y político que plantea combatir la ignorancia, superstición y tiranía monárquica mediante el cultivo de la ciencia y la filosofía, la *luz de la razón* y el conocimiento.

Denominado *Siglo de las Luces*, propicia un [nuevo renacimiento] integrando a intelectuales, científicos y políticos. Procura distanciarse del predominio de la religión e iglesia cristiana, sustentado en una base ideológica, científica con la guía de filósofos y pensadores de la época como Locke, Descartes, Voltaire y Kant. Precisamente este último retomó la frase del poeta Horacio del siglo I a.C.: *Sapere aude* «atrévete a saber», así fomenta los estudios, las publicaciones, los espacios de investigación, el coleccionismo, la creación de instituciones científicas, los procesos educativos, entre otros alrededor de conocimiento.

La Ilustración surge en Francia e Inglaterra, extendiéndose a Alemania, España y al resto de Europa y luego a sus respectivas colonias. En su seno surge el enciclopedismo, movimiento caracterizado por el racionalismo, antropocentrismo, idealismo, pragmatismo y universalismo.

Propicia un modelo económico urbano y lógica civilizatoria que incentiva la Revolución Industrial y cosmopolitismo de ciudades modernas, trasladándose a otras regiones del mundo, como la latinoamericana, y los círculos de la élite del continente.

La sed del conocimiento de los países europeos anima a la investigación científica antropológica de los pueblos «exóticos» mediante la exploración de los territorios poco conocidos, como los de Latinoamérica, con una percepción romántica, exotista de su naturaleza y pobladores.

En 1735 llegó a la Audiencia de Quito, la misión geodésica francesa para medir la longitud del meridiano en el territorio ecuatorial y comprobar la forma de la tierra. Encabezada por científicos como La Condamine y Godin, tardó ocho años en realizarse dada las difíciles condiciones geográficas de los andes ecuatoriales.

De esta misión surge el término *Ecuador*, asociado a la línea equinoccial, que influye en la nominación del país. Charles La Condamine, en su correspondencia se refiere a Quito, como los *Territorios del Ecuador*, que luego también será adoptada por

Simón Bolívar para denominar a la liberada Audiencia de Quito de la corona española. Así, el Distrito del Sur de Colombia, antes el Virreinato de Nueva Granada, y luego con la República, se definirá con el nombre oficial del país de Ecuador.

La Ilustración, motivó la ciencia en la urbe colonial quiteña, activando la biblioteca de la Universidad Jesuita de San Gregorio y las primeras formas de integración de la memoria documental.

La ciencia recurre al arte para el registro e ilustración científica, previo a la técnica fotográfica del siglo XIX. Así se activa la conexión entre la ciencia y el arte, promovidos por científicos extranjeros y contrapartes locales. La ilustración científica interesó a los artistas al entorno natural y social desde un enfoque científicista: el *paisaje científico* y *la observación de los pueblos*. Se sumará progresivamente ciencias como la antropología, arqueología y la etnografía. Las artes basadas todavía en el academicismo, abordan el naturalismo y el costumbrismo que, más adelante, derivará en el indigenismo. Mediante las imágenes e ilustraciones científicas se dará a conocer en Europa las tierras poco exploradas, estereotipando su cultura y población como primitiva y exótica. Destaca el aporte de Alexander von Humboldt (1769 – 1859).

Situado entre la cristiandad y la modernidad, entre la Ilustración y el Romanticismo, entre la historia natural y la Naturphilosophie, Alexander von Humboldt evoca la imagen de un hombre de frontera.⁹

El científico y pensador alemán recorrió durante tres años Latinoamérica. En 1802 visitó y estudió los volcanes ecuatorianos como el Chimborazo. Para mostrar su interés geográfico y paisajista se valió de varios aparatos de medición como el barómetro, termómetro, sextómetro, horizonte artificial, el cianómetro, con el que podía medir la tonalidad azul del cielo.

⁹ Cfr. WOLOSKY, Alejandro. (2014). *La recepción humboldtiana de Cristóbal Colón*. Brandenburg. Recuperado de <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-ette>. Última consulta día 15 septiembre 2020.

A través de sus expediciones y escritos, Humboldt alentó a los artistas a vivir la naturaleza y promovió la pintura paisajista como una manera de transmitir la complejidad de un lugar determinado.¹⁰

Humboldt comparte con la generación del romanticismo alemán, la atracción de los viajes y exploraciones que registra minuciosamente en sus diarios. Escribe estudios como: «El cosmos», «Viajes a regiones equinocciales de América» narrativa personal publicado en 1852. Acompañado de artistas, incentiva a retratar la fisonomía de los Andes y su población de manera detallada.

Inspiró a artistas de la época y posteriores como el caso del destacado paisajista norteamericano Frederic Edwin Church (1826 – 1900) [FIG.7], quién admiraba a Humboldt, es así que en 1853 Church visita Quito por 16 días,¹¹ alojándose en la misma casa que había ocupado el científico alemán. Church mantuvo amistad con Rafael Salas, destacado pintor ecuatoriano, al que transmitió el interés por el paisaje y técnica de pintura al aire libre. El estilo realista, idílico del manejo de la luz y sombra, aplicada por el maestro, influyendo, de esta forma, en la generación de la plástica costumbrista del Ecuador del siglo XIX, en la que destacan los artistas: Rafael Troya, Joaquín Pinto, Luis Cadena y Luis A. Martínez. Algunos ejercieron la docencia influyendo en las generaciones modernistas y en destacados como Camilo Egas y Víctor Mideros.

El tránsito del paisajismo de la segunda década del siglo al indigenismo de la tercera y parte de la cuarta no solo trae la llegada del tema del indio a la pintura, sino también una modificación sustancial de ese paisaje, que pasa de ser un escenario natural a ser un

¹⁰ EL COMERCIO. (2018). *Von Humboldt, biografía historia naturaleza*. Quito: Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/alexander>. Última consulta día 20 agosto 2020.

¹¹ Frederick Church, realiza dos travesías de interés pictórico hacia América del Sur, ambas con un itinerario de Colombia, Ecuador, hasta la exploración del Chimborazo, de similar forma que Humboldt la realizaría 54 años atrás. El impacto del paisaje andino motiva en Church manifieste «Una visión que se presenta de tal incomparable magnificencia, que debo pronunciarla como una de las grandes maravillas de la Naturaleza. He realizado un par de bocetos flojos esta tarde recolectados de la escena. Mi ideal de las cordilleras está realizado». Así, Church evidencia el seguimiento a las investigaciones del científico alemán y la conexión con el estudio y apreciación estética de la geografía y naturaleza andina. Cfr. ACEVEDO, Esther. (2009). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX, II*. México: Conaculta, Inba.

escenario social, en el que cumple un rol importante la pintura de la arquitectura andina.¹²

Continúan las visitas científicas a Ecuador en el siglo XIX atraídas por la observación de la naturaleza. De forma especial en el estudio de la vulcanología y la biología. Así, el arribo del francés Jean Batiste Boussingault (1802 – 1887), el inglés Charles Darwin (1809 – 1882), el alemán Hermann Karster, Moritz Wagner (1813 – 1887), el alemán geógrafo y geólogo Teodoro Wolf (1841 – 1925) científico y académico quien estuvo en Ecuador de 1870 a 1891. El geógrafo alemán Hans Meyer que vino a Ecuador en 1903 junto al pintor y ascensionista de montaña Rudolf Reschreiter (1868 – 1938).

De 1870 a 1874 visitaron Ecuador los científicos alemanes Stubel y Reiss, quienes realizaron estudios sobre geología, vulcanología, cartografía y topografía local. Para su expedición incorporaron al artista ecuatoriano Rafael Troya entre los años 1871 a 1873. El alemán Stubel solicita traer la obra *Teoría del Paisaje* de Jean Batiste Deperthes (1761 – 1833), con el fin de promover la generación de artistas paisajistas en Ecuador. El paisaje romántico pasa de medio de observación científica a objeto de estudio artístico. En este período, el paisaje se ve interesado en los aspectos descriptivos geológicos y topográficos, excluyendo a los habitantes o dejándolos en segundo plano.

Rafael Troya, incluye en las escenas a los expedicionarios y luego a pobladores locales, como el caso de su obra *Cumandá, la Reina de los bosques*, inspirada en la obra literaria romántica «Cumandá» (1879), de Juan León Mera. De esta forma: “Troya empieza a apropiarse de sus personajes queridos y vividos cotidianamente” (Las Montañas Volcánicas de Ecuador, 2004, p.32) [FIG.8]. La obra de Troya es solicitada y reproducida:

La pintura romántica gustó enormemente al público nacional, quizá por su exotismo. Lo selvático equivalía a lo desconocido, lo salvaje, lo primitivo. Juan León Mera había ubicado a su novela romántica *Cumandá o Un drama entre salvajes*, en la selva. Un personaje blanco se enamoró perdidamente de una «primitiva» mujer. Los diálogos

¹² Cfr. LAUER, Mirko. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur. p.91.

románticos entre Carlos y Cumandá son sobradamente conocidos. Su autor se había inspirado en el *Átala* de Chateaubriand.¹³

Troya definido como paisajista y costumbrista, influirá en la plástica de las consiguientes generaciones. Por otro lado Stübel y Reiss, inspirados por Humboldt, elaboran los apuntes de viaje, que motivó la creación del museo de Culturas Comparadas en Leipzig, Alemania.¹⁴ Así se iba conectando los temas e intereses con la modernidad.

Entre 1849 y 1862 visita el país el artista francés Ernest Charton (1816 – 1877), quien realizó un registro artístico del paisaje ecuatoriano. Dirigió el Liceo de Pintura Miguel de Santiago, y se convirtió en corresponsal de la revista francesa *L'illustration* dirigida por su hermano Eduard Charton. La revista fue medio de difusión de los estudios académicos, experiencias americanas y construcción de la imagen de la región de Ernest.

La Ilustración influyó en la práctica de las ciencias sociales y humanas de sabios del ámbito religioso. Caso sobresaliente es el arzobispo Federico González Suárez que, a fin del siglo XIX, publicará el *Atlas Arqueológico*, así también la *Historia General de la República del Ecuador*. A inicios del siglo XX fundará la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos que, años después, se transformará en la Academia Nacional de Historia. Cabe destacar el profundo interés americanista de los estudiosos. Este grupo de investigación tuvo como discípulos y luego como representantes a Jacinto Jijón y Caamaño y José Gabriel Navarro. Importantes investigadores de la historia y de la historia del arte ecuatorianos respectivamente.

La Ilustración realizó importantes aportes a la ciencia y las artes. De manera complementaria, la observación científica despertó el interés del estudio y mirada a las

¹³ Cfr. STÜBEL, Alphons. (2004). *Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente*. Quito: BCE, UNESCO 2004. p.33.

¹⁴ Joanne Pillsbury expone el estudio y aporte de los investigadores Reiss y Stübel, evidenciando aspectos comunes, como la posibilidad de financiar de fuentes privadas sus investigaciones, exploraciones y producciones, así como el compartir la corriente denominada *objetividad mecánica*, referida a las intervenciones de los artistas desde la perspectiva pragmática en favor de las reproducciones mecánicas. Reiss y Stübel con un interés primario de orden vulcanológico, derivó también hacia la etnología, arqueología, generando colecciones que permitieron la creación del museo de Culturas Comparadas, espacio que remonta el pasado andino y propicia el diálogo intercontinental al respecto. Cfr. PILLSBURY, Joanne. (2017). *Ilustración arqueológica en los Andes (1850-1890)*. N.Y. : MCTI/Museu Paraense, vol. 12, núm. 2.

poblaciones nativas desde una aproximación de registro antropológico. En el plano político propicio el liberalismo, las revoluciones y organizaciones políticas.

2.4. El arte del siglo XIX: Romanticismo, costumbrismo

Como oposición a la Ilustración, surge el Romanticismo en Alemania y se extiende a Inglaterra, Francia y así a nivel internacional. Movimiento cultural orientado filosóficamente hacia la revalorización de la vida, las ciencias y las artes. El Romanticismo rechazó el racionalismo rígido de la Ilustración, dando relevancia las emociones y el sentimiento. Inspirado por el pensamiento de Johann Wolfgang von Goethe y románticos como Rousseau, Friedrich Schiller, Schelling, los hermanos Schlegel y varios otros autores europeos.

Se toma la naturaleza como fuente de inspiración, plasmada en las distintas disciplinas de las artes. En la pintura destacan artistas como Caspar David Friedrich y Eugene Delacroix.

La tendencia romántica en la pintura plasma de forma poética los contrastes entre la luz y la penumbra. El misterio y, a la vez, un interés por captar las gamas y resplandencias lumínicas y cromáticas del paisaje, evocando el amanecer y atardecer. La técnica encuentra su accionar idóneo en tomar apuntes directamente en el campo, al aire libre, que influirá en las tendencias impresionistas y postimpresionistas del fin de siglo XIX.

El género del paisaje se puso de *moda* a nivel internacional. Por parte de las clases acomodadas y burguesas, que las requirieron por su valor estético y decorativo en sus residencias. Una añoranza romántica del campo desde la vida urbana. Desde una perspectiva sociológica se infiere que la élite terrateniente cosifica la naturaleza, el paisaje también era una forma de captura simbólica y posesión de la naturaleza.

El proyecto colonial plantea extenderse en el control de las tierras y recursos de la naturaleza en función del progreso económico. Buscó entonces el potencial de espacios rurales, tierras amazónicas, y de otras localizaciones. Perspectiva de uso del territorio que, por otro lado, es opuesta a la visión de las comunidades nativas, que ven en la naturaleza un sistema vivo, proveedor, alrededor del que gira la vida de la comunidad y sentido de progreso.

Desde una mirada romántica se transita al costumbrismo, liberándose progresivamente del monopolio temático religioso. Se amplían los motivos representativos con aquellos de la cotidianidad, la gente, la cultura, las tradiciones y

aspectos que caracterizan los pueblos y la identidad. La tendencia tiene sus bases en la pintura europea, siendo Francisco de Goya uno de sus principales representantes. El realismo costumbrista del siglo XIX surge en Francia de la mano de autores, como Jean Francois Millet que se adentrará su propuesta en lo rural y social de las clases campesinas y pobres.

La tendencia costumbrista y romántica de la época influye en los artistas de Latinoamérica. En Ecuador se destacaron Rafael Troya (1845 – 1920), así también Joaquín Pinto (1842 – 1906), contemporáneos de otro destacado artista ecuatoriano: Luis Cadena (1830 – 1889).

Pinto incursionó en la pintura religiosa y romántica y, a partir de 1866, en el costumbrismo. Paisajes, gente, costumbres, en base a los viajes que realizó por la sierra andina. Destacan obras como: «El indio, mestizo, y el Alcalde». Pinto trabajó junto a Federico González Suárez en la elaboración de sus textos como ilustrador, así como el «Estudio arqueológico de los Cañaris» (1878), «Atlas Arqueológico del Ecuador» (1910), «Los aborígenes de Imbabura y Carchi» (1910). Colaboró también con el naturalista francés Augusto Causin, inspirado por las acuarelas de Charton. Realizó para Juan León Mera, los personajes costumbristas para el libro «Cantares del pueblo ecuatoriano» (1893).

Refiriéndonos nuevamente a Rafael Troya, quien llegó a Quito de su natal Ibarra para hacerse fraile. En la capital conoció al religioso González Suárez. Sin embargo, se inclinó por la carrera de las Bellas Artes, a cargo de Luis Cadena, aprendiendo las técnicas de iluminación, composición, y equilibrio armónico de los colores. A los 25 años acompañó como ilustrador la expedición científica de los alemanes Guillermo Reiss y Alfonso Stubel.

La integración de científicos con artistas, mediante la investigación, y complementariedad de la representación pictórica, dejó un precedente para el planteamiento del tema costumbrista social en las artes ecuatorianas. La investigación en los pueblos originarios predispone a una vocación reivindicativa de los mismos. Esta actitud americanista fue tomada en cuenta por las siguientes generaciones. Como fue el caso de Jacinto Jijón y Caamaño en 1922 y su pedido a Camilo Egas para la comisión de una serie de pinturas sobre ritos y ceremonias prehispánicas y mestizas para su biblioteca americanista.

En el costumbrismo prima, sin embargo, una visión exotista, folclorista en la cual los pobladores originarios se muestran como el «buen salvaje» como campesinos o trabajadores afables para las clases altas y sus haciendas.

2.5. Demografías cambiantes: Urbano, Mestizo-Rural, Indígena

El proyecto civilizatorio modernista implicó una tensión entre la visibilización e invisibilización de la diversidad de actores y voces del territorio, así como en desajustes entre la retórica enunciada y la práctica llevada a efecto por parte de los líderes políticos de la época y los distintos estratos de la sociedad respecto al lugar a ocupar en la misma.

El uso del espacio y localización de la población, de los núcleos urbanos a las áreas de transición urbano- rural, rural-campo, hasta los territorios inhóspitos o selváticos en proceso de colonización, forman parte de la pugna y mecanismos de distinción socioeconómicos. Se configura las centralidades, las periferias, tanto de forma simbólica como pragmática. La *élite* se ubica en los lugares privilegiados de interacción político administrativa urbana, y al resto de la población, en especial de los segmentos considerados subalternos, hacia los bordes, las afueras. Esto sucede en el plano local, pero también en el ámbito internacional; es un efecto intrínseco de este proyecto progresista.

Las demografías cambiantes, son entonces la relación entre crecimiento poblacional y las movilidades humanas internas y externas, dadas entre otras causas, para acceder a servicios y oportunidades laborales y económicas, no ausente de cambios y pugnas entre sus actores.

El progreso conlleva el crecimiento conjunto de estos factores, y las estrategias individuales y colectivas para procurar alcanzar un lugar adecuado en este contexto. Será efecto de la política colonizadora y neocolonizadora las inclusiones, exclusiones y brecha de desigualdad que caracteriza este proceso social.

A continuación se revisa este paradigma y la implicación en las nuevas artes.

2.5.1. La invisibilización indígena

Por si hubiese necesidad de recordarlo, la segunda ola de expansión colonial, conjuntamente con la redefinición “científica” de las concepciones raciales y del subsistente tratamiento racista a los “indígenas” y “africanos” propició la asociación de los «criollos» –blancos– con los intereses que representaban los agentes económicos y

políticos del Noroeste; así mismo, que aquellos se identificarán con la cultura oficial de los países metropolitanos, por lo que adoptaron formalmente sus valores e instituciones que, paradójicamente, contradecían las subsistentes y fortalecidas relaciones de signo patrimonial entre las jerarquías sociales que dieron lugar a la presencia de ciudadanos imaginarios.¹⁵

En el siglo XX, con el desarrollo de las jóvenes repúblicas independientes, se acentúa la estratificación social, las brecha de las clases y los mecanismos de diferenciamiento de quienes detentan el poder y la sociedad en general.

La élite ecuatoriana –como es común en muchos países americanos– se identifica con la raíz europea y criolla. El gusto y refinamiento francés, se adopta como símbolo de progreso social y modernidad. En contraste, surge una percepción negativa hacia los estratos económicos bajos, las minorías como las poblaciones indígenas y afrodescendientes, percibidos como «atrasados en el tiempo», pre modernos y al margen de la historia.

Culturalmente se impulsa la construcción de la identidad nacional bajo un modelo moderno. Entre lo internacional, lo local y lo que se estima apropiado. Producto de las independencias, se intenta reemplazar las expresiones hispanas predominantes. Así en el ámbito musical por ejemplo: la Zarzuela, la música del arpa, cuartetos, bandas entre otras, fue asociada por las élites al gusto del vulgo y la clase popular.

Estigmatizada, asociada a los vicios, el relajamiento de las costumbres, el exceso de licor y culpable de los males de la sociedad.

En su reemplazo se incentivaba la música refinada clásica, romántica internacional, entendida como de «buen gusto». También producto del afrancesamiento y los atractivos modales del modernismo europeo. Surge un gusto por la música académica de autores como Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, Chopin o Ludwig van Beethoven. Una progresiva hibridación de las formas musicales locales, como sucedía a nivel regional en países como Cuba y Brasil, en Ecuador se toma ritmos locales pero

¹⁵ «Invisibilizados» o «ciudadanos imaginados» resultan afines desde la perspectiva crítica intercultural, dado que en ambos casos se anula a un segmento poblacional, como ajeno y opuesto Cfr. PNUD. (2004). *La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*. Buenos Aires: PNUD. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 107.

adecuándolos, modernizándolos, conforme parámetros de música académica. De allí surge lo que, con el tiempo, se denominará como la *música nacional*, con sus estilos más característicos: Albazo (variedades: saltashpa, cachullapi y capishca), Yaraví, Fox incásico, Danzante, Sanjuanito, Pasacalle, y especialmente el Pasillo.

Ketty Wong, música y etnomusicóloga ecuatoriana, especialista en la temática, en su estudio denominado «La Música Nacional, Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador» presenta el proceso de adopción del término nacional, cuyo punto seminal es entre 1920 a 1950 cuando se realizaron las primeras grabaciones por las industrias disqueras internacionales. Sin embargo, será la primera mitad del siglo XX el tiempo en que surgirán los temas emblemáticos del repertorio local, adicionalmente subraya que el concepto «nacional» se consolidará en el transcurso del tiempo. No solo refiriéndose a las canciones basadas en ritmos ecuatorianos, sino toda clase de música cantada «por y para el pueblo ecuatoriano».¹⁶

Si bien para la construcción de la idea de lo nacional se toma elementos culturales ancestrales de lo nativo, a sus actores se los invisibiliza. Se asocia lo indígena con lo indigente, la pobreza, falta de educación, higiene, el pasado colonial, y con ello, opuesto del ornato urbano moderno y las buenas costumbres. De esta forma se los invisibiliza, son desplazados a las periferias y se los excluye de este proceso de construcción de un proyecto aglutinador identitario de país.

En la época, la fotografía en su formato comercial Kodak se expandió por el mundo. La cámara fue usada para registrar las escenas de la ciudad. Del gusto de las familias de élite que contaban con los recursos para adquirirlas, también se convertirá en un mecanismo de diferenciación.

Como evidencia de esta idiosincrasia moderna citamos el caso del fotógrafo José Domingo Laso, autor del álbum «Quito a la vista» de 1910.¹⁷ Al registrar la ciudad de

¹⁶ La obra de Wong, establece relación directa entre la configuración de la música nacional y el proceso de construcción de la identidad ecuatoriana a inicio del siglo XX. Subraya que junto a los movimientos progresistas en la literatura y pintura ecuatoriana, se escriben poemas de amor, que fueron musicalizados, suscitando la generación del pasillo más representativa desde 1920 a 1950 cuyo propósito al igual que el de las otras expresiones de la época era la identidad nacional. Esta investigación y texto obtuvo en el 2010 el Premio Musicología de la Casa de las Américas. Cfr. WONG, Ketty. (2013). *La Música Nacional, Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera. CCE. 59-77.

¹⁷ Cfr. LA ACTUALIDAD. (2015). *La huella invertida: Ecuador expone fotos de hace un siglo con indígenas borrados*. Quito: <https://actualidad.rt.com/sociedad/190444-exposicion-ecuador-fotos-borrar-indigenas>. Última consulta día 17 octubre 2020.

inicios de siglo XX procuraba captar imágenes ciudadinas sin la presencia de los indígenas. En los casos en que aparecían en la fotografía, en el cuarto oscuro de su laboratorio hacía los retoques en los negativos e impresiones para borrarlos de la escena [FIG.12].

La fotografía tanto de retrato como grupos de personas, familias de clase acomodada estaban cuidadosamente preparadas. Dentro de los salones de las residencias, con el debido ataviado, trajes y posturas de solemnidad. Por otro lado, la fotografía realizada a los indígenas amazónicos o quienes trabajaban en las haciendas era objetiva, tipo registro antropológico. Con los rostros y miradas hacia el suelo, pues no era bien visto el contacto visual con sus patronos. Incluso la mirada representaba una falta de respeto y acto hostil o de desafío posiblemente sujeto a castigo.

Así también, la fotografía de comunidades amazónicas, su desnudez es vista de manera exótica como formas de atraso, primitivismo y salvajismo. A partir de la colonización e introducción del catolicismo en la Amazonía se estigmatizó a las comunidades nativas y sus costumbres como faltos de moral. Las concepciones desde una perspectiva urbana civilizatoria resultan latentes hasta el presente.

La percepción estética está vinculada también al folclor, concepto ambiguo, que por un lado atiende una funcionalidad economicista y exotizante de las costumbres y características culturales de una comunidad y, por otra parte, es un término aceptado por la comunidad para referirse a la riqueza y diversidad de sus expresiones culturales. Da pauta de distinta mirada y complejidad que el tema tiene para efectos de su estudio y proceso de la gestión cultural.

La estética romántica del arte indigenista de corte americanista, más adelante deriva en el indigenismo de realismo social, que estereotipa a los pueblos nativos a una situación uniforme de esclavitud y sometimiento. De estilo expresionista, y caricaturesco, acentúa los aspectos físicos, con rasgos duros y rudimentarios.

Cabe considerar que los procesos de exclusión han limitado la capacidad de desarrollo de los pueblos nativos. Aquellos que se encuentran sometidos a una situación de pobreza han desmejorado su calidad de vida y conservación de su salud. Ejemplo es la falta de uso de calzado en la ciudad, asociado a lo precario y antiestético.

El bisnieto del fotógrafo José Domingo Laso, Francois Laso, realizó en el Museo de la Ciudad de Quito la exposición denominada «La huella invertida: miradas de José Domingo Laso», en el año 2015. En relación a esta muestra se señala: «El pretérito presente. El Quito que negó a los indígenas». La mirada de José Domingo Laso, casi 100 años después, en el Museo de la Ciudad, lo refiere la periodista quiteña Soraya Constante a propósito de la exposición como: «la evidencia testimonial fotográfica de la negación, invisibilización y racismo respecto al indígena».

2.5.2. La cuestión indígena

La literatura es la punta de lanza de las nuevas ideas americanistas e indigenistas desde los años veinte. Se activa un interés de los círculos intelectuales y políticos latinoamericanos sobre la realidad social, las minorías y pueblos nativos. En 1922 el escritor ecuatoriano Juan Pío Jaramillo publica el libro *El Indio Ecuatoriano: contribución al estudio de la sociología nacional*, que se refiere a la situación del indígena, la explotación de base económica y modelo feudal colonial que aún persistía en la zona andina hacia el siglo XX.

El texto plantea que, parte de la problemática de los pueblos indígenas es no adecuarse a los avances de la tecnología para el progreso y productividad agrícola. Como se puede revisar en el siguiente texto:

Ha llegado la época decisiva del planteamiento y ejecución de nuevas formas de vida económica. Que signifique una profunda transformación de los envejecidos sistemas de aprovechamiento de la tierra y del trabajo de la población indígena.¹⁸

En 1928, el escritor José Carlos Mariátegui publicó «Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana». Plantea como tesis el *Problema del Indio*,

¹⁸ Cfr. JARAMILLO, Pío. (1945). *El indio ecuatoriano, contribución al estudio de la sociología nacional*. Quito: CCE.

también referida a la situación de explotación producida por la pervivencia de un modelo feudal terrateniente. Expresa:

La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los «gamonales».¹⁹

Mediante la literatura se abre uno de los principales frentes de debate sobre la realidad de los pueblos y la clase oprimida en la zona andina. Los textos referidos tratan sobre la condición de inequidad que el Estado y las élites, promueven aún sobre la población indígena. Los textos denuncian que existe una pugna entre el poder terrateniente, que quiere verse moderno, y los pueblos originarios y sus prácticas, vistos como impedimento hacia el proyecto nacional de modernidad y progreso.

La idiosincrasia andina es fuente de inspiración para los ensayos antropológicos y arqueológicos, literarios, y para otros, un freno al progreso. Arraigada a la tierra, «agro céntrica», gira en torno a la naturaleza y la importancia de la seguridad productiva comunitaria. En contraste con la lógica latifundista, la explotación de la tierra, basada en el modelo privado agro industrial de producción capitalista.

De la tesis de Mariátegui «*del problema del indio*», sobresalen dos argumentos: el que refiere al modelo de explotación latifundista, inequitativo que el sistema colonial ha inducido. Y el segundo, una asimilación problemática sobre los sectores de la población que no se han integrado al modelo de desarrollo occidental moderno. La aparente desvinculación de las culturas originarias que se resisten, con sus prácticas pre-modernas, al interés de progreso aglutinador desde del Estado. En el proceso de creación de la «nación moderna» en las jóvenes repúblicas, este fenómeno se observa desde fuera, en la mirada urbana de actores mestizos.

En este contexto los proyectos políticos modernizadores aglutinan niveles de gobernabilidad para alcanzar el poder y encaminar el proyecto de desarrollo. Es así que

¹⁹ Cfr. MARIÁTEGUI, José. (1928). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta. p.54.

parte del apoyo de la sociedad política, ubicada en la urbe, se procura el respaldo de las bases rurales. Pero, que se «compagine al ideal democrático». El gobierno liberal en Ecuador:

...promovió la pequeña y la mediana propiedad, abolió el trabajo subsidiario y alivió las cargas del concertaje, que hacía de los indígenas serranos y los peones costeños verdaderos esclavos, tal como denunció en un mensaje al Congreso.²⁰

El problema del indio, resulta complejo para quienes impulsan el proyecto civilizatorio moderno. Por un lado, quienes defienden la causa de la reivindicación de los derechos humanos y políticos de participación. Y quienes estructuran su accionar desde la perspectiva colonialista, excluyente y racista.

El historiador González Suárez que, a pesar de su contribución en el desarrollo científico del país, deja entrever una perspectiva determinista y de diferenciación racial. Así en el texto: “*Historia general de la República del Ecuador*”, tomo sexto, señala:

[...] la raza roja se distingue por su tenacidad en conservar sus usos y sus costumbres. Tiene cariño a todo lo antiguo y repugnancia invencible a toda innovación. Esta raza entregada a sí misma, podría adelantar muy lentamente, encontrándose ella sola; pero puesta a lado de la raza blanca, no adelante sino a la fuerza, y el único modo de hacerla salir del estado de estacionamiento en que se mantiene es rodeándola de civilización.²¹

Muestra de este debate sobre lo que se considera aspectos «problemáticos»: [...] no deja de ser cuestionable porque va ligado a la irrespetuosa e irreflexiva actitud de muchos antropólogos al referirse a los pueblos y naciones indias.²²

²⁰ Cfr. PAZ Y MIÑO, Juan (2012). *Eloy Alfaro y el liberalismo ecuatoriano*. Quito: Recuperado de <https://www.desdeabajo.info/colombia/item/19138-eloy-alfaro-y-el-liberalismo-ecuatoriano.html>. Última consulta día 10 octubre 2020.

²¹ Cfr. GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. (1901). *Historia general de la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero, Tomo sexto. p.112.

²² TRUJILLO, Jorge. (1993). *Indianistas, indianofilos, indigenistas, entre el enigma y fascinación: una antología de textos sobre el problema indígena*. Quito: Abya-Yala, p.11.

Plantea la mirada del no-indio, y sociedad no-india a manera de afirmación de la no-pertenencia a dicha comunidad. También como forma de diferenciamiento, refiere un conflicto de los pueblos que permanecen al margen de la evolución civilizatoria. La tensión entre el término en que se encasilla, «arcaico» frente a lo «civilizado», «atraso» frente al «progreso». Es decir, existe una tendencia reduccionista y de estigma y estereotipo sobre el tema.

La situación del pueblo indígena y afro americano en Latinoamérica y Ecuador es un tema que, desde la perspectiva antropológica y sociológica, muestra distintas aristas y contrastes. La riqueza cultural proviene de la heterogeneidad y diversidad cultural muchas veces oculta la discriminación histórica sobre las minorías. El desarrollo urbano, con los beneficios que esto implica, también ha significado procesos inequitativos de crecimiento económico. Muchas veces ha limitado el desarrollo de dichas comunidades minoritarias. El relativo acceso a la educación y trabajo igualitario. El subempleo en roles, acceso a oportunidades laborales y de estudio, han acentuado la diferenciación y percepción de inferioridad de unos en relación con los otros. Temas que aún se debaten ante la construcción del Estado y las formas organizativas de los indígenas.

El debate que tiene latencia presente, pasa de considerar si el «otro», corresponde a una diversidad subalterna o de entenderlo a la diversidad como una oportunidad y fuente de riqueza local. Conforme a lo que manifiesta el investigador Ferran Cabrero cuando reflexiona sobre el aporte de Todorof (1987), referido al «otro», e interpretado como el *alius*: diferente inferior a mí, o como debería ser: el *alter*, mi otro yo.²³

2.5.3. La organización indígena

En los años 20, la crisis de la caída del precio del cacao repercutió de distinta forma en el campo y la ciudad. Inestabilidad política, económica, salarios debilitados,

²³ Ferran Cabrero expone la perspectiva antropológica basada en la reflexión crítica de la obra del filósofo bulgaro Todorof. Cfr. CABRERO, Ferran. (2008). *Diversidad, pluralismo e interculturalidad*. Escuela virtual. PNUD. Recuperado de <http://escuelapnud.org/>. Última consulta día 05 enero 2021. TODOROV, Tzvetan (1987). *La conquista de América, el problema del otro*. México. D.F.: Siglo xxi editores, s.a. de c.v.

afectando a los trabajadores del campo y enardeciendo la organización laboral y despertar de su activismo político.

La creación de la Federación de Trabajadores Regional de Ecuador ocurrió en octubre de 1922. Al mes siguiente en noviembre, irrumpe una marcha en Guayaquil por mejoras laborales. La protesta fue reprimida violentamente por el gobierno de Tamayo, dando muerte a un cuantioso número de trabajadores y gente civil. Este fatídico suceso y fecha: 15 de noviembre de 1922, se reconoce como hito fundacional de las luchas laborales, sindicales y los movimientos sociales de izquierda. El hecho fue narrado en forma de ficción histórica en la obra literaria de Joaquín Gallegos Lara «Las cruces sobre el agua» de 1946.

En 1923 ocurre la matanza de campesinos de Leito. En 1929 se dieron levantamientos campesinos, duramente reprimidos en Colta y Columbe.²⁴ Una serie de movimientos y protestas indígenas llevó a que, en 1931, se propusiera el *Primer Congreso Nacional de Organizaciones Indias*. Posteriormente, en 1944, se crea la Federación Ecuatoriana de Indios, cuya secretaria general estuvo a cargo de la reconocida dirigente indígena ecuatoriana Dolores Cacuango²⁵.

La Ley de Comunas se aprueba en el año de 1937, fortaleciendo el liderazgo indígena. Una presencia indígena lleva al surgimiento en el ámbito público de figuras como Dolores Cacuango, Tránsito Amaguaña, mujeres símbolos históricos de la resistencia de los pueblos originarios.

Progresivamente el movimiento indígena ecuatoriano participa en el escenario político con derechos y propuestas de cambio que, en algunos casos, tuvieron resonancia en otras latitudes. Así la fundación Rosa Luxemburgo, y Karin Gabbert realizó un reportaje audiovisual que incluye a la lideresa Dolores Cacuango:

²⁴ Andrea Moreno expone los distintos hitos de la primera parte del siglo XX sobre los hechos críticos que fueron configurando el panorama de protesta social en el país y a nivel internacional. Colta y Columbe son poblados de composición especialmente indígena ubicada en Chimborazo, en los años 29, la crisis económica detonó por influencia de la Gran Depresión en N.Y., situación que desembocó en marchas que fueron duramente reprimidas por el Estado. Cfr. MORENO, Andrea. (2010). *Eduardo Kingman Riofrio*. Quito: Imprenta Mariscal.

²⁵ Cfr. CARLOSAMA, Miguel Ángel. (2000). *Movimiento indígena ecuatoriano: historia y consciencia política*. Quito, Publicación mensual del Instituto Científico de Culturas Indígenas. Año 2, No. 17, Agosto del 2000. Recuperado de: <http://icci.nativeweb.org/boletin/17/carlosama.html>. Última consulta día 17 junio 2020.

Esta producción nació con el objetivo de presentar la vida y la filosofía de una mujer indígena del cantón Cayambe, de la provincia de Pichincha, que luchó por la tierra, la libertad, los derechos de los indígenas, los campesinos y las mujeres; movilizó, resistió y se organizó.²⁶

El estudio del arte indigenista y de realismo social que lo evoca, exige repensar sobre la construcción del conocimiento y la necesidad de la descolonización del saber. Se debe incentivar y conectar la escritura de la memoria desde las voces diversas. La participación y vinculación efectiva de los pueblos y nacionalidades, del «pluralismo» en el planteamiento de la noción de arte y de su historia.²⁷

²⁶ EL UNIVERSO. (1917). *Radionovela sobre vida de Dolores Cacuango*. Guayaquil: <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/03/29/nota/6112987/radionovela-sobre-vida-dolores-cacuango/>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

²⁷ León Olivé desde la perspectiva filosófica plantea el modelo del pluralismo como un medio de gestión de la interculturalidad, que lleva a interrogar sobre quienes y qué se escribe sobre el arte indigenista y arte indígena. Cfr. OLIVÉ, León. (2011). *Los retos de las sociedades multiculturales: interculturalismo y pluralismo*. San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica: UCR, Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, núm. 9.

2.6. El traspaso de «modelo civilizatorio»

Pierre Bourdieu señala «La formación de un campo se da en medio de tensiones, de luchas por la definición de un modelo: en este caso, el modelo moderno de arte».²⁸ En este sentido, a nivel macro, este traspaso de modelo occidental europeo del arte, tiene influencia geopolítica desde el escenario de las naciones desarrolladas.

Así, el colonialismo, en el sentido de un sistema de dominación política formal de unas sociedades sobre otras, parece pues asunto del pasado. El sucesor, el imperialismo, es una asociación de intereses sociales entre los grupos dominantes (clases sociales y/o "etnias") de países desigualmente colocados en una articulación de poder, más que una imposición desde el exterior.²⁹

A inicios del siglo XX los países de la región se proyectaban a la modernidad y tenían a los modelos internacionales como los referentes a seguir. El avance de la tecnología y las comunicaciones favoreció su expansión alrededor del mundo, y así en Latinoamérica.

Para finales del siglo XIX en Ecuador el modelo civilizatorio hispano se consideraba caduco y atado al pasado colonial. Subvalorado por los procesos independistas. El modelo hispano fue asociado a lo popular y pre moderno. La élite dominante, por su lado, plantea reemplazarlo por el referente de urbanidad europeo moderno más cercano a los nuevos tiempos. Si bien el modelo económico estaba liderado por Inglaterra y su capital Londres, como símbolo del progreso industrial. Será el modelo francés, parisino, el referente en la educación, cultura, las artes, el urbanismo, la arquitectura y las bellas artes asociado a los buenos modales y el refinamiento.

El Ecuador de aquella época se caracterizó por la dicotomía entre el interés por el progreso y la limitada implementación de su proyecto moderno. Debido a que no

²⁸ Cfr. BOURDIEU, Pierre. (1991). *Social Theory For A Changing Society*. London: Routledge; N.º 1 edición.

²⁹ La geopolítica es un patrón de poder mundial que se articula mediante procesos de colonización y dominación, refiriéndose de este modo al imperialismo. Cfr. QUIJANO, Aníbal. (1992). «Colonialidad y modernidad/racionalidad» in *Perú Indígena*, 11-20. Recuperado de: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Última consulta día 15 junio 2020.

alcanzó un pleno desarrollo industrial, aún hasta el presente, su economía se ha basado especialmente en la exportación de materia prima e importador de bienes de consumo internacionales. Dinámica que opera hasta la actualidad.

El país miraba hacia afuera buscando el modelo civilizatorio a seguir. Así también en las bellas artes, dio paso al estilo neoclásico en la arquitectura y estilo de construcción pública. El neoclasicismo presenta una fachada y edificación opuesta a la colonial. Cambios urbanísticos como la transformación de las plazas de tierra en parques ajardinados. Así, la reubicación de la *plaza de las carnicerías*, donde se realizaban las corridas de toros, en el Centro Histórico de Quito, desplazada hacia las afueras de la ciudad en el barrio de San Blas a la plaza Belmonte. En su lugar se construyó la edificación del Teatro Sucre, entre 1880-1886, de diseño neoclásico. Un espacio para el desarrollo de las artes teatrales y musicales al estilo moderno.

En este marco se conforma la institucionalidad y sistema de gestión de las artes. El aval oficial, o mecanismo por el cual los artistas y sus propuestas reciben reconocimiento por parte de instancias y sistema de apoyo a las artes, tienen un peso y nivel de legitimación en el medio. En las artes, la escuela académica Beaux Arts de París se vuelve el «modelo moderno» y academicista a seguir.

Basado en el modelo francés, se consolida el Salón promovido por la Escuela de Bellas Artes de París. Relacionado a las exposiciones del Louvre y el Grand Prix de Roma. Así, las tendencias del arte y carrera de los artistas, su reconocimiento o desconocimiento, resulta entre la pujanza de los artistas y de la crítica. El aval oficial del entorno artístico, situación no libre de conflicto y tensión, ocurre en este proceso de visibilizaciones y de invisibilizaciones.

La ruptura modernista con la tradición y el academicismo entra en conflicto frente a la restricción de la libertad creativa. Las instituciones asociadas al poder y el aval de la burguesía hegemónica fomentan el cánón clásico. La teoría y el modelo se legitiman respecto a la valoración de las artes como «bellas» y «estéticas». Como efecto coyuntural, los salones y procesos concursables oficiales motivaron las exposiciones independientes. Así, una efervescencia por la libertad de creación y la ruptura de los cánones académicos, considerados limitantes, se volvió un motor de cambio. Francia de finales del siglo XIX vio surgir expresiones anti académicas que causaron impacto en la

modernidad y nueva estética: el impresionismo, el postimpresionismo, modernismo y simbolismo, por mencionar algunos.

En América latina, el «afrancesamiento» fue un fenómeno de finales del siglo XIX y principios del XX. La reflexión crítica ante la toma de un modelo externo de civilización pasa por evidenciar el trastelón colonialista inmerso en el mismo. Conforme la visión crítica de Quijano, considera que América continúa un patrón de poder empezado desde 1492 que tiene su sustento en la idea de raza.

Este contexto, plantea el análisis decolonial en diversos niveles; *poder, ser y saber* como reto para el construcción histórica incluyente latinoamericana, con las artes como un lenguaje que interlocuta estos paradigmas.

2.7. Lo nacional: de la devoción religiosa a la devoción por la nación

A partir del Tratado de paz de Westfalia en 1648, de alguna manera, se construye las bases del pensamiento nacionalista. El tratado marca el concepto de integridad territorial y soberanía, frente a la concepción feudal por derecho de herencia. Establece, de alguna manera, las bases del Estado-nación. Sin embargo, es en el siglo XIX y XX cuando se expande esta visión ideológica en el mundo. El nacionalismo se despliega con sus variantes, sea: centrífugo, económico, corporativo, de izquierda, liberal, cultural, étnico, etc. Que otorga un cierto sentido de pertenencia y, para muchos, brinda niveles de seguridad y bienestar. Por otro lado, como una forma de coerción ideológica, puede devenir en el fundamentalismo extremo, que divide, en la dicotomía «nosotros-ellos»; «paisanos-extranjeros», generando conflictividad.

Las guerras mundiales tuvieron un profundo trasfondo nacionalista, expansionista, imperialista, como diría José Luis Borges en 1961,

En este sentido, [el nacionalismo] es el canalla principal de todos los males. Divide a la gente, destruye el lado bueno de la naturaleza humana, conduce a desigualdad en la distribución de las riquezas.³⁰

Benedict Anderson señala como los nacionalismos procuran recrear una cierta «comunidad imaginaria» mediante la construcción de un conjunto de símbolos de identidad como son: la bandera, el himno, el territorio, el paisaje, los rituales patrios, entre otros. Cada elemento destaca su aspecto contextual.³¹

El concepto de «lo nacional», paradigma de construcción de la identidad de una nación y sus integrantes, entra en apogeo en Ecuador a propósito de la transición de las dicotomías pos independentistas. El marco de la Revolución Alfarista y del proyecto

³⁰ Cfr. EL COMERCIO. (2019). *Fundamentalismo*. Quito: <https://www.elcomercio.com/opinion/fundamentalismo-opinion-contraloria-destrozos-octubre.html>. Última consulta día 30 noviembre 2020.

³¹ La identidad de un Estado nación, es una construcción intencionada con el propósito aglutinador, de posicionamiento y búsqueda de una imagen exitosa de la misma, conforme lo señala Anderson. Cfr. ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: FCE.

nacional moderno corresponde a la etapa entre los años 1895 a 1960.³² El *mestizaje*, como elemento de inflexión, la mixtura étnica entre la raíz de pueblos originarios y los colonizadores matiza, y en muchos casos esconde, las relaciones de poder. En la idea de mestizaje se marcan las conveniencias de identificación individual y social. De la imposición cultural frente a la persistencia de lo popular, de elementos culturales considerados propios, y se acuña en el término «nacional». Ante la opción aparentemente lógica de lo «ecuatoriano».

Durante esta etapa, el giro al laicismo como impulso liberal, traslada la política pública hacia la idea de nación. Se puede considerar sustituir la devoción religiosa del pasado por la devoción cívica hacia el Estado nación, cuyo proyecto moderno va de la mano de la construcción de la identidad nacional. Requiere amalgamar una imagen de soberanía del territorio mediante integración social de sus pueblos: mientras más cohesionada y fuerte sea, mejor señal de una nación exitosa.

Promover la construcción de los símbolos de la nación fue una tarea importante en el joven país. Así, los símbolos patrios y su apreciación se fomentan desde el currículo educativo. Se diseña una bandera y escudo oficial. Se comisiona la composición del himno nacional ecuatoriano. Se crean instituciones militares que acentúan la enseñanza patriótica sobre la base del amor y defensa de lo patrio y nacional. Se redacta la «liturgia» de la nación, por así decirlo. Se rebautiza calles, barrios, plazas, parques e instituciones con el nombre de próceres de las independencias y también fechas cívicas conmemorativas. Se comisiona la construcción de monumentos que conmemoran gestas históricas y bélicas. La arquitectura neoclásica, de grandes fachadas clásicas, reafirma la presencia del Estado e imagen grandilocuente de la nación.

Se crean instituciones educativas laicas donde se imparte la materia de Cívica. Replicada su contenido curricular en asignaturas afines como historia, geografía, que incentivan el amor patrio. El giro moderno cívico motiva una conexión con el estudio de la cultura popular para reafirmar lo nacional: un nuevo vigor de la arqueología, la historia nacional y el folklore de la nación.

³² Cfr. AYALA, Enrique. (2004). *Ecuador Patria de Todos 2ed. Manual de Cívica*. Quito: Libresa.

Ya a mediados del siglo XX, la memoria y construcción de la historia oficial del país se refuerza con la creación de los espacios de resguardo del patrimonio: las bibliotecas, archivos, museos, que van acompañados del término «nacional». Así el Museo Nacional del Ecuador fundado en 1969 por el Banco Central que, por un lado, se esforzó en acopiar, proteger los bienes culturales. Por otro, respaldó procesos educativos y fomentó el narrar la historia desde una perspectiva centralizada, evolucionista, civilizatoria y posiblemente elitista.

Esta necesidad de dar peso histórico a la nación forja también su imaginario heroico. Como estrategia identitaria fue importante retomar el pasado ancestral y posicionar figuras como Atahualpa, muerto en 1533, cuyo origen ecuatoriano es debatido y que, al ser víctima de un secuestro y asesinato, se volvió símbolo de identidad, resistencia y lucha en el imaginario cívico y popular. Mientras que la situación del indígena en el presente se mantenía en desigualdad.

Incluso la temática artística del paisaje es parte de la construcción de sentido de lo nacional. En relación a la visita de misiones científicas a Ecuador se vincula este aspecto:

Se cumplía en tierras ecuatorianas y con necesidades detectadas localmente aquellos que el teórico inglés John Ruskin mencionara en su obra *Modern Painters* (1860), sobre el papel del paisaje para el nacionalismo decimonónico. En donde a través de este, los países se reconocerían y se mostrarían ya no solo en retratos de sus gobernantes y de su aristocracia, ni en las grandes escenas mitológicas e históricas del neoclasicismo, sino más precisamente de su territorio, de sus campos, de los labradores y gente humilde que los habita y obtiene de ellos su sustento.³³

El factor político influye en el escenario cultural. El arte del siglo XX ecuatoriano se abre en medio de un escenario político dividido en dos vertientes ideológicas: el conservadurismo y liberalismo.

³³ KENNEDY, Alexandra. (2004). *Artes Académicas y Populares del Ecuador*. Quito: BCE, UNESCO. p.34.

El expresidente Gabriel García Moreno, representa el modelo conservador, promueve la modernización del país desde una reforma institucional en la cual la iglesia tenía un rol principal en la visión y gestión del Estado. Uno de sus ejes, la educación católica como un medio indispensable para alcanzar este propósito.

Por otro lado, el liberalismo está asociado al proyecto Alfarista. El liberalismo da paso al laicismo que limita el poder de la iglesia. Motiva la ampliación de la libertad de credo y propone la inclusión de los distintos sectores sociales y minorías étnicas.

La vertiente social y de izquierda es una tendencia que influirá en los intelectuales, artistas y políticos de la época. También influye en la clase mestiza y la nueva burguesía, cuyos actores y círculos elaborarán los cimientos ideológicos y conceptuales del Estado nación. Encuentran inspiración en las ideas integracionistas de Bolívar y San Martín de enfoque regional. La «Patria Grande», evocada en el libro del argentino Manuel Ugalde en 1922, es la estrategia de definición ante la globalización, que toma como referente la memoria e identidad propia ancestral, la raíz de los pueblos originarios. Sus clamores, luchas, olvidos.

El sector conservador se asociaba con la iglesia y la élite latifundista. A su cargo la propiedad de las tierras, el comercio y las formas de trabajo basada todavía en modelos coloniales con mano de obra campesina e indígena.

La pugna de intereses entre las fuerzas políticas e ideológicas procuran el aplacamiento y desarrollo contrapuesto respecto al otro. Sin embargo, hubo cabida para mixturas e intercambios entre estos, como los sacerdotes carismáticos que apoyaron el desarrollo cultural endógeno en las comunidades.

En este marco político se impulsa la gestión de las instituciones educativas en el campo de la cultura. Así, la primera Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito fue creada durante el gobierno de García Moreno y tuvo corta duración (1872-1876). Bajo el gobierno de Leonidas Plaza, la escuela se reorganiza en 1904, ahora en época liberal. A través de sus autoridades, se debate el modelo educativo moderno basado en la nación. Desde la perspectiva americanista se observa la necesidad de enraizar la cultura regional y local. La EBA se convertirá en uno de los principales semilleros de artistas del siglo XX ecuatoriano.

En el contexto ideológico, entre religiosidad y laicismo, oscila también el arte moderno ecuatoriano. Los artistas adoptan posiciones ideológicas, más que políticas,

que aplicadas al arte, confrontan la tradición frente a la libertad creativa y mejor aún la ruptura con el pasado colonial. Un proceso de transición del academicismo, al romanticismo y brevemente al modernismo.

Una situación económica favorable facilitará la dotación de becas para artistas a principios de siglo, así como la existencia de premios, salones que propiciaron la visibilización de las artes y propuestas culturales de construcción de lo moderno. Formados en la Escuela de Bellas Artes, los hermanos Mideros Víctor y Luis – contemporáneos a Egas– se destacaron como los artistas predilectos de la clase adinerada, de la iglesia y los conservadores. Defensores y continuadores de una estética modernista de mitología simbolista y temática católica. Un arte que, si bien era moderno, fue asociado –por los liberales y grupos de izquierda–, a un legado decimonónico vinculado a la moral y a enaltecer el espíritu. Víctor y Luis Mideros, en la pintura y escultura respectivamente, tomaron temas relacionados con lo religioso y lo nacional, exploraron un estilo simbolista y modernista y, en ciertas obras, emplearon la técnica impresionista [FIG.17].

Por otro lado, están los artistas que se unieron a la causa social y la construcción de lo nacional en el país, inicialmente como la ruptura moderna. Artistas llamados por Hernán Rodríguez Castelo como la generación precursora del indigenismo: Camilo Egas (1889-1962), Pedro León (1894-1956), Manuel Rendón Seminario (1894-1982).

La preferencia por estas dos líneas ideológicas se evidencia en la asignación de premios por parte del concurso Mariano Aguilera, importante galardón municipal de Quito creado en 1917. En varias oportunidades a los Mideros, en los primeros años del galardón. También se valoró la propuesta de Camilo Egas, quien obtuvo dos veces el premio, al momento que residía en Quito. Egas será quien asuma el indigenismo como tema preferencial desde su primera etapa, y la mantendrá por gran parte de su trayectoria.

Al considerar el espíritu de la época, parte de la producción de Víctor Mideros (1888-1967) es la obra modernista «La India de Zambiza» (1925). De temática indigenista, el estilo y canon realista y pincelada modernista que abordó hasta la década de 1920. Existe conexión formativa con Camilo Egas, pues los Mideros también estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Además estudiaron en Italia, Francia, España.

2.8. Conclusión

En este capítulo fue analizado el contexto histórico, desde el cual germina la temática indígena en la plástica ecuatoriana. En una primera instancia nostálgica que evoca el pasado ancestral milenario, las raíces de la diversidad, la riqueza cultural del país. La ideología de la época se vincula con el tema del trabajador de campo y ciudad. La cuestión del indígena entra en tensión con la realidad política y la tendencia de los intelectuales de abordar la construcción de la identidad nacional como nuevo paradigma del siglo.

El cambio de época arranca con los procesos históricos, políticos, sociales que desencadenaron en variadas revoluciones. Muchas configuraron el espíritu moderno, y con él, la modernidad. En la modernidad andina y su lógica progresista, surgen dos elementos temáticos que, más adelante, serán asumidos por ciertos artistas divergentes: el nativo americano y el trabajador de campo y ciudad. El debate del lugar de los distintos actores, urbanos y rurales, en el proyecto moderno, la civilización y sesgo colonial, en tensión con las fuerzas liberales y conservadoras, y la irrupción de los movimientos sociales.

Se revisa la Ilustración para comprender el interés por la ciencia, la naturaleza, el paisaje, la exploración de actores claves del continente europeo a la tierra y nuevos mundos y de allí, progresivamente, de la población local. Junto con el nacimiento de las ciencias humanas, como la antropología, etnología, arqueología, el coleccionismo, transita hacia el poblador nativo, exotizado, como contra propuesta a la tendencia racionalista, aflora con sentido romántico y poético. Desde lo literario se evoca al personaje nativo de forma exótica, primitiva, «lo rezagado», pero también como lo misterioso y lo encantador. Influidos por los escritores europeos y la nostalgia resulta el generador creativo; el romanticismo del indio propició el salto de estilo. Una ruptura que, a manera de dominó, se extendió en el resto de las artes. Las artes plásticas pasaron de una práctica puramente esteticista a una de cuestionamiento y divergencia político social.

En este contexto de tensión global-local, tras las independencias arrancan los Estados-nación a configurar su identidad. Por un lado mirando el modelo externo - industrial, moderno y de «orden y progreso», y por otro, cuestionando el lugar de los

pobladores originarios, evocándolos como símbolo, pero en la práctica manteniendo esquemas coloniales y feudales, rezagos del pasado de dependencia monárquica. Vistos como los subalternos, así marginándolos, invisibilizándolos.

La Revolución Liberal en Ecuador marca un antes y después de los procesos políticos y socioculturales. Conecta con una búsqueda de identidad nacional con un sentido, que caló en los artistas críticos y modernos. Marcó el proceso de traspaso del costumbrismo al indigenismo.

De esta forma, la primera mitad del siglo XX para el Ecuador es un tiempo singular para la creación de obras artísticas bajo la idea de *lo nacional* en las distintas disciplinas. Obras que evocan e hibridan el pasado ancestral con las tendencias culturales modernistas regionales e internacionales. Amparado por el academicismo, el romanticismo del *indígena arqueológico* fue avivado por el apogeo de las excavaciones arqueológicas de principios de siglo. En la plástica, será el arte indigenista de Egas el hito que se inserta en este momento clave de la construcción del sentido de lo nacional. Su perspectiva de la nueva estética modernista, de enraizamiento americanista que, más adelante, transita a la denuncia social.

Surge la etapa más prolífica de composición de música nacional ecuatoriana. El sentido de diferenciación de la élite naturaliza y da un parámetro académico a estilos externos y de origen indígena. En la música se destaca el contrapunto entre el Pasillo y el Sanjuanito. El primero modernista, urbano y cosmopolita de 1890-1930. Mientras el segundo se basa en el rescate de los ritmos indígenas y lo campesino se acentúa de 1930-1960.

Lo nacional se plantea como una construcción en permanente debate por parte de los distintos actores sociales. Forjada por los intelectuales, pero resignificada en el tiempo por la apropiación popular, sobre lo que se concibe como propio y auténtico. La tensión entre la tradición y la innovación de sus representaciones.

A continuación nos adentraremos en una conceptualización del modernismo o «modernismos», en contraparte intercontinental.

2.9. Imágenes: Capítulo II

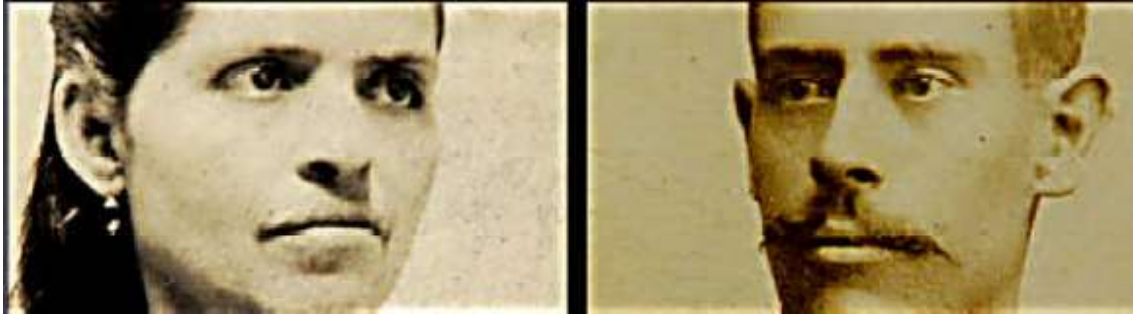


FIG. 1. Autor no identificado. *Padres de Camilo Egas*, 1904

Fotografía. Colección Eric Egas, N.Y. EUA.

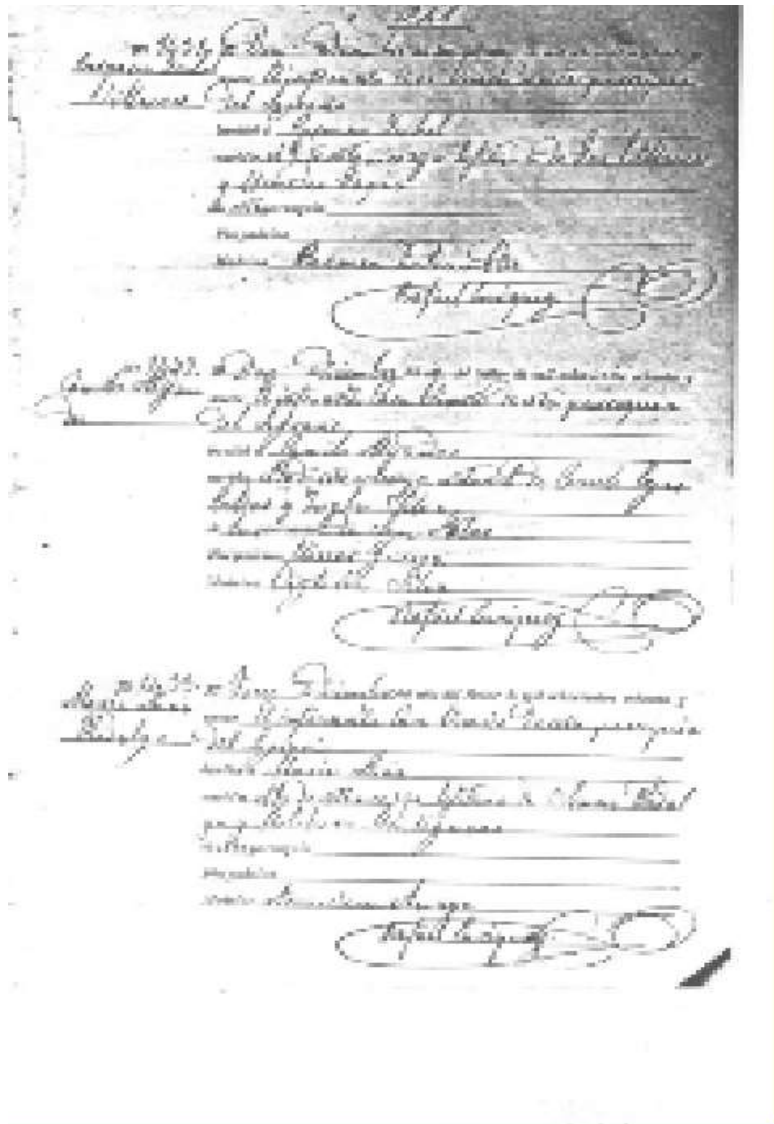


FIG. 2. Autor no identificado. *Partida de nacimiento de Camilo Egas*, 1892

Fotografía. Archivo Trinidad Pérez.



FIG. 3. Autor no identificado. *Padre de Camilo Egas*, 1900

Fotografía. Archivo Eric Egas.

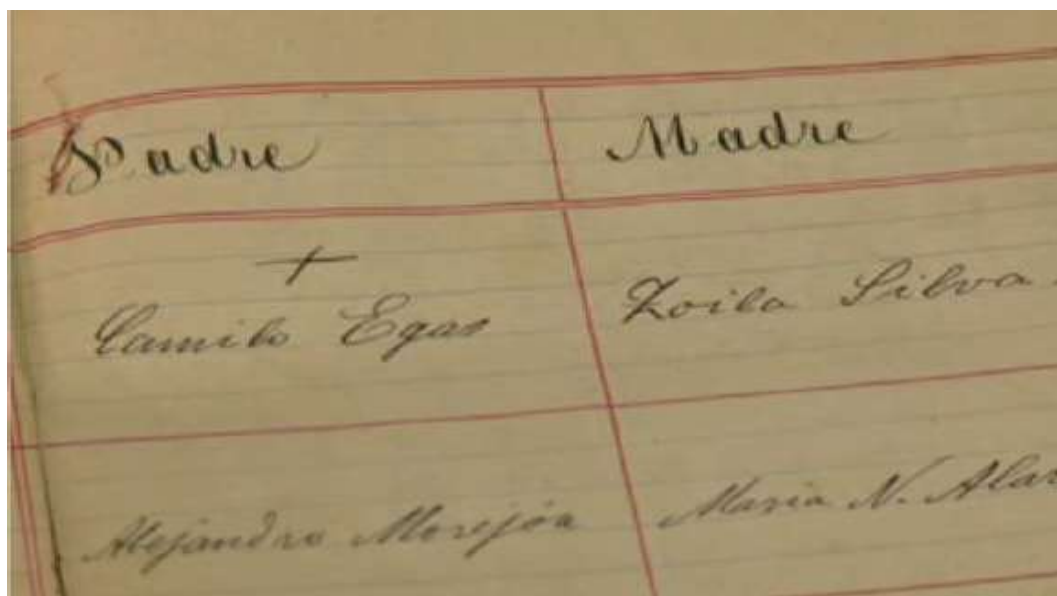


FIG. 4. Autor no identificado. *Matrícula EBA de Camilo Egas*, 2005

Fotografía. Archivo Trinidad Pérez.



FIG. 5. Joaquín Pinto, *El Alcalde en traje de gala*, 1887

Dibujo sobre cartulina. A4. Portada libro «Don Pedro de Zambiza» de Frank Salomón, Quito, Ecuador.



FIG. 6. Friedrich Georg Weitsch, *Chimborazo*, 1806

Óleo sobre lienzo. 163 x 226 cm. BPK, Berlin/Stiftung.



FIG. 7. Frederick Church, *El Cotopaxi*, 1862

Óleo sobre lienzo. 1.90 x 2.50. Colección no identificada.



FIG. 8. Rafael Salas, *El Cotopaxi*, 1874

Óleo sobre lienzo. 90 x 85. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 9. Rafael Troya, *Tungurahua*, 1910

Óleo sobre lienzo. 84 x 74. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 10. Charton de Treville, *Quito*, 1857
Óleo sobre lienzo. 60 x 45. MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 11. Rafael Troya, *La Conquista*, 1918
Óleo sobre lienzo. 1.10 x 75. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 12. José Domingo Laso, *Dominio público*, 1910

Fotografía. Archivo familia Lasso.

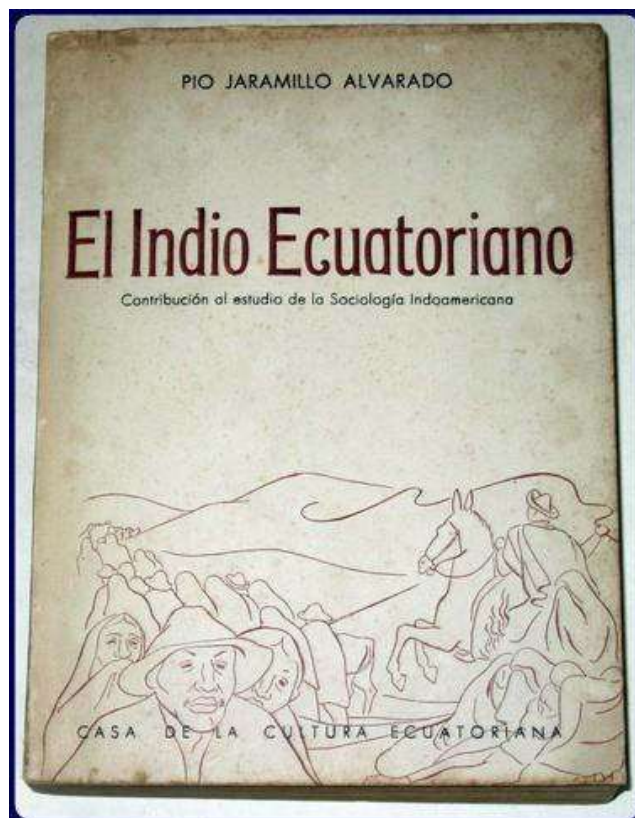


FIG. 13. Pio Jaramillo Alvarado, *El indio ecuatoriano*, 1954

Fotografía portada libro. Archivo CCE, Quito, Ecuador.



FIG. 14. Heinz, *Dolores Cacuango, Rosa Luxemburgo*, 1987

Fotografía. Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 15. Camilo Egas, *Gregorio y Carmela*, 1916

Óleo sobre lienzo. 78.8 x 1.85 cm. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 16. Camilo Egas, *Indio Mariano*, 1916

Óleo sobre lienzo. 88 x 58,5 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 17. Víctor Mideros, *India de Zambiza*, 1925

Óleo sobre lienzo. 1.30 x 75 cm. Colección MUNA, Quito, Ecuador.

CAPÍTULO III EL MODERNISMO

3.1. El modernismo

El modernismo se define como una corriente estética, cuya teoría y práctica valoriza la originalidad, la innovación, y la autonomía. Se opone al arte académico y la tradición en las distintas disciplinas, mediante una progresión de estilos, períodos, escuelas. Plantea un arte nuevo y de experimentación.³⁴

Es hito histórico de su origen literario en la publicación «Azul...», en julio de 1888, del escritor nicaragüense Rubén Darío. Su impacto provocó un cambio de la tendencia literaria clásica o romántica hacia la exploración modernista. Dicha obra tuvo repercusiones en las distintas disciplinas artísticas. Despertó el interés por la experimentación y ruptura con la tradición. El modernismo marcará procesos y postulados en las artes visuales en el surgimiento de las vanguardias. La oleada de «ismos» o vanguardias modernas, término referido a los distintos estilos de vanguardia sobre todo en ámbito europeo, surgieron de forma continua o simultánea, durante el siglo XX, muchos de ellos yuxtapuestos.

En Ecuador, el modernismo toma fuerza en el campo literario con los escritores de fin de siglo XIX. Su obra dialoga ante la dicotomía nostálgica de fin de siglo, el anhelo de cambio y progreso del nuevo tiempo. Inspirado en la obra de Goethe, como *Las penas del joven Werther* y otros poetas románticos, influyen en la poesía del movimiento literario modernista internacional. En Ecuador, la generación decapitada, movimiento literario compuesto por jóvenes escritores y poetas de Guayaquil como Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño. De Quito Arturo Borja y Humberto Fierro. De Latacunga: Félix Valencia Vizúete. El modernismo literario se consolidó en la primera mitad del siglo XX. En este entorno de ideas modernistas y subjetividades,

³⁴ González habla de la «insistencia sobre la experimentación» refiriéndose de manera especial a la conformación del modernismo gracias a la Literatura, agregando que mediante esta disciplina es la primera vez que un movimiento literario nacido en América repercute en Europa, que a su vez propiciará en el mundo hispano el Vanguardismo y en el Occidental el *Modernism*. Resaltando la experimentación, como la «extensión de fronteras» de la expresión cultural, que influirá en el auge de las disciplinas que se derivan de este proceso. Cfr. GONZÁLEZ, Alfonso (2004). *El Art nouveau y el modernismo hispanoamericano: re lectura que apunta a una piedra angular del vanguardismo y el feminismo*. Los Ángeles: California State University. Actas XIV Congreso AIH (Vol. IV). Centro virtual cervantes.

los artistas plásticos emprenden un camino de renovación y giro creativo inspirado en el modernismo y la vanguardia literaria.

En Ecuador, el modernismo en la plástica opera durante las primeras dos décadas del siglo. Tendrá en artistas como Camilo Egas, Alberto Coloma Silva, José Abraham Moscoso, Pedro León y Manuel Rendón Seminario sus nuevos referentes de modernidad pictórica.

El arte moderno a nivel internacional surge de los países y capitales modernistas que toman protagonismo, en lo político y económico, tras procesos de revolución industrial. Una de sus características es la oposición a las formas artísticas anteriores, consideradas tradicionales o anticuadas, pero también la ruptura a las corrientes anti académicas previas. Motivadas hacia el cambio continuo, y evitar encasillarse en una sola línea, el modernismo pretende no repetirse y mantener un aire de permanente juventud. El modernista Paul Cezanne (1839 – 1906) es considerado como uno de los precursores del arte moderno, cuyo concepto de volumetría y formas puras influirá en el nuevo siglo. Así influye Picasso y el cubismo como nuevo género artístico. Este último trastoca las reglas del arte moderno y vanguardias, a su vez generará, lo que la especialista Béatrice Joyeux-Prunel denomina el «efecto Picasso»³⁵, de cuya seducción e influjo tampoco se libra Camilo Egas.

Dentro del movimiento moderno opera la vanguardia o avant-garde. El concepto de obra de arte se libera de los esquemas tradicionales establecidos de épocas anteriores en la historia del arte. La pauta de la vanguardia fue el inconformismo como legado para las futuras generaciones. Una forma de revisión constante y oposición de las mismas corrientes, teorías y acciones.

El Romanticismo –heredado del XIX–, abre el debate sobre el concepto de subjetividad estética y belleza basada en la composición armónica, la organización virtuosa de los elementos, el orden, equilibrio como cualidades importantes. El arte moderno plantea la ruptura definitiva de mirar como fin último del arte, la búsqueda de la belleza estética. Varias corrientes sustentaron sus ideas en manifiestos. En la práctica

³⁵ Cfr. JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. (2018). *El efecto Picasso. Cambios de fase en la lógica histórica del arte moderno*. Conferencia del IV Congreso Internacional Picasso. Málaga: Recuperado de <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/beatrice-joyeux-prunel.php>. Última consulta día 19 febrero 2021.

se da la experimentación de nuevas técnicas, lenguajes, materiales y formas de representación que buscan romper los límites preestablecidos en el arte académico. En este nuevo escenario, es posible y permitido el uso de todo material y criterio creativo.

En relación a la representación, el realismo figurativo entra en una especie de relativismo estético. Al igual que el romanticismo, se debate su pertinencia como forma única de plasmar lo visible. La figuración, como representación de lo real, fue mutando y transformándose continuamente. Se presta especial atención a la creación artística de simplificación y abstracción. La tendencia abstracta marca la liberación de la representación realista.

Derivaciones expresivas del figurativismo acompañan el siglo XX. En gran parte, se debe a la necesidad de los artistas de articular contenidos asociados con la realidad. El entorno sociopolítico, en circunstancias de industrialización, observó una realidad cruda y llena de disparidad que, gran parte de los artistas consideran imprescindible referirse. Sopesando el lenguaje del arte moderno como mecanismo expresivo, artistas comprometidos con las causas sociales, emplean el lenguaje expresionista para provocar empatía patética con forma y cromática atrevida. Sobre todo en lugares donde los conflictos sociales resultan preponderantes. Por ello, coincide el Realismo social con momentos históricos de mucha incertidumbre social y política del primer tercio de siglo.

Las guerras mundiales en el siglo XX, así como las revueltas sociales internas de los países, los golpes de estado, las crisis económicas internacionales, regionales y locales inciden directamente en la cultura y las artes. Los focos culturales modernos ejercen un cierto magnetismo en los procesos de migración. Centros urbanos en desarrollo son atractivos para artistas e intelectuales de las periferias. Desplazamientos de artistas que huían de regímenes totalitarios y represivos que restringía la libertad o creatividad migran a otros territorios. Los artistas latinoamericanos encontraban entornos favorables para la creatividad. Tenían la posibilidad de participar, debatir e intercambiar las ideas, movimientos, acciones que configuraron también el arte del siglo. Lugares de vigor cultural como el Montparnasse de París y el Greenwich Village de Nueva York.

El interés por la novedad, el desarrollo de la crítica y los medios especializados para su difusión se vuelven bases del entorno del arte moderno. También el progresivo

cambio en la percepción de la obra como elemento netamente decorativo, a posicionarse como obra de cuestionamiento estético y social. El arte moderno con sentido crítico, confronta el gusto burgués de las galerías de arte y marchantes a nuevos espacios de visibilización.

El arte modernista en Ecuador –en cierto sentido– encuentra un entorno favorable durante el liberalismo y durante el auge de exportación cacaotera. Las políticas de apoyo y fomento a las artes coincidieron con el surgimiento de una generación de artistas que llevan las ideas de cambio y vanguardia. Lamentablemente la inestabilidad política y de gobernabilidad, que caracterizó el siglo XX ecuatoriano, hizo que estas políticas en favor de las artes, tengan intermitencias y discontinuidades. Los marcos ideológicos que alentaron la producción artística cultural también ciñeron las expresiones al gusto de la tendencia oficialista.

Esta política pública se reforzará tras el impacto de la guerra limítrofe de Ecuador con el Perú en 1941. Se crea, en 1944, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dirigida por Benjamín Carrión. Originalmente de tendencia de izquierda, se pensó la implementación de la entidad para levantar el orgullo nacional tras la derrota bélica y pérdida de una gran parte del territorio. Mediante la cultura, manifiesta Benjamín Carrión:

Si no podemos, no debemos ser una potencia política, económica, diplomática y menos -¡mucho menos! – militar, seremos una gran potencia de la cultura, porque así nos autoriza y alienta nuestra historia.³⁶

La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana proporciona un respaldo contundente al posicionamiento del Indigenismo, y del Realismo Social a partir de su fundación. También otra institución clave de la época es el Banco Central del Ecuador. Bajo la gerencia del señor Guillermo Pérez Chiriboga, se crea el Museo Nacional y Área Cultural, motivado por el arqueólogo y coleccionista suizo Max Konanz. Esta unidad fue encargada al primer museólogo y apasionado del patrimonio ecuatoriano, el cuencano Hernán Crespo Toral. Colecciones y espacios de resguardo, investigación y

³⁶ Cfr. CCE. (2008). *Benjamín Carrión*. Quito: Recuperado de <https://casadelacultura.gob.ec/postlacasa/benjamin-carrion/>. Última consulta día 21 julio 2020.

difusión, como museos, bibliotecas, archivos, fueron gestionadas por Crespo Toral que realizó una gestión fundamental para la memoria del país.

Así, la configuración del ambiente cultural moderno es también influida por la labor de los investigadores, arqueólogos, historiadores y gestores culturales que, con sus aportes, generaron debates en torno a los temas culturales y sociales.

Las características internacionales del arte moderno que se propagaban son:³⁷

- Propio del arte occidental
- Contraposición al arte académico
- Interés por otras culturas
- Innovación constante
- Independencia de la naturaleza
- Intención artística
- Abierto a múltiples representaciones
- Prolífico
- Diversidad
- Revolucionario

Los elementos que lo moldean son:

- Los estudios teóricos, la concepción del arte y parámetros para su validación.
- Las instituciones oficiales que lo avalan: de formación, de exhibición, de premiación.
- Los medios, publicaciones que forman la opinión pública.
- La creación, producción y competitividad entre los artistas.

³⁷ Cabe enumerar un conjunto de características del modernismo, para efectos del análisis de cada uno de los componentes y de un todo concreto, es así, ejemplo de ello el «interés por otras culturas», dicotomía entre superar el pasado académico y a vez explorar las tradiciones y bagaje cultural de la otredad como inspiración, que dará pauta al primitivismo, al indigenismo en el caso latinoamericano. También resaltar el componente referido a lo «revolucionario», que en la configuración de las artes y la nueva perspectiva de los artistas se transmuta en ruptura, beligerancia, irreverencia creativa en sus métodos y el medio. *Cfr. LASSO, Sara. (2019). Características del arte moderno. Principales rasgos del arte de la Modernidad. N.Y.: About Español.*

Así también se expanden las aplicaciones y funciones de las obras. Sea: estética, expresiva, creativa, representativa, simbólica, educativa, discursiva, técnica, terapéutica, comunicativa y política.

El periodo histórico de gestación del modernismo es de 1850 a 1925 en el cual se dan las condiciones y transiciones hacia la construcción de una escena artística moderna en Ecuador. Reivindica, en todas las artes, los sentimientos nacionalistas a través de la exaltación de los valores étnicos, culturales y populares con el fin de afirmar, consolidar e idealizar las identidades nacionales.

A continuación revisemos la concepción del arte decimonónico y el moderno en el país:

Arte decimonónico o académico:

- **Teórico:** Juan León Mera (1832-1894).
- **Textos referente:** «Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días» de 1868, «Conceptos sobre las artes» de 1894.³⁸
- **Características:** Cumple reglas universales, es producto de la civilización. Es natural, determinado por la geografía y el clima. Es espiritual, moral, esencial.

Arte moderno:

- **Teórico:** José Gabriel Navarro (1883-1965).
- **Textos referente:** «El estado y el arte» de 1912, «Arte moderno» de 1914.
- **Características, influencias:** Civilización y progreso, Bellas artes y arte moderno, Art nouveau, Modernismo español, postimpresionismo, primitivismo, busca la originalidad, lo propio, el americanismo, lo nacional.

El proyecto moderno mantiene un lastre de tipo colonial, pues funciona a través de dualidades, oposiciones, inclusiones y exclusiones. Una mirada de

³⁸ Cfr. PÉREZ, Trinidad. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo* (Tesis doctoral no publicada). Quito: UASB.

modernidad/colonialidad del arte con los procesos de construcción del Ecuador como un Estado-nación moderno que busca incorporarse al proyecto civilizatorio, progresista y modernizador con el fin de legitimarse en el escenario mundial. Así, el establecimiento del arte como institución moderna, como las imágenes que se produjeron, representaron las metas y contradicciones de este proyecto. Lo colonial remite al concepto de la perpetuación de lógicas y estructuras coloniales después de la colonia. Como lo desarrolló Aníbal Quijano en su texto «Colonialidad y modernidad/racionalidad» de 1992, referido a la «colonialidad del poder», que se traduce en las discriminaciones raciales, étnicas, antropológicas alrededor de la construcción del concepto de lo nacional. Además señala que dichas estructuras de poder: «fue y todavía es el marco dentro del cual operan las relaciones sociales, de tipo clasista o estamental».

Esta relación de modernidad y colonialidad, se expresa en las artes desde la perspectiva de la investigadora Trinidad Pérez, de la siguiente manera:

En forma la pintura de comienzos del siglo XX era moderna, en tema representaba la población indígena como su opuesto: fija en el tiempo y en el espacio, neutralizada simbólicamente como actor social en la sociedad moderna.³⁹

³⁹ PÉREZ, Trinidad. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo* (Tesis doctoral no publicada). Quito: UASB.

3.2. La Escuela de Bellas Artes de Quito y la modernidad

El arte decimonónico, como el arte moderno, se desarrollaron tanto por la política pública educativa y cultural de la época, como por el carácter cuestionador de los artistas, que en cambio de siglo, acentuó y aceleró la ruptura y traspaso de modelos.

La enseñanza artística en el país se remonta a la época colonial y los conventos. Un centro precursor en la enseñanza es la Escuela de San Andrés creada por los flamencos Fray Pedro Gosseal y Fray Jodoco Ricke en el convento franciscano. Al tiempo se impartía religión católica, canto, idioma y se formaba en las disciplinas artísticas aplicadas en el convento máximo de San Francisco. En los centros educativos de los conventos y monasterios se acogen a españoles, criollos, mestizos e indígenas.

En el siglo XVII y XVIII destacan figuras de artistas nativos como Pampite, Caspicara. Los mestizos: Miguel de Santiago, Bernardo de Legarda. Maestros artesanos de la llamada «Escuela Quiteña».

En época republicana, en 1822, se crea la Escuela de Artes de la ciudad de Cuenca, por iniciativa del libertador Simón Bolívar. Se encarga la dirección a Gaspar Sangurima López, artista autodidacta que gozaba de prestigio como escultor en la ciudad.

En el año de 1851 se crea el Liceo de Pintura, dirigido por el francés Ernest Charton, subvencionado por el filántropo Ángel Ubillus. Este liceo posteriormente se convirtió en la Escuela Democrática Miguel de Santiago en 1852, en homenaje al destacado artista del siglo XVII. A mediados del siglo XIX, aglutina a los principales artistas de la época como Joaquín Pinto, Luis Cadena, Rafael Salas, Juan Manosalvas. Artistas paisajistas, costumbristas y románticos que dirigieron el interés temático por la representación local.

En el año de 1880 se crea una Escuela de Arte en la ciudad de Ibarra por parte de Rafael Troya, artista que invirtió sus propios recursos en el proyecto educativo. Esta escuela contribuyó a posicionar la ciudad como un referente de artistas hasta los tiempos actuales.

En 1872, en el periodo presidencial de Gabriel García Moreno, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo dura tan solo 4 años bajo la dirección

del escultor español José González Jiménez y con el respaldo docente de los artistas Juan Manosalvas y Luis Cadena, beneficiarios ambos de una beca de formación en Italia por parte del Estado.

En 1902 se crea la Academia de Pintura y Dibujo en Cuenca, dirigida por Joaquín Pinto, quien se trasladó a dicha ciudad por el periodo de un año, para luego retornar a Quito y participar del proyecto de reapertura de la Escuela de Bellas Artes de la capital.

Con todas estas experiencias previas, la reapertura de la Escuela de Bellas Artes de Quito se perfila como el nuevo centro de la modernidad artística capitalina. En 1904, se reabre la Escuela de Bellas Artes de Quito (EBA), en el gobierno liberal de Leonidas Plaza Gutiérrez, a través del Ministerio de Instrucción Pública. Como subsecretario, y luego ministro, Luis A. Martínez, notable escritor, pintor y político. La EBA empieza anexa al Conservatorio Nacional de Música. Inicialmente Martínez encarga la dirección de la institución al músico Pedro Traversari, quien incluye las disciplinas de arquitectura, música y bellas artes, y gestiona la movilidad y presencia de destacados artistas internacionales que tenían conocimiento del modelo y técnicas impartidas en Europa. También vinculó a los artistas locales de mayor reconocimiento de la época: Joaquín Pinto como maestro de dibujo natural y acuarela, Rafael Salas en pintura al óleo para figura humana y paisaje, y Juan Manosalvas en Pintura.

La escuela funcionó en un inmueble ubicado en las actuales calles Espejo y Montúfar, cerca al hoy, teatro Bolívar y plaza chica en el centro histórico de Quito.

La Escuela de Bellas Artes de Quito será la encargada de establecer en el país las bases de la teoría del arte, la conceptualización de su apreciación, el programa académico y las pautas para la valoración crítica de arte moderno de aquel tiempo.

Influida por el pensamiento modernista que puja una identidad nacional, se evidencia en el texto expresado por Francisco Gómez de la Torre en 1890 sobre el discurso para celebrar el séptimo aniversario de la caída del presidente Juan José Flores:

[...] la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza en pos de la invención y la originalidad para tomar un carácter nacional. La literatura, la música y la pintura, representadas por las

sociedades Ilustración, Filarmónica y Escuela Democrática, empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización.⁴⁰

Gómez de la Torre realza el concepto de «originalidad» y «nacionalidad», términos conjugados que cuajaran en el ambiente cultural del siglo naciente en Ecuador.

En este marco el joven Camilo Egas ingresa a la EBA en 1905, segundo año de creación de la institución. En 1906, los tres maestros del siglo XIX de esta institución – Pinto, Salas y Manosalvas–, fallecen por complicaciones de salud y avanzada edad. Fue entonces breve su aporte para quienes pudieron conocerlos y recibir sus enseñanzas en la cúspide de la madurez artística de los maestros.

En 1905 se nombra como director al catalán Víctor Puig, que refuerza el equipo técnico con maestros españoles. Llegaron: Roura Oxandaberro, León Camarero, Libero Valente. Así se insertaba las bases del modernismo español al estilo catalán, en las artes quiteñas.

En 1912, tras una pugna interna y controversia con Víctor Puig, será José Gabriel Navarro quien asuma la dirección de la Escuela de Bellas Artes. Abogado de profesión, estudiante y docente en la EBA. Historiador del arte y la cultura, miembro fundador de la Academia Nacional de Historia, ferviente americanista y nacionalista.⁴¹ Navarro dio un giro al modelo educativo procurando un mayor respaldo de profesores locales, enfocado en la búsqueda de una identidad cultural mediante un arte propio.

Además de los maestros nacionales, la mirada de Navarro no descuida los intereses modernistas. Se gestiona la llegada del francés Paul Bar, hábil en la técnica del impresionismo, y del escultor italiano Luigi Casadio de tendencia modernista. Se suma la mirada exotista, el interés por la pintura al aire libre y así, por el paisaje y personajes de la cotidianidad.

⁴⁰ Cfr. SALVAT. (1985). *Historia del arte ecuatoriano*. Barcelona: Editorial:Salvat S.A.

⁴¹ El proyecto Americanista era un ideal de la época, de los intelectuales y políticos, influido por la gesta libertaria independista e interés de criollos y mestizos de una identidad cohesionada. El mestizaje es un concepto implícito en la cuestión, la hibridez una estrategia para superar la dicotomía antagónica del hispanismo ante el nativismo, descalificado por la élite. Un sentido incluyente es evocado en pos de una identidad nacional «integradora y exitosa».

Luigi Casadio, cautivado por la diversidad cultural de Ecuador, aborda desde el dibujo y la pintura la representación realista del indígena. Incentiva el interés en la temática local en los estudiantes, entre ellos a Camilo Egas, quien desde sus primeros bocetos, muestra esta afinidad.

La Escuela de Bellas Artes, da continuidad a la política de promoción e incentivo académico. En el año 1911 otorga becas de formación en el exterior a los estudiantes destacados, en base a la cooperación internacional. Se benefician de las becas Camilo Egas, Víctor Mideros, Nicolás Delgado, José Abraham Moscoso y Pedro León, quienes viajan a la Real Academia de Roma en Italia.

Los directores de la Escuela de Bellas Artes

PERÍODO	DIRECTOR
1904-1905	Pedro Pablo Traversari
1905-1911	Víctor Puig
1911-c. 1925	José Gabriel Navarro

Esta primera experiencia formativa internacional en España marca en Egas con un nuevo clima de ideas modernistas y una primera inmersión en contexto del arte moderno europeo.

La EBA constituye un hito promotor de ideas de modernidad en la generación de artistas que influyó en las tendencias plásticas modernas del país, así el indigenismo como propuesta moderna.

Durante su vigencia institucional la EBA marcó las bases, debates y procesos formativos más relevantes del campo de las artes quiteñas.

Este formato educativo «nacional» y público, más adelante, a partir de 1968, transitará la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Tomando así la institución universitaria la posta en el campo de la educación en artes. Universidad pública que aglutina la participación de estudiantes del país. Esta transición –de Escuela a Facultad universitaria– es liderada por un ex estudiante de Camilo Egas y de Luigi Casadio: el escultor Jaime Andrade Moscoso que, en conjunto con otros artistas y docentes, impulsaron este proyecto.

Adicionalmente en el siglo XX a nivel nacional se crea en 1908, la Escuela De Arte, Loja, en c.1928: Escuela de Bellas Artes, Riobamba, y 1941: Escuela de Bellas Artes, Guayaquil.

3.3. La generación de Egas

Al final del siglo XIX nacen un conjunto de figuras, intelectuales, artistas que aglutinarán las ideas de modernidad y una serie de transformaciones en las artes a nivel internacional durante la primera mitad del siglo XX.

Así: Joaquín Torres García (1874), Francis Picabia (1879), Pablo Picasso (1881), José Clemente Orozco (1883), Amedeo Modigliani (1884), Tarsila do Amaral (1886), Diego Rivera (1886), Marc Chagall (1887), Marcel Duchamp (1887), Joan Miró (1893), Wilfrido Lam (1902), entre muchos otros.

En esta etapa nace en Ecuador, Camilo Egas (1889) y es parte de esta generación que cimienta las bases para las artes modernas y de vanguardia. A criterio de Hernán Rodríguez Castelo, el siglo XX de las artes visuales en Ecuador se puede dividir en cinco generaciones que, a forma de sucesión pero también de manera dialéctica, se entrecruzan en el tiempo de la historia del arte ecuatoriano,⁴² estas son:

1. La generación precursora. «Nacen entre 1890 y 1905. Pugnan por imponer sus formas entre 1920 y 1935. Viven su etapa de predominio generacional entre 1935 y 1950».
2. La generación innovadora. «Realismo Social», Naturalismo – expresionismo. Nacen entre 1905 y 1920. «Pugnan por imponer sus formas entre 1935 y 1950. Viven su etapa de predominio generacional entre 1950 y 1965».
3. La generación renovadora. Informalismo – formalismo. «Nacen entre 1920 y 1935. Pugnan por imponer sus formas entre 1950 y 1965. Viven su etapa de predominio generacional entre 1965 y 1980» (RODRÍGUEZ, 1989, p. 63)
4. La generación recuperadora. El Feísmo - magicismo. «Nacen entre 1935 y 1950. Pugnan por imponer sus formas entre 1965 y 1980. Viven su etapa de predominio generacional a partir de 1980».
5. La última generación. «Nacen entre 1950 y 1965. Pugnan por imponer sus formas a partir de 1980».

⁴² Cfr. RODRÍGUEZ, Hernán. (1988). *El Siglo XX de las Artes Visuales de Ecuador*. Guayaquil: BCE, Cromos S.A.

La *generación precursora*, los adelantados: Camilo Egas (1889-1962), Pedro León (1894-1956), Camilo José Abraham Moscoso (1896-1936), Manuel Rendón Seminario (1894-1982), y cita como rezagados y aberrantes a: Víctor Mideros (1888-1969), entre otros nombres, y la escultura a Luis Mideros (1898).

En la generación innovadora menciona a José Enrique Guerrero (1905), Leonardo Tejada (1908), Gerardo Astudillo (1908), Galo Galecio (1908), Diógenes Paredes (1910-1968), Segundo Espinel (1911), Eduardo Kingman (1913), Bolívar Mena Franco (1913), Cesar Andrade Faini (1913), Luis Moscoso (1913), Carlos Rodríguez (1914), Oswaldo Guayasamin (1919), Piedad Paredes (1912), Jaime Valencia (1916).

En el puente no figurativo a Araceli Gilbert (1914). En marginales y *raros* a Eduardo Sola Franco (1915), en la escultura a Germania Paz y Miño de Breilh (1913), Jaime Andrade (1913), Cesar Bravomalo (1919), y el aporte de los extranjeros, al alemán Michaelson, el rumano Olgiesser, el holandés Jan Schreuder, el norteamericano Lloyd Wulf, la húngara Olga Fish, y de Dresde a Kurt Muller.

3.4. El americanismo

Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio entre las razas.⁴³

Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en las masas, y la levantan como la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de paso para esta generación.

El proceso independentista del siglo XIX, de la guía de Simón Bolívar y San Martín, forjó la propuesta de una identidad regional conectada por elementos comunes. Conecta a las repúblicas latinoamericanas la historia y la lengua común. La identidad latinoamericana, de la mano del Romanticismo del siglo XIX, incentivó la exploración de las propias raíces.⁴⁴

El re-descubrimiento moderno de América latina, ahora científico, desde su biodiversidad y geografía pero también identitario. Al interés científico de observación se suma una euforia hacia la búsqueda de nacionalidad e interés por lo local como una forma de reivindicación y conformación de identidad nacional. Con estos vientos de cambio de anhelo modernista, surgió un efecto paradójico. A la vez que incentivaba la ruptura con la herencia colonial, también planteaba la revisión de lo nativo y precolombino previo a la conquista. El entusiasmo por lo local configuró propuestas que evocan la ancestralidad y riqueza cultural latinoamericana, tanto del pasado arqueológico como de la condición nativa del momento. La búsqueda de libertad romántica decantó en una especie de idealización de un pasado prehispánico. Para muchos, un momento histórico de eterna libertad originaria. Este interés desembocó en proyectos literarios y también de ensayo político como el Arielismo, de José Enrique

⁴³ Cfr. MARTÍ, José. (1891). *Nuestra América*. N.Y.: La Revista Ilustrada de Nueva York.

⁴⁴ En este marco surge la noción de «América» y «Americanos», y de la tensión entre los procesos de independencia y dependencia a la corona de España, se esboza desde la resistencia y organización panamericana el concepto de: «América Unida».

Rodó en 1900, o el esfuerzo americanista de José de Vasconcelos promovido en la «Raza Cósmica» como alusión a la identidad mestiza latinoamericana.⁴⁵

En Ecuador la tendencia contagió al círculo intelectual de la juventud modernista y cimentó el pensamiento americanista. Se acogían a la construcción de una identidad regional latinoamericana y local que diera sustento a las nuevas repúblicas. Incluso el ideal integracionista latinoamericano de Eloy Alfaro se expresa en sus viajes por la región. Interés por revivir la Gran Colombia y lograr una Confederación de países latinoamericanos (PAZ, 2012). En honor al continente, Eloy Alfaro nombra a su hija «América» Alfaro Paredes, quien en acto simbólico en 1908, coloca el último clavo en las rieles del Ferrocarril del sur en la estación «Eloy Alfaro» en Chimbacalle, inaugurando el tramo Quito-Guayaquil.

José Gabriel Navarro en sus escritos, disertaciones y aportes difundidos por los medios escritos de la época alientan el americanismo como la forma de liberación de la tendencia hegemónica europeizante de modelos externos. Despierta el interés por la región y país en la sociedad quiteña. El Americanismo como pensamiento, influyó en el entorno de la Escuela de Bellas Artes de Quito y así en los estudiantes de inicios del XX, como es el caso de Camilo Egas y muchos de sus compañeros.

El ambiente internacional y las noticias sobre las revoluciones—de forma especial la Rusa y la Mexicana—, propagaron el pensamiento social de izquierda. A partir de 1920 influye en las artes y la política locales. El primer indigenismo, cercano al pensamiento americanista y moderno, se vuelve tendencia en las letras y la plástica al encontrar el elemento temático del indígena y las luchas del campo lo que vincula simbólicamente su creación, sobre todo a partir de 1930.

En 1943, el artista uruguayo Joaquín Torres manifestó su célebre frase «Nuestro norte es el sur» en su texto «Universalismo constructivo». La frase quedó plasmada en el dibujo de la América invertida. Torres García, promotor del proyecto «La Escuela del Sur», responde a la necesidad de superar los modelos internacionales impuestos y el estigma del arbitrario mapa mundial. Una perspectiva peyorativa de los países que están «abajo» frente a los que considera está «arriba» y en «vía de desarrollo», ocultando condiciones históricas de colonialismo. Provoca la reflexión sobre la capacidad de los

⁴⁵ Cfr. VASCONCELOS, José. (1925). *La raza cósmica*. Madrid: Agencia Mundial del Libro.

mapas en moldear nuestra percepción del mundo, pero también motiva un retorno de la mirada a lo propio y local latinoamericano. Similar motivación lleva el trabajo de Tarsila do Amaral en Brasil. Aborda lo originario desde la semiótica simbólica de pueblos originarios planteada desde la cultura endógena y fuente de pensamiento estético y político.

El historiador David Jaramillo, a través de comunicación personal de 08 de mayo de 2020, señala:

El modernismo es un gran paraguas que contiene muchas tendencias y movimientos. El americanismo es específico para América latina dentro del movimiento modernista. Mejor dicho, «El americanismo fue la manera en que muchos latinoamericanos fueron modernistas». Los movimientos culturales y artísticos entre 1880-1920 miran al continente americano –tanto en paisaje geográfico, cultural y población– como inspiración para renovar las artes, libres de rezagos coloniales y opuestas a las imitaciones neoclásicas importadas de Europa, marcaron esta primera etapa de modernidad latinoamericana. Estos postulados pueden ser calificados como americanistas.

El indigenismo es un americanismo focalizado en la zona andina. Está en estrecho diálogo con el muralismo mexicano [otro americanismo]. Incluso la Antropofagia brasilera de Andrade y Tarsila do Amaral puede también ser leído como un americanismo. Movimientos dentro del giro moderno de las artes latinoamericanas hacia 1914 y sobretodo después de 1917 hasta 1950-60.

3.5. Conclusión

En este capítulo se adentra en el análisis del concepto de modernismo cuyo hito son las artes literarias latinoamericanas. El modernismo se expandirá a las distintas disciplinas y exploraciones estéticas que se caracterizan por la ruptura de la tradición. El modernismo, al calar en tierras latinoamericanas, establece un diálogo de identidad regional y local de las artes, hacia lo propio vs. lo apropiado.

En Ecuador sobresalen dos figuras intelectuales asociadas a la institucionalidad educativa y también la política del Estado, por un lado Juan León Mera respecto al XIX y Navarro sobre la nueva perspectiva americanista del XX. Estas nuevas perspectivas americanistas calarán mediante la Escuela de Bellas Artes de Quito, que constituye una especie de «semillero de las artes modernas del país». La vocación americanista de la primera época influirá en el surgimiento de lo que Rodríguez Castelo denomina, la generación precursora, con Egas a la cabeza.

Según Rodríguez Castelo, la generación precursora implementa el movimiento moderno en el país. La generación innovadora, por su parte, capitaliza estos cambios en tendencias como el indigenismo, el realismo social, el expresionismo, entre otras.

Influye la movilidad internacional de los artistas ecuatorianos formados en la Escuela de Bellas Artes, que recibieron apoyos para la continuación de sus estudios en el extranjero. Conectándose con artistas de Europa, Estados Unidos y otros de la región latinoamericana, se dieron encuentros en los centros urbanos cuna de los movimientos artísticos modernos. En la primera mitad del siglo, en París en Montmartre y Montparnasse, como la capital cultural del mundo occidental, y tras la Segunda Guerra Mundial, en Nueva York. Si bien se alternaba con otros puntos, como Londres, Berlín, Barcelona, en América Latina con Buenos Aires por ejemplo.

Camilo Egas compartió la época del Montparnasse en los años 20. Eric Egas, hijo del artista, en una entrevista personal realizada el 07 de junio de 2018, señala que Camilo en los años 20 se encontraba en París, estableció amistad con la norteamericana Gertrude Stein, impulsora clave de los movimientos de vanguardia. Así también cultivó amistad con el español Joan Miró.

Luego se trasladó a Nueva York desde los años 30 y coincide con el momento de la Gran Depresión. Este traslado le permitió vivir en carne propia la crisis y conectarse

con actores de las tendencias del realismo social, con José Clemente Orozco, Thomas Hart Benton, George Grosz, los surrealistas, y los artistas norteamericanos.

La propuesta modernista de América Latina es primero «americanista» insta el sentimiento de valoración por el pasado milenario, pero en apertura a lo moderno. Para ser moderno y del presente, hay que representar el pasado y lo local previo a procesos de conquista. Asumen el reto de la creación original y lo propio en diálogo con la construcción de una identidad nacional.

Se afirma que «el americanismo fue la manera en que muchos latinoamericanos fueron modernos». El diálogo de ida y vuelta moderno, conjugado con la rebeldía propia de la juventud y artistas, el ímpetu del cambio generacional, y así, la vinculación del «ser americano y ser local» era fundamental. El ser propositivos introduciendo los universos simbólicos locales, era inevitable. Ideas de renovación y modernidad que, en Europa modernista, se transmitirá por medio de revistas y publicaciones independientes. Egas en París observó de primera mano la proliferación de estas revistas modernistas, a su regreso a Quito, se empeñó en traer ese fragmento de modernidad a la modesta capital andina.

A continuación se indaga cómo la Revista Hélice de Egas y su colectivo, participó en este debate.

3.6. Imágenes: Capítulo III

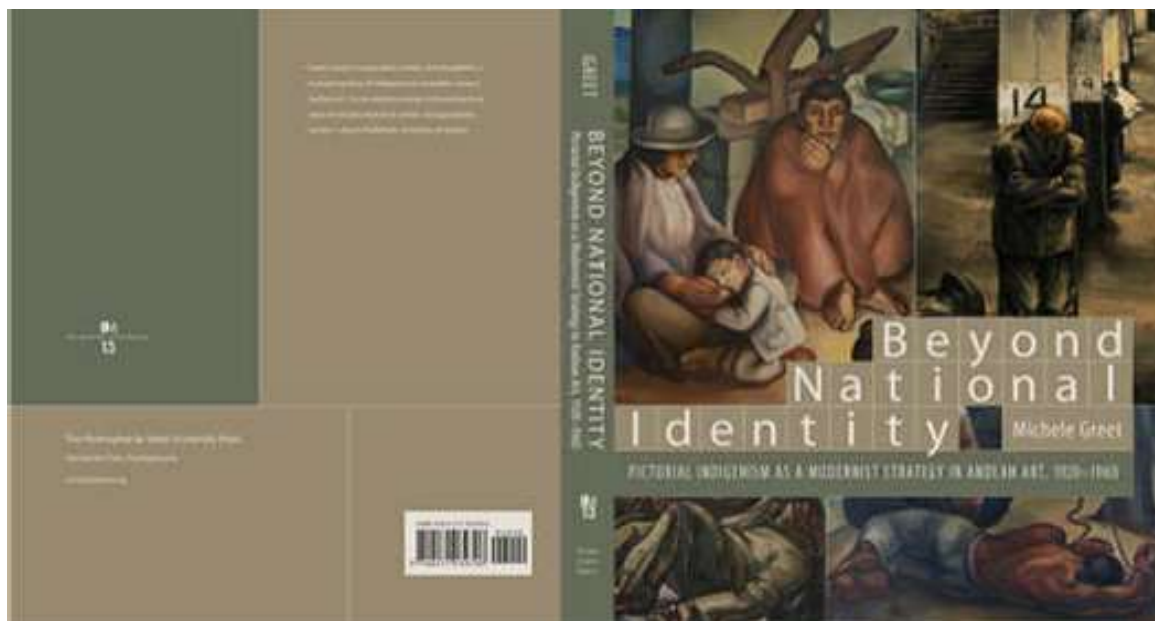


FIG. 18. Michele Greet, *Beyond National Identity: 1920–1960*, 2009

Portada Libro. Archivo personal.

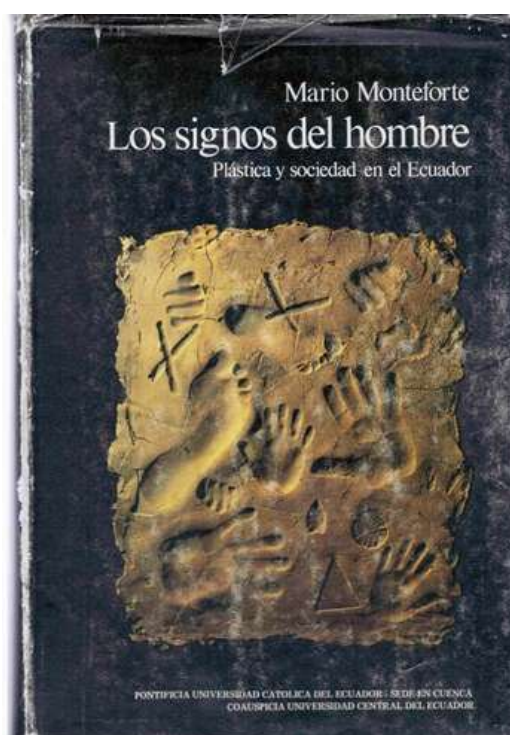


FIG. 19. Mario Monteforte, *Libro Los Signos del Hombre*, 1985

Portada libro. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.

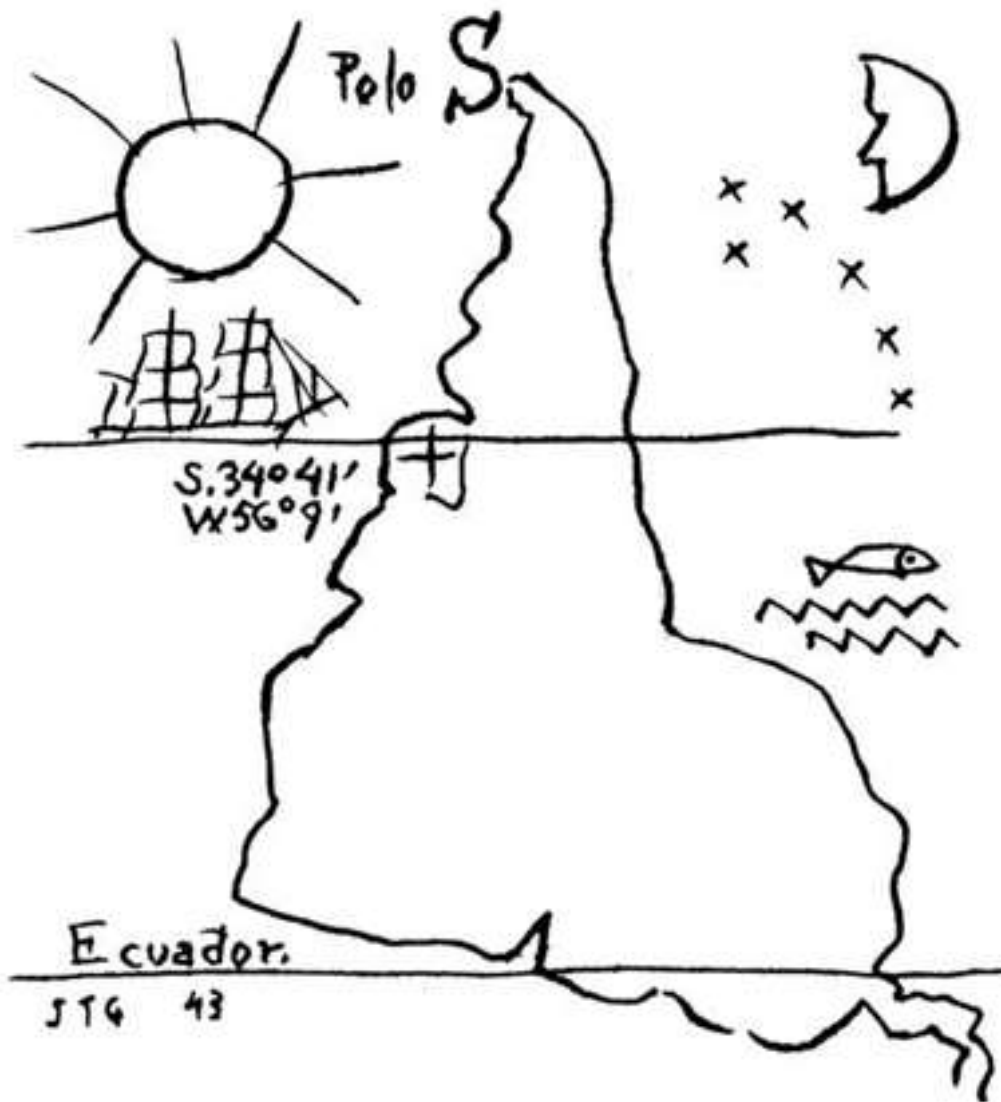


FIG. 20. Joaquín Torres García, *Nuestro norte es el sur- América Invertida*, 1943

Dibujo. <https://www.pinterest.com/pin/332422016221269741/>.

CAPÍTULO IV

LA REVISTA HÉLICE DE CAMILO EGAS

4.1. Publicaciones y circulación de las nuevas ideas

La transformación del pensamiento filosófico, sociológico, y cultural durante el modernismo influyó en la irrupción anti académica de intelectuales, teóricos y sus ideales fueron plasmados en publicaciones independientes. Muchas encendieron las ideas progresistas de cambio de la época al promover nuevas perspectivas, debates y retos. Adicionalmente la expansión de vías terrestres y marítimas de comercio facilitaron la movilidad e intercambio comunicacional. Un mecanismo para la popularización del arte moderno fueron las revistas independientes. Estas asumen nuevos derroteros para reorientar las distintas dimensiones de lo social, la cultura y las artes. En el siglo XIX, para nuestro diálogo, se destacan las siguientes:

1. En 1888 se publica la obra de ensayo literario «Azul...» del nicaragüense Rubén Darío. Considerado un hito de la narrativa hispana que influyó en el modernismo artístico en el mundo de habla hispana.

2. En 1900 se publica la obra «Ariel» del uruguayo José Enrique Rodó. Plantea el americanismo como proyecto filosófico y político de integración de los países de la región. Este americanismo como estrategia frente a los procesos intervencionistas de potencias como los Estados Unidos.

3. En 1895, en el campo político en Ecuador, destaca el Decálogo liberal publicado en el diario el *Pichincha*. En esta revista Alfaro propagaba los logros del alfarismo de manera propagandística: «Decreto de manos muertas». Supresión de conventos. Supresión de monasterios. Enseñanza laica y obligatoria. Libertad de los indios. Abolición del Concordato. Secularización eclesiástica. Expulsión del clero extranjero. Ejército fuerte y bien remunerado. Ferrocarriles al Pacífico.⁴⁶

En el siglo XX, se destacan:

⁴⁶ Cfr. HIDALGO, Emilio (2015), *Revolución Liberal, ideología y religión*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2015/10/revolucion-liberal-ideologia-y-religion>. Quito: El Telégrafo. Última consulta día 17 septiembre 2020.

1. En 1923, el manifiesto del arte público del mural mexicano elaborado por David Alfaro Siqueiros. Encargado por el Sindicato de trabajadores, técnicos, escultores y pintores. Cuestiona el arte de caballete asociado a la aristocracia burguesa y al individualismo. Exalta el arte monumental y público, bases ideológicas que enfatiza el realismo social figurativo como mecanismo comunicativo de los objetivos de la Revolución Mexicana. Refuerza el compromiso con la causa social, que trasciende a nivel internacional y latinoamericano como germen de las ideas de cambio.

2. En 1922 se publica «El indio ecuatoriano» de Juan Pio Jaramillo. Obra literaria considerada como un manifiesto de gestación del movimiento indigenista en el Ecuador. Abrió el debate en las letras, y además, con la vinculación política de Jaramillo, ejerció presión sobre distintos ámbitos de política pública y cultural.

3. De 1926 a 1930, se publica la revista literaria «Amauta» en Perú. *Amauta* es un aporte importante al debate y difusión de ideas indigenistas. Estuvo a cargo del influyente pensador de izquierda latinoamericana José Carlos Mariátegui. La revista dio cabida al movimiento artístico local, convirtiéndose en referente sobre el tema que traspasó las fronteras regionales.

4. En 1938 en Ecuador se publica la Revista *Atahualpa* a partir del Sindicato de Escritores y Artistas, creado en 1937 en Quito, en la cual participó Eduardo Kingman. Esta revista dio continuidad a la intención inicial de la revista *Hélice* de Camilo Egas. La revista del sindicato se convirtió en un medio de visibilidad del arte moderno y del movimiento artístico local, comprometido y de reivindicación. Brindó el espacio de legitimación del arte indigenista.

El libro *Atahuallpa* de Benjamín Carrión, del año 1934, es una mezcla de ensayo pro izquierda y novela de ficción histórica. Exalta la figura del último gobernante del imperio Inca-Quechua, la guerra civil de sucesión y una exaltación al Tahuantinsuyo. Su fecha de publicación coincide con la conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte del Sapa-Inca en 1533. En ese entonces, la figura heroica y mártir de «Atahualpa» se promovió como símbolo identitario de la nación ecuatoriana. Así, se procura reivindicar la presencia indígena en la historia ecuatoriana y de Latinoamérica. Como elemento fundamental de la nación mestiza. Por la inclinación ideológica de su autor y su grupo, se crearon espacios de difusión de las ideas socialistas y de izquierda.

Surge además, en el contexto del conflicto limítrofe de Ecuador con Perú. También antecede a la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944.

De manera similar los estudios y publicaciones, desde finales del siglo XIX, por González Suárez, Jacinto Jijón Caamaño y José Gabriel Navarro, presentaron teorías de estudios arqueológicos e historicistas, de las que se destaca el debate sobre la existencia del mítico pueblo de los «Shyris» y el «Reyno» de Quito. Discusión que avivó el tema indigenista hacia las décadas de los treinta y cuarenta, parte de la construcción simbólica de lo «ecuatoriano» reafirmar el nexo con el pasado mítico, creando reacciones divididas entre lo político, histórico y cultural.

En 1906 Luis Alfredo Martínez publicó «A la costa». Una novela enmarcada en el realismo descriptivo, con un estilo modernista y naturalista de narración. Esta obra se vuelve referente para la generación de escritores del realismo social. Obras literarias que se relacionan con acontecimientos históricos, crisis, inestabilidad y persecución política. Organización y revueltas sociales, debates regionalistas, indigenistas se vuelven íconos de la literatura del realismo social.

En 1930, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, publican «Los que se van», obra clave del Realismo Social literario ecuatoriano. Denuncia el sometimiento y condición de vida del campesino de la costa.

En 1932, Pablo Palacios publica la obra «La Vida de un Ahorcado». José de la Cuadra, en 1934, publica «Los Sangurimas». Jorge Icaza en el mismo año de 1934 publica «Huasipungo». En 1946 Joaquín Gallegos Lara «Las cruces sobre el agua», ficción histórica sobre la masacre de los trabajadores en huelga en Guayaquil ocurrida en noviembre del año 1922.

Se destaca también la línea editorial y publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que proyectó la circulación de las obras, ideas y tendencias de izquierda en la época. El propósito de sus autoridades en aquellas décadas, dar cabida a los autores resonantes de la época y en especial a los afines a sus ideas políticas. Con el tiempo, estas obras literarias fueron insertas en programas curriculares, difundiendo la literatura del Realismo Social como el referente de la literatura ecuatoriana que debía leerse en la escuela.

4.2. La revista *Hélice*

El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres son el marco y el punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales.⁴⁷

En 1926 Camilo Egas, a su retorno de París, mantiene latente la vigorosa dinámica cultural de la ciudad de Luz y su «bella época». Su entorno de las artes de vanguardia y la propagación de ideas de la generación modernista. Comprendió la importancia de los debates sobre la necesidad de renovación. Como los medios de comunicación resultaban claves, Egas observó el éxito de la revista mensual «Montparnasse», en la que incluso participó junto a otros artistas ecuatorianos y latinoamericanos. Esta experiencia animará una iniciativa similar en Quito en 1926, último año de residencia de Egas en el Ecuador. Con iniciativas como *Hélice* se convertirá en un pionero modernista, incitador e inspirador de modernidad y vanguardia en los círculos intelectuales del país.⁴⁸

La revista tenía como propósito convertirse en un instrumento articulador de ideas modernas y reto del nuevo siglo: el arte moderno, como mecanismo transformador y dinamizador cultural. El nombre de «Hélice» posiblemente fue influido por la obra de Francis Picabia, *Âne* (1917) que plasma una hélice. También pudo surgir del texto de poesía de Guillermo de Torre denominado «Helices» (1923) y la revista española “Cosmópolis”. Posiblemente relacionado al postulado del Futurismo sobre la hélice de un avión conlleva la metáfora del progreso y el avance de la máquina. Como todo movimiento artístico, lanzó un manifiesto que recoge la visión e ideas vanguardistas del grupo: suscitar el cambio y estar a la delantera de los mismos. En su momento, atrajo a los más sobresalientes escritores y artistas de la época ubicados en Quito.

⁴⁷ Beatriz Sarlo se refiere a la realidad de Buenos Aires, sin embargo la conexión entre las revistas y el posicionamiento de las metrópolis como epicentros de procesos sociales y culturales es una característica moderna internacional. SARLO, Beatriz. (2003). *Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.*

⁴⁸ Cfr. EGAS, Camilo. (1926). *Hélice*. Quito: BCE, Colección de Revistas Ecuatorianas LVIII.

La experiencia amalgamada con su carácter amigable e integrador, permitirá Egas crea en el año 1926: la Revista *Hélice*, la galería de arte moderno *Egas*. Además es nombrado director del Teatro Sucre. Fue Maestro de talleres de arte privado y al mismo tiempo, realiza una producción artística indigenista de estilo primitivista.

En el entorno político de la presidencia de Isidro Ayora, posterior a la Revolución Juliana, el grupo de intelectuales estaba ávido de transformación, modernidad y de renovación. En permanente comparación con París y Europa, como señala Michele Greet. Este medio daba continuidad a esta política de integrar la literatura y la pintura con el servicio de una filosofía social.

Desde el primer número de la revista *Hélice* evidencia esta profunda frustración por la realidad citadina que estaba recién madrugando a lo que sucedía en Europa. La revista impulsada más adelante por Kingman, concibe un gran momento histórico para la cultura del país, dado el clima de política favorable para el surgimiento de movimientos artísticos modernistas, algunos de izquierda.

La revista *Hélice* y su grupo de intelectuales están conectados con los poetas de la generación decapitada de inicio de siglo. Su impacto motivó el avance modernista, en parte, por el pesimismo hacia la sociedad de la época, pero con el distintivo de una energía emprendedora que desea girar la perilla del tiempo con la mayor aceleración posible, como impulsado por una hélice.

4.2.1. Las características de la Revista

Se destacan las siguientes características:

- a) Creación de un medio de comunicación especializado en el enfoque modernista y de vanguardia, respecto a otras iniciativas comunicacionales de la época. La nueva concepción del arte impulsa derivaciones estilísticas, así: Ultraísmo, nihilismo, creativismo, cubismo, surrealismo, futurismo, entre otros.
- b) Impulso independiente de una política cultural que integra la literatura y la pintura. también multidisciplinaria, con el servicio de una filosofía social, que contó con participación representativa de los intelectuales de ruptura para la

transformación de los parámetros novecentistas. Constituyó temporalmente un frente cultural transgresor sociocultural en la época, en pro de la creación de una atmósfera y escena creativa abierta a la ruptura y nuevas búsquedas a nivel internacional. A su vez, se inserte al país y proyecte a sus artistas dentro y fuera del mismo.

- c) Suscitar el cambio de época e interés del sector cultural, sobre la base de una percepción pesimista ante la realidad para los artistas en el medio.
- d) Diálogo continental entre Europa y Latinoamérica, difundiendo las artes y tendencias internacionales. Conjuga la mixtura local y la emergencia de un sentido social.
- e) Activar el ahora, lo actual, la temporalidad presente en el mapa geográfico imaginario y compartido del sector intelectual. Representación del territorio local y la vinculación de la periferia hacia el centro de los focos internacionales de desarrollo modernista y vanguardista.
- f) Rejuvenecer la dinámica cultural, abordada por la nueva generación modernista, conformada por jóvenes actores y con ideas frescas que buscan revitalizar el medio.
- g) El humor, sarcasmo, «la sal quiteña», propia de la mayoría de sus miembros, para tratar la realidad política y social con desenfado y frontalidad. A la vez que presenta una perspectiva crítica del panorama de la época, asume con valentía una postura colectiva e individual. Las caricaturas dan cuenta de este aspecto, tendencia que además tendrá cuna en los diarios, periódicos y revistas ilustradas del país durante el siglo.
- h) Consistencia renovadora planteada de forma retórica mediante el ensayo crítico. Los manifiestos y a la par, el descubrimiento de grandes figuras de las letras modernistas. Como es el caso de la literatura en Gonzalo Escudero y Pablo Palacio, cuyas obras tuvieron acogida, por primera vez, en esta revista. Luego moldearán el nuevo panorama de las artes en los siguientes siglos. En el caso de Egas, su cambio del indigenismo americanista al de Realismo Social.
- i) Procura integrar las artes con la dinámica económica local, cuando gestiona con patrocinadores comerciales de la época, publicidad en la revista.

4.2.2. Los actores

«Hélice» estuvo conformado por un grupo de intelectuales noveles, la gran parte de Quito. Estos modernistas llevan la semilla de la vanguardia y la visión social. En 1926 oscilaban entre los 20 a los 30 años. Camilo Egas, con 37 años, era de los mayores en edad. Muchos de estos intelectuales se mantuvieron conectados con la realidad política y cultural del país. Con distinto nivel de incidencia histórica en el trayecto de sus dilatadas carreras. Así también estuvieron vinculados con la publicación en revistas, diarios, libros, ensayos, etc. Lastimosamente solo aparece una figura femenina: Marina Moncayo, actriz, esposa de Jorge Icaza. A continuación una breve reseña del grupo:

A nivel local

Actor cultural	Disciplina	Datos personales	Obra, legado
Guillermo Latorre (Loco Latorre)	Artes plásticas Caricaturista	Quito, 1896-1986 Estudio en la Escuela de Bellas Artes En 1926 tenía 30 años	1918, funda revista «Caricatura». 1934: Premio Mariano Aguilera con obra: Cosecha
Juan Pavel	Artes plásticas	Alemania, 1901-1982 Estudio en la Escuela de Bellas Artes	1920 a 1960: Realiza varias exposiciones a nivel local e internacional en Berlin.
Carlos Andrade (Kanela)	Artes plásticas Caricaturista	Quito, 1899-1963 Calígrafo del senado de Ecuador En 1926 tenía 27 años	1918, funda revista «Caricatura»
Sergio Guarderas	Artes plásticas Pintor paisajista de Quito	Chile, 1901-1999 Quito Estudio en la Escuela de Bellas Artes En 1926 tenía 25 años	1932, 1933, 1937, 1941: Premio Mariano Aguilera. Docente de la escuela de Arquitectura, UCE

Pedro León	Artes plásticas Pintor	Ambato, 1894-1956 Estudio en la Escuela de Bellas Artes, estudiante preferido de Paul Bar En 1926 tenía 32 años	1935, 1941: Premio Mariano Aguilera
Efraín Diez	Artes plásticas Caricatura	Quito, 1904-1960 En 1926 tenía 22 años	1920: Caricaturas en varias revistas
Gonzalo Escudero	Literato Poeta, diplomático	Quito, 1903-1971 Estudio Jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador En 1926 tenía 23 años	1919: Los poemas del arte 1922: Las parábolas olímpicas 1933: Hélices de huracán y de sol
Pablo Palacio	Literato Escritor	Loja, 1906-1947 Estudio Jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador En 1926 tenía 20 años	1927: «Un hombre muerto a puntapiés», «Débora» 1931: «La vida de un ahorcado» Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCE
Gonzalo Zaldumbide	Literato Escritor, ensayista, diplomático	Quito, 1882-1965 Estudio Jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador En 1926 tenía 44 años	1909: «Égloga trágica» Miembro de la Real Academia de la Lengua
Jorge Carrera Andrade	Literato Escritor, traductor, ensayista, diplomático	Quito, 1903-1978 Estudio Filosofía y Letras en Barcelona Secretario general del partido socialista Ecuatoriano (1927-1928) Secretario del Senado,	1930: Boletines de la tierra y el mar 1957: Hombre planetario 1977: Premio Nacional de cultura Eugenio Espejo

		Congreso y cónsul en varios países En 1926 tenía 23 años	
Marina Moncayo	Actriz Danza Ensayista	Quito, 1906-1980 Dirigió la academia de danza nacional. En 1926 tenía 20 años	1930: Obras de teatro y danza a nivel nacional. 1950. Academia de danza que brindo asesoría a nivel nacional.
Jorge Icaza	Literato Escritor, director teatral	Quito, 1906-1978 Estudio medicina en la UCE, no concluyo Su esposa: Marina Moncayo En 1926 tenía 20 años	1934: «Huasipungo», el escritor más leído de la historia republicana, obra referente indigenista. 1935 Premio Nacional de Literatura 1938: «Los cholos» 1944: Grupo fundadores de la CCE 1958: «El Chulla Romero y Flores»
Raúl Andrade	Literato Ensayista, periodista, dramaturgo	Quito, 1905-1981 Editorialista del diario el «Comercio», «Hoy» En 1926 tenía 21 años	1937: «Cocktails» 1943: Gobelinos de Niebla
Jorge Reyes	Literato poeta	Quito, 1905-1977 Dirigió columna literaria al Tierra y Diario El Comercio	1926: Treinta poemas de mi tierra
Isaac J. Barrera	Literato, escritor, ensayista	Otavalo, 1884-1970 Público en el semanario «República», director de la revista Letras,	1944: Historia de la Literatura Ecuatoriana 1955: Premio Tobar

		periodista del Diario El Comercio En 1926 tenía 42 años	
Camilo Egas	Artista plástico, maestro, gestor cultural.	Quito, 1889-1962 Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Quito, también en Italia, España. Francia. En 1926 tenía 37 años	1918, 1922: Premio Mariano Aguilera. Realizó varias exposiciones individuales y colectivas durante su carrera.

Corresponsables internacionales:

Actor cultural	Disciplina	Datos personales	Obra, legado
Armando Zegri (París)	Escritor chileno vanguardista	(1899-19..?) Parte del movimiento estridentista mexicano	Corresponsal revistas Horizontes
Alberto Coloma Silva, (Madrid)	Artista plástico Quiteño, en ese momento residía en Madrid	(Quito, 1898-1976) En 1916 ingresa a la Escuela de Bellas Artes, tuvo como maestro a Luigi Casadio, En 1922 va a Madrid a San Fernando	Premio V Salón de Pintura de la CCE
Maurice Becker (New York)	Artista político radical	(Rusia, 1889-1975) Se casó con Dorothy Baldwin, socialista activa	Trabajo con arte, ilustración en la prensa como: The Revolt, Toiler, New Solidarity
Augusto González Castro	Escritor antiperonista	(Guayaquil 1897-1955 Buenos aires) Hijo de padre diplomático	Dirigió varios diarios, así «La Voz del Pueblo». 1927 «La invasión de las

(Buenos Aires)			bárbaras», 1955: «Cenizas en el tiempo»
----------------	--	--	--

4.2.3. Los números de la revista editados

Se editaron un total de cinco números desde abril hasta finales de 1926. En el primer número se muestra el modelo de contenido y línea editorial que se extendió en las distintas ediciones [FIG.21].

La portada del primer número consiste en una plumilla del artista ecuatoriano-alemán Juan Pavel, con la imagen de tres personas vestidas de negro y en frac, de sombrero de copete, al estilo *francés*. Caminan llevando con premura una gran carpeta o texto entre sus brazos, referido a las obras literarias de los artistas. El contenido arranca con una nota referida a la dirección de la revista a cargo de Camilo Egas. En esta se reserva la solicitud de colaboraciones, como mecanismo para precautelar la línea editorial. También señala los nombres de los colaboradores internacionales.

Muestra del contenido es el sumario del primer número⁴⁹:

- Ensayos de Barrera, Escudero, Jaime Rival, Carlos Riga y el «Atorrante».
- Cuento de Pablo Palacio, comentario de Arte de Andre Salmon, Maurice Raynal, Apollinaire, Lothe, Vauxcelles, Brey e Iv. Mar.
- Versos de Alfredo Gangotena y Jaime Rival
- Reproducciones de Derain, Archipenko y Egas
- Dibujos de Pavel, Egas y Guarderas
- Caricaturas de Latorre y Kanela
- Música de Sixto María Durán

El primer ensayo pertenece a Gonzalo Escudero,

⁴⁹ Cfr. EGAS, Camilo. (1926). *Hélice*. Quito: BCE, Colección de Revistas Ecuatorianas LVIII.

HÉLICE: Esta es la de nuestro velívolo, meteoro de Luz que estalla en la Luz, guijarro de viento que muerde el aire, disparo de sol que acribilla al sol. Estética de movilidad, de expansión de dinamia.⁵⁰

Aparece un comentario de Arte de André Salmon sobre el artista francés Andre Lothe, destacando la ruptura con el arte caduco y refiriéndose a una revolución del arte.

Luego un dibujo de Camilo Egas, un desnudo, que muestra la aproximación a una nueva estética que no obedece la perspectiva de manera literal, obra elaborada en París en 1923. Evidencia la frescura de su reciente estadía en dicha ciudad, de la que todos hablan y desean.

A continuación consta el ensayo de Carlos Riga, seudónimo que usa Raúl Andrade en esta oportunidad, con su texto titulado «Enfermedades románticas», y subtulado con «La tisis», y «El Suicidio», referido al ambiente literario y ensayo crítico a las novelas románticas europeas de 1840.

Aparece un dibujo de Kanela, titulado «Quito Antiguo» y se incorpora caricaturas, como la De Latorre sobre personajes políticos y del acontecer noticioso en la época.

Se incluye una sección sobre: Espectáculos, el estreno de producciones como la comedia y sugerencias para la formación del Teatro Nacional en Argentina que muestra la multidisciplinariedad del contenido.

Se incluye un segmento sobre música, con partituras, así del compositor quiteño Sixto María Duran y su obra «Yavirac», acompañada con la ilustración de Camilo Egas sobre la práctica musical y ritual precolombina cercana al Panecillo, cerro del centro histórico de Quito. Muestra dos personajes de rodillas adorando este lugar ceremonial. Cuatro de los cinco números vienen con partituras de música nacional y uno con un tango.

El interés indigenista se manifiesta en el artículo de Isacc Barrera, denominado: La raza india,

⁵⁰ HÉLICE. (1926). *Hélice*. Quito: BCE, Colección de Revistas Ecuatorianas LVIII. p.16.

[...] Con infantil petulancia, el americano, que de ninguna manera puede creer que pertenece a una raza determinada, una vez que es la confluencia de la mezcla de pueblos de diversa procedencia, no verifica la amalgama que dará el resultado definitivo, sino que mantiene una división de castas irritante, en estos países donde la sangre de los hijos del sol corre en todas las venas en más o menos proporción.⁵¹

Este texto ensaya sobre el «indio oriental» y el «indio de la sierra» y la necesidad de su reivindicación. En relación al arte escultórico internacional se expone la carrera de Alexandre Archipenko, ucraniano que desarrolló su carrera en París y Nueva York. Difunde así la propuesta de artistas y tendencias internacionales. Se incluyen dibujos de Guarderas, como la tinta «interior de casa colonial de Quito».

Los poemas son parte fundamental, como es el caso de «Plumaje de Ecos» de Alfredo Gangotena y «Poupee» de Jaime Rival, seudónimo de Raúl Andrade; metáforas idílicas de sensualidad sugestiva.

Los textos literarios destacan: «Un Hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio por primera vez publicado antes de sus cuentos de 1927, «Como echar al canasto los palpitanes acontecimientos callejeros», «esclarecer la verdad es acción moralizadora».⁵²

También se incluyen textos sobre Camilo Egas, así: «Algunos comentarios de la Crítica francesa sobre el pintor Egas», en que consta una imagen de su obra denominada «Raza India», de estilo primitivista:

La Galería «Carmine», expone pinturas y dibujos de Camilo Egas, creación de los indios del Ecuador, entre los arabescos de gran estilo, de color mate y brillante que revelan a un pintor, se descubre una fauna de «horrible belleza». Descubrimos una raza completa de una humanidad casi animal, en las pinturas que Camilo Egas exhibe en la Galería Carmine, esos son los indios del Ecuador. A primera vista asustan, pero luego se encuentra en ellos una fuerza y una simplicidad no exenta de grandeza.⁵³

⁵¹ *Ibidem.* p.12.

⁵² *Ibidem.* p.16.

⁵³ *Ibidem.* p.17.

De esta forma, Quito conoce una parte de la actividad artística de Egas en París. Evidencia de una muestra con varias pinturas y dibujos primitivistas de temática indigenista. La crítica referida al aspecto estético artístico deja entrever el interés exotista y de ambigua valoración etnicista.

El colectivo en cada edición introduce su perspectiva del arte moderno:

Solo queremos, marchar por los senderos que nuestro espíritu inquieto descubra. Hasta aquí nuestros ojos tuvieron exactitud de cámaras fotográficas. La visión exterior, fue el complemento principal de la obra. El espíritu, fue secundario. Vemos con ojos ajenos. Hoy tratamos de ver a través de nuestra sinceridad, de nuestra sensibilidad y de nuestra personalidad.⁵⁴

El Manifiesto

El «Manifiesto de los Iguales» de 1795 de François Babeuf, en el marco de la Revolución Francesa, fue uno de los antecedentes de este instrumento comunicacional efectivo del siglo XIX y XX.⁵⁵ El manifiesto se convierte en un recurso de ruptura, de la nueva filosofía y praxis también en los artistas. Participar en el debate sobre el proyecto sociocultural de sus contextos, con espíritu irreverente, provocador y contestatario. Desde sus lenguajes provocadores, su ahora «activa postura teórica combinada con la expansión técnica de las artes». Como plantea Peter Bürger, al citar la relación entre la «subversión política» y «subversión plástica», así, mediante la organización de movimientos, generación de liderazgos, voceros y articulación de artistas afines al postulado. Mediante el poder y capacidad performática de la palabra, se reta de forma pública al medio, frente a circunstancias que pueden resultar afines o por contraste, importantes y emergentes para un determinado grupo.

Si bien los manifiestos modernistas surgen especialmente en los núcleos europeos y norteamericanos, en Latinoamérica surgen varios que denotan la avidez de la

⁵⁴ *Ibidem*. N°1.

⁵⁵ *Cfr.* BÜRGER, Peter. (1974). *Teoría de las vanguardias*. París: Éditions Questions theoriques, coll. "Casino Saggio".

región en transformar sus artes y su medio cultural. Así: los «tres llamamientos» manifiesto del Muralismo Mexicano elaborado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En Uruguay «La escuela del Sur», de Joaquín Torres García. En Venezuela «El Techo de la Ballena». En Brasil el movimiento Antropofágico y su revista «Antropofágia», en Sao Paulo a partir de 1928.

En el primer tomo de la revista se redacta el Manifiesto del grupo «Hélice», encabezado por Camilo Egas, y luego una nota referida a la apertura de la Galería Egas. Señala que «sus jóvenes organizadores han logrado imponerse a pesar de la indiferencia general, han resuelto lanzar a todos los artistas y amateurs nacionales», pauta para lanzar al estilo en boga su propia propuesta:

Como ninguna otra ciudad civilizada, Quito vive al margen de las corrientes artísticas, que hoy apasionan a todos los centros culturales. Solo la tradición agita su bandera descolorida. El arte, permanece estacionado. De tarde en tarde un grupo –el nuestro casi siempre- se despreza del marasmo y ofrece al público inteligente y «amateur», una manifestación de su entusiasmo, que las más de las veces, y a pesar de su enorme trascendencia cultural, doloroso es confesarlo, tiene en los diarios acogida menos importante que las reyertas tabernarias.

Nosotros, quizá este mal el decirlo, hemos sido los únicos que, alejándonos del gran festín urbano, hemos labrado con paciencia y fervor de benedictinos la joya de nuestra pureza y de nuestro idealismo.

Las últimas exposiciones artísticas de que han disfrutado Quito, son la prueba más positiva de la eficacia de nuestra labor.

Hoy, queremos lanzar a los Cuatro Puntos Cardinales, un llamamiento fraternal a todos los camaradas que quieran alistarse bajo el estandarte de una Cruzada Nueva.

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. Solo queremos, marchar por los senderos que nuestro espíritu inquieto descubra.

Hasta aquí, nuestros ojos tuvieron exactitud de cámaras fotográficas.

La visión exterior, fue el complemento principal de la obra. El espíritu, fue secundario. Vemos con ojos ajenos. Hoy tratamos de ver a través de nuestra sinceridad, de nuestra sensibilidad y de nuestra personalidad.

En los primeros días del mes entrante inauguraremos una galería permanente de Arte Moderno, a la que seguirá una serie de exposiciones personales en donde toda manifestación artística tendrá su hogar, humilde, desmantelado, como tienda de nómada, pero caluroso y familiar.

Venid a el.

Camilo Egas, Juan Pavel, Guillermo Latorre, Kanela, Sergio Guarderas, Pedro León, Efraín Diez.

Quito, Abril 1926.⁵⁶

El manifiesto evidencia el deseo de cambio del colectivo hacia el Arte Moderno. Firmado por ocho artistas locales, cuya voz principal es la de Egas, todos con el vigor de la juventud y con un interés tanto individual como grupal de incidir en el medio y época que los vio surgir.

Arranca afirmando la añoranza por la dinámica del entorno de las artes que ocurre fuera del país. En los centros culturales, de los que algunos tenían cuenta por sus recientes viajes al exterior o por las novedades e información compartida por quienes, como el caso de Egas, venían de realizar sus viajes y estadías en dichos centros. Más aún, compartieron espacios con artistas, intelectuales en un ambiente cultural que estaba en auge. Con sus historias, sus héroes, sus paradigmas.

En el desarrollo refiere el «festín urbano», revelando el ambiente de contradicciones del sistema social local en Quito. Ellos prefieren adoptar una posición «benedictina» o idealista consecuente con su visión ética, filosófica y, también, política y social.

Luego refiere que han realizado varias exposiciones que seguramente incluye a la mayor parte de sus integrantes, dando la pauta del nivel de agencia en el tema de las artes y configuración de un movimiento estético.

Continúa un llamado a «enlistarse», a la manera de un ejército, en una «Cruzada Nueva». Como una especie de consigna de orden espiritual hacia la meta de transformación moderna de las artes.

⁵⁶ *Ibidem.* N°1.

Señala el Manifiesto que no usarán «corbata roja» ni «bomba de bolchevismo» artístico, refiriéndose a que no se someterán a un adoctrinamiento ideológico o consigna internacional socialista. Optan como valor principal los postulados del espíritu moderno: su libertad, independencia y rebeldía, afín a la tendencia de izquierda. Recordemos en la década del 1920 se la miraba con esperanza y nutría sus diálogos, debates y el contenido de la revista. Complementa señalando que aún para ellos es un referente la Venus de Milo, pero «mutilada». Observamos un apego al academicismo sin su rigidez. Dispuestos a ir por donde sus espíritus inquietos los lleven, es decir la experimentación y nuevas tendencias.

«Hasta aquí, nuestros ojos, tuvieron la exactitud de cámaras fotográficas», refiere el impacto que significó la tecnología y el invento de la fotografía en el nuevo siglo. Ahora se debía superar el naturalismo objetivo y la pista estaba en la mirada hacia la subjetividad y nuevos lenguajes. La visión exterior, es una metáfora doble, por un lado la realidad entendida como aquello que está fuera de la persona, y por otro, lo internacional como influencia modelo cultural. Al mismo tiempo, como reto de la nueva generación de superar la imitación, esto es, agregando su propia personalidad, sus subjetividades y lo local.

Concluye con el anuncio de promoción de la apertura de la galería Egas, hito para el movimiento u organización cultural. El contar con un espacio independiente para la gestión de las artes a nivel local, con la contraparte interdisciplinaria del grupo, la revista y del mismo Egas como curador de las propuestas artísticas modernas. Una sinergia favorable para quienes desean promover proyectos expositivos y también recibir una retroalimentación crítica y de ruptura. Egas se ejercitaba como curador, en la organización, selección y criterios de las muestras efectuadas. Existía una alta potencialidad de desatar un cambio a mediano plazo dentro del entorno cultural local.

Llama la atención que no se plantea de manera concreta y contundente el tema indigenista o sobre alguna escuela, estilo, tendencia de algún tipo. Sin embargo aparece plasmada dentro del contenido y como parte de la línea editorial de la revista. Se valora de sobremanera la independencia y diversidad de gustos o búsquedas de los participantes, aunque el denominador común está localizado en lo social y moderno.

El manifiesto en realidad es un ensayo literario y de propaganda que parece exponer el planteamiento a los miembros de la agrupación. De estilo ecléctico y diverso,

combina una posición recatada y tradicional, en un caso, atrevida y de vanguardia en otro. Lo declarado evidencia una variedad de intereses de afán de cambio que tenían los miembros. Camilo Egas, cumplida la fase prueba de la revista y galería sin mucho éxito comercial, partió rumbo a Nueva York.

4.3. Conclusión

En este capítulo se analizó el impacto de los medios de comunicación. La generación de contenidos americanistas, articulados al sistema de gestión de las artes modernas impulsó la divulgación, discusión y también legitimación de las nuevas ideas en la época. Estas iniciativas condensadas en la revista modernista *Hélice* promovida en Quito por Camilo Egas en 1926.

Considerando la transformación tecnológica de los medios de comunicación, el proceso de globalización se acelera. La alianza con la novedad es indivisible en la modernidad. La población se mostraba ávida de la información de lo que sucedía al otro lado del océano y que estaba de auge. Son importantes los descubrimientos y nuevos referentes de los centros modernos de desarrollo cultural.

Las revistas modernistas resultaban ser una estrategia efectiva y masiva que llegaba a los distintos círculos de la sociedad. En un tiempo en que se encontraban en pleno proceso de consolidación los centros urbanos como focos civilizatorios.

Egas tras sus viajes a Europa constató el efecto de las revistas modernistas en el proceso de organización de los movimientos y tendencias. Admiró la capacidad de integrar la literatura con las artes plásticas y distintas disciplinas. Asume el reto de crear la revista «Hélice» en Quito. La coyuntura de contar con una generación talentosa de artistas y provocadores intelectuales, que conforman este colectivo. En menos de un año se editaron cinco números, cuyo contenido consta textos indigenistas y de ensayo literario de vanguardia. Complementadas con obras de arte y partituras musicales que conformarán hitos de la «música nacional». Desde este punto, también se estaba construyendo un concepto de la «pintura nacional» moderna.

El colectivo de Hélice se propuso metas altas: quiso transformar de plano el ambiente cultural Quiteño a dar la bienvenida a la modernidad cultural. Sin embargo, el proceso, como sucede con toda revolución, exige un trayecto de largo aliento. Es por ello que no se vieron resultados inmediatos. Más bien los resultados desmotivaron a su directorio, como fue la débil respuesta de la sociedad, todavía anclada en el pasado. Pese a ello, la galería Egas se planteaba como un punto de acercamiento respecto a la percepción del público hacia las nuevas artes. No germinó este anhelo. La falta de

afluencia decantó en el cierre del espacio expositivo y la decisión de Camilo Egas, de viajar y cambiar de residencia fuera del país.

El aporte de Hélice y su proyecto editorial fue sentar las bases para la divulgación de las nuevas ideas modernistas. Con un marcado acento social, será tomada la posta por Eduardo Kingman con la revista del Sindicato de Escritores y Artistas. Dialogó con la conexión de afuera, ese mundo moderno deseado y el talento de adentro, el local. La relación de afuera-adentro moldearán el sentido de la política cultural para la consolidación del Indigenismo del tipo Realista social a partir de 1936.

4.4. Imágenes: Capítulo IV

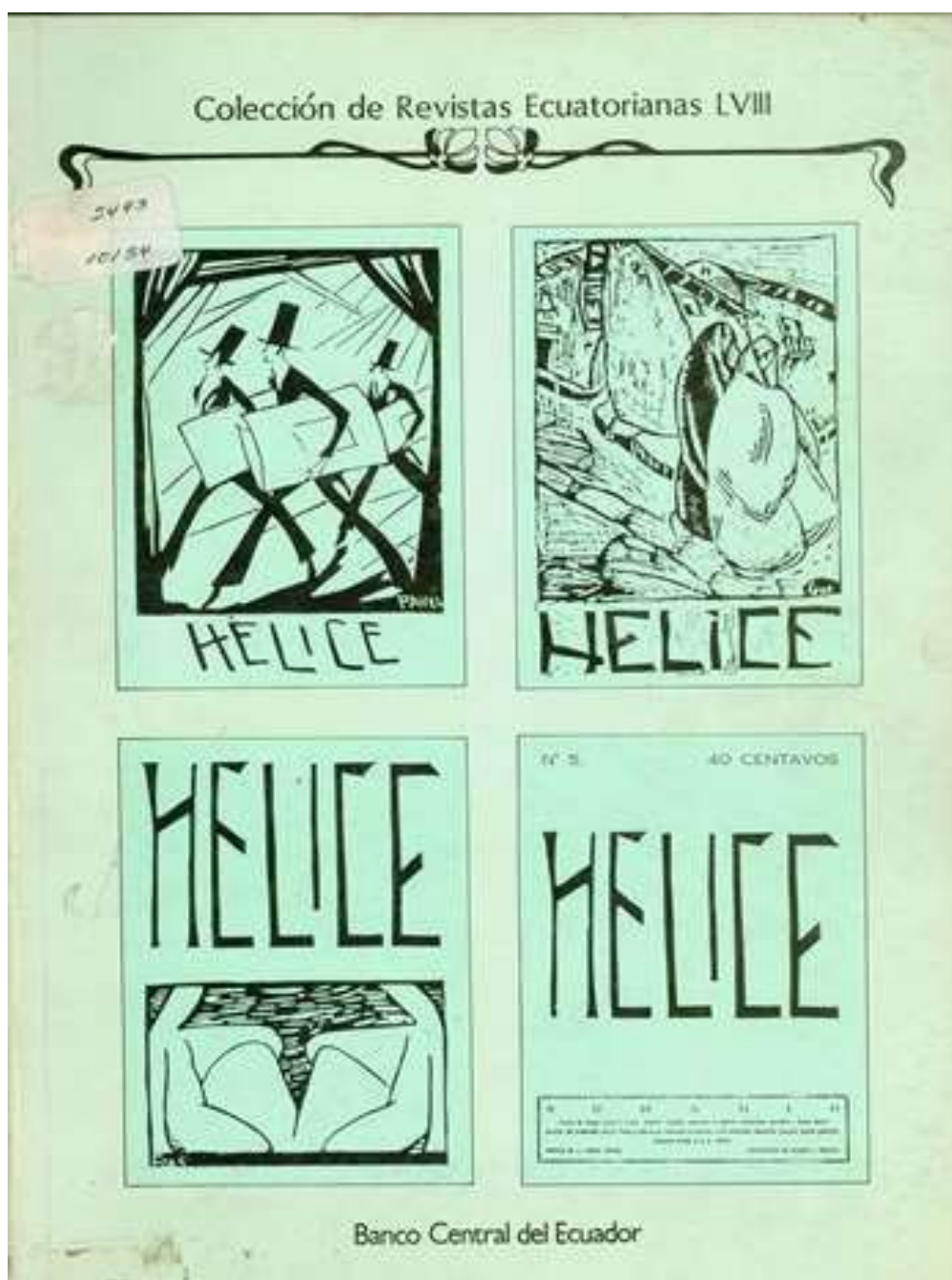


FIG. 21. Camilo Egas, *Revista Hélice*, 1926

Portadas revistas. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 22. Andre Lothe, *Revista Hélice, Opiniones sobre Andre Derain*, 1926.
Plumilla sobre cartulina. Revista Hélice N° 1, pág. 2. Quito, Ecuador.



FIG. 23. Pablo Palacio, *Revista Hélice, Un hombre muerto a puntapiés*, 1926
Página de revista. N° 1, pág. 16. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 24. G. Zaldumbide, Juan P. Muñoz, *Revista Hélice, Danza Inkasica*, 1926

Página de revista. N° 2, pág. 14-15. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 25. Gonzalo Escudero, *Revista Hélice, Camilo Egas*, 1926

Página de revista. N° 2, pág. 10. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 26. Antonio Espina, *Revista Hélice, La pintura moderna*, 1926

Página de revista. N° 3, pág. 20. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 27. Isaac Barrera, *Revista Hélice, Los libros como el incienso*, 1926

Página de revista. N° 3, pág. 14. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 28. C. Andrade «Kanela», *Hélice, Egas, El Pintor de la raza india*, 1926
Página de revista. N° 4, pág. 14. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito,
Ecuador.



FIG. 29. Sergio Guarderas, *Revista Hélice*, *Zaguán colonial*, 1926

Página de revista (Grabado). N° 1, pág. 16. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.



FIG. 30. *Revista Hélice*. *Diego Rivera*, *Georges Brake*, 1926

Página de revista. N° 1, pág. 2, 9. MUNA, Biblioteca, Colección Revistas Ecuatorianas LVIII, Quito, Ecuador.

CAPÍTULO V

EL INDIGENISMO DE EGAS

5.1. Indigenismo y primitivismo

Quiero pintar a los indios en un intento de mostrar la tragedia de lo que alguna vez fue una gran raza y el daño que siglos de opresión han causado.⁵⁷

El Indigenismo es un movimiento transnacional, como fenómeno socio-político y como fenómeno estético, simbólico interdisciplinario;⁵⁸ También puede ser visto como corriente política y antropológica de reivindicación de lo indígena. De su dimensión sociocultural, su cosmovisión, y que cuestiona la discriminación asociada a procesos coloniales pasados y actuales. Localizado sobre todo en la zona andina y en los países que acogen la diáspora artística, «el proceso intelectual que caracteriza al indigenismo intenta recuperar el universo indio para integrarlo al mundo moderno y restituirle todo su esplendor»⁵⁹; Importante siempre es recordar que sus representaciones son realizadas por mestizos, «El indigenismo no es un arte folclórico o popular [...] es un movimiento concebido por intelectuales y artistas conocedores de los lenguajes modernistas internacionales»⁶⁰. Una especie de mediación, interpretación o traducción de un *mundo* al lenguaje de otro *mundo*. Está vinculado a una serie de mitos, valores y

⁵⁷ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional. p.23. Frase dicha por Camilo Egas.

⁵⁸ Mirko Lauer analiza la dimensión del indigenismo como fenómeno socio-político, separándolo del fenómeno artístico: literario, plástico, arquitectónico y musical, como estrategia para valorar este último en su propio campo y lenguaje esencialmente simbólico.
Cfr. LAUER, Mirko. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur, 1997.
Michele Greet, señala que el indigenismo es una tendencia, y fenómeno complejo, tanto centrífugo, plurisecular y transcultural.

⁵⁹ Cfr. FAVRE, Henri. (1998). *El indigenismo*, Recuperado de: http://www.fcde.es/site/es/libros/detalles.aspx?id_libro=742. Fondo de Cultura Económica. Última lectura: 20 febrero 2021.

⁶⁰ La aproximación conceptual consta al inicio del texto *Beyond National Identity* de Michele Greet, afirma que los intelectuales indigenistas se apropian de las corrientes internacionales desde una perspectiva de modernidad latinoamericana como estrategia para la construcción de la identidad nacional. Cfr. GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press.

debates, como es la legitimidad, autenticidad, verismo de la expresión, así como el problema indígena dentro del proyecto de la construcción de un Estado e identidad nacional y moderna de los países con alta presencia de población indígena.

El indigenismo atraviesa los géneros de la literatura oral y escrita, el ensayo teórico en humanidades: social, político, antropológico, arqueológico. Atraviesa las artes plásticas en sus distintas modalidades: pintura sobre varios soportes que incluye el mural, el grabado, el dibujo. En escultura pública y privada. También las artes escénicas, el teatro, el cine, la música, el diseño, la gastronomía, entre otras.

Los principales tipos de indigenismo, tomando como base la exploración estética de Camilo Egas, son:

- El indigenismo americanista: Incluye la variante romántica, poética, ancestral y arqueológica. Procura destacar y visibilizar la ancestralidad milenaria, la filosofía andina, las tradiciones, la diversidad, el vínculo regional, nacional, local. Entra en diálogo con el movimiento primitivista europeo en boga en París cuando Egas residió en la capital modernista.
- El indigenismo de Realismo Social: El indigenismo historicista de protesta social y de ideología *socialista*. El indigenismo metaforizado con la situación de las clases desfavorecidas urbanas.
- El indigenismo híbrido: El indigenismo cubista, el precolombinismo que destaca símbolos abstractos de la arqueología, y la expansión en nuevos formatos contemporáneos.

El debate y crítica a la tendencia indigenista presenta varias perspectivas. Mirko Lauer señala que es una expresión precursora en términos artísticos «pero nunca realmente en términos sociales, siempre responde a fenómenos sociales en la base y en su mejor expresión suele ser el anuncio de lo que el resto de la comunidad aún no percibe». Denota los alcances distintos como tendencia cultural, frente a los de la política y los derechos humanos.⁶¹

⁶¹ Cfr. VILLEGAS, Fernando (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Editorial(es): Fondo Editorial del Congreso del Perú.

También señala que es un mecanismo de la clase pequeño burguesa para legitimar sus propias aspiraciones. Afirma que no es expresión antihispanista, sino prehispánica, en cuanto sus autores están influenciados por una formación y contexto externo.

De manera parecida Mariategui, plantea que la literatura indigenista no es verista, pues tiende a idealizar y estilizar. Es realizada por mestizos, por lo tanto no es indígena, sin embargo, destaca y diferencia la impronta de artistas como el pintor peruano Sabogal. En relación con quienes lo consideran una exploración superficial, o forma de pintura con finalidad «turística».⁶²

PRIMITIVISMO

El indigenismo y primitivismo son conceptos conectados, así, refiriéndose a la exposición de arte latinoamericano realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943, el crítico Alfred Barr (1902-1981):

Más importante aún, estos revisores consideraron que la exposición en MoMA es moderna debido a su énfasis en los estilos y la originalidad anti-académicos y, por lo tanto, valida los colectivos estéticos, en lugar del gesto político para ayudar al esfuerzo de guerra. En este contexto, los críticos apreciaron «el primitivismo» y la calidad ingenua de los pintores Indigenistas sobre su contenido.⁶³

Influido por el nacimiento de la arqueología, el coleccionismo, la antropología, etnografía e incluso el psicoanálisis, a principios del siglo XX surge el primitivismo⁶⁴.

⁶² Cfr. MARIÁTEGUI, José Carlos. (1927). *Apuntes autobiográficos*. Primera edición. Buenos Aires: En La Vida Literaria.

⁶³ GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press. p.173.

⁶⁴ José Antonio González, refiere la transdisciplinariedad como característica de las vanguardias artístico-literarias, en que plantea el «exotismo» desde una perspectiva etnográfica, resultado de la mixtura del estudio y abordaje sobre

Como tendencia artística modernista se anticipa a finales del siglo XIX, llamaba a la búsqueda de los orígenes simples de los pueblos exóticos. Exploran lo no clásico y no académico del pasado. Toma préstamos de las antiguas civilizaciones, así como el albor evolutivo de la especie humana, de pueblos prehistóricos⁶⁵. La relación de Europa con los «otros mundos» influye en la experimentación formal y creación moderna de obras de arte⁶⁶. Ocampo plantea que existe una hibridación entre el arte primitivo y el arte occidental, incidiendo en la evolución de la expresión, concepto, uso y significados.⁶⁷

Como antecedente, a finales del siglo XIX, el choque del academicismo con las nuevas ideas modernistas, suscita movimientos que confrontan la visión convencional de las bellas artes. Reconocido es el caso del impresionismo y los postimpresionistas. Serán jóvenes artistas que experimentan con la pintura al aire libre y nuevas visiones estéticas. Innovan el plano técnico con la trasgresión de la forma mediante el color y pincelada *entrecortada*, que se recompone por la mirada distante del espectador⁶⁸.

En el entorno parisino sobresalen artistas como Monet, Manet, Renoir, inicialmente rechazados por los salones oficiales, son los portadores de las nuevas ideas estéticas. Posteriormente Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cezanne, Edward Munch contribuyen a marcar las tendencias modernistas al cambio de siglo, y son la transición hacia el salto de las vanguardias.

el ser humano y cultura a inicios del siglo XX. Cfr. GONZÁLEZ, J. A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre. La etnografía incerta el valor del patrimonio como fuente de inspiración en el conocimiento y artes modernas. Cfr. HERRERO, Blanca Flor 2014. *El patrimonio etnográfico y el sujeto artístico*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

⁶⁵ El primitivismo al igual que otros ismos, surgen por la convergencia de artistas del campo literario con el visual y de otras disciplinas, en este caso interesados de manera especial por las artes tradicionales indígenas de África, Oceanía y América del Norte. Cfr. FLAM, DEUTCH. (2003). *Primitivism and Twentieth Century Art Documentary History*. California: University of California Press.

⁶⁶ “El fetiche en el museo no es únicamente aquella obra de arte de la que se apropiaron los artistas modernos de Europa, como Picasso o Gauguin, para generar un nuevo estilo artístico de ruptura con la tradición naturalista; constituye también un cambio sustancial tanto en el propio concepto de arte de occidente, como en su relación con los otros mundos”. Cfr. OCAMPO, E. (2011). *El Fetiche en el museo. Aproximación al arte Primitivo*. Madrid: Alianza.

⁶⁷ Cfr. OCAMPO, José Antonio (2011). *Los retos del desarrollo latinoamericano a la luz de la historia, Cuadernos de Economía, vol. XXXIV*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

⁶⁸ La generación que sucedió a los impresionistas, experimentaron con el *art nouveau*, las estampas japonesas, pero “¿por qué recurrir a tan posteriores y refinados productos? ¿No sería mejor empezar otra vez por el principio y redescubrir el arte de los verdaderos primitivos, los fetiches de los caníbales y las máscaras de las tribus salvajes?”. GOMBRICH, E. H. (2003). *Historia del arte*. Madrid: Debate. p.563.

El primitivismo influye en la tendencia Fauvista de Henry Matisse, André Derain y Maurice de Vlaminck. El historiador de arte Robert Goldwater (1907-1973) plantea acerca de lo primitivo o arcaico, como lo producido por las sociedades primitivas prehistóricas, sin escritura, con aquello que asume intencional. Estas características estilísticas presentan variantes como el primitivismo «romántico» de Gauguin, el «emocional» de los grupos expresionistas alemanes Brücke y Blaue Reiter, el «intelectual» de Picasso y Modigliani, y uno «subconciente» como el de Miro, Klee y Dalí.⁶⁹ También el psicológico o «arte de los locos». Mediante su tesis doctoral de 1937 examina la relación entre las artes tribales y pintura del siglo XX, así también con los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, cuestionando los valores occidentales en la primera mitad del siglo.

Gombrich plantea que el primitivismo no es necesariamente un sinónimo de «salvaje o incivilizado»:

Llamamos pueblos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros -los procesos de su pensamiento son a menudo mucho más complejos - sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad.⁷⁰

En la tendencia primitivista se destaca Paul Gauguin como pionero y su trabajo en las islas polinesias. Una visión exotista que toma por tema a las culturas nativas. Resalta sus características étnicas, el sentido de folclor y su relación estrecha con la naturaleza. Desde la mirada occidental citadina de las urbes modernas se observa curiosamente a las «exóticas poblaciones» ultramarinas. Es decir, vistos como distantes

⁶⁹ Cfr. GOLDWATER, Robert. (1986). *Primitivismo y Arte Moderno*. Cambridge: Belknap Harvard.

⁷⁰ Cfr. GOMBRICH, Ernst H. (2003). *La preferencia por lo primitivo, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Barcelona: Debate. p.39.

del modelo civilizatorio, por ello en estado natural, salvaje, primitivo más cercano a los orígenes de la cultura humana⁷¹.

Paul Gauguin –quien en su niñez vivió por cuatro años en Perú junto a su madre–, entusiasta de la cultura peruana, los trajes coloridos tradicionales de Lima, admiraba también el arte precolombino.⁷² Su interés por las antiguas culturas peruanas influirá en el joven Gauguin, expresado en series como las obras sobre momias. Gauguin viaja al Caribe y a Tahití, atraído por las culturas nativas, lugar donde continúa su búsqueda artística. Su pintura influida en lo técnico por el cloisonismo, o manejo pictórico de áreas planas de color con bordes remarcados, así también del sintetismo y el primitivismo como tema y forma, separándose paulatinamente al canon clásico.

El *mito del buen salvaje* tiene su eco en la fantasía y ensoñación de los creativos y autores modernos del nuevo siglo. El *primitivismo modernista* se caracteriza por la exageración de las proporciones físicas. Fomenta el uso de tótems animales y contrastes cromáticos, mediante la representación suelta y el color procura expresar la emoción del artista. Esta visión exotista por la *otredad* cultural se refleja también en el colorido inspirado en las culturas originarias americanas. Los personajes, los trajes, costumbres, las escenas locales. Destaca el uso de los colores tierras, las tonalidades doradas y tostadas de las pieles y trajes. El abordaje cromático y temático del primitivismo influirá en la paleta indigenista andina posterior. El cromatismo primitivista influirá en la paleta inicial de Camilo Egas.

A la primera década del XX, la transformación estética modernista se inspira en el trabajo de Paul Cézanne (1839-1906), quien experimenta la síntesis formal de formas geométricas simples. Influye en el cubismo y el fauvismo y el primitivismo, en el que se destacaron Pablo Picasso, Henry Matisse y Amadeo Modigliani, compañero de Camilo Egas en la Academia Colarossi en París.

⁷¹ El interés por el arte primitivo va a la par por el afán de los autores europeos de viajar a los ambientes rurales, en primer lugar a Francia y Alemania y luego a otros puntos del mundo. Cfr. HARRISON, C., FRASCINA, F., PERRY, G. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Los primeros años del siglo XX. Madrid: Akal.

⁷² Cfr. UNMSM. (2015), *El Exotismo Atávico: Paul Gauguin*. Lima: Las Letrs de Francia y el Peru. Recuperado de https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/LetrasFranciaPeru/cap_09.htm. Última consulta día 15 diciembre 2020.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX en Europa se realizan importantes exposiciones primitivistas, relacionadas con los pueblos negros e indígenas procedente de los nuevos territorios colonizados, así en España: Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid (1887), Exposición Universal de Barcelona (1888) y Exposición Internacional de Barcelona (1929)⁷³.

El interés avant-garde en Francia y España por las culturas antiguas a principio de siglo XX tiene en Picasso un destacado caso. Toma como inspiración la simplicidad formal de las culturas primitivas y africanas⁷⁴. Será también referente de este abordaje moderno para las generaciones consiguientes. El concepto de «primitivo» se asienta en un retorno al pasado y fuente de experimentación en artistas. En la concepción de la obra *las Señoritas de Avignon* (1907), motivada por una visita realizada por parte de Picasso a una exposición de máscaras de tribus africanas. La máscara africana, con una nueva apropiación colonialista, el artista malagueño decide tomarla como elemento estético y aplicarla dentro de su obra. El impacto en el medio francés provocó un amplio debate. Cimentó las bases de la tendencia cubista, y así el interés del medio artístico parisino por las propuestas primitivistas.

El debate del primitivismo, tiene varias aristas, así, Colin Rhodes, en su obra *Primitivismo y arte moderno* de 1994, señala: «Occidente fue culpable de utilizar «nociones de lo primitivo» como «mecanismos de dominación y control sobre los forasteros».⁷⁵ De esta forma advierte un interés racista, sexista, homofóbico, e imperialista en dicha expresión. Otra línea de cuestionamiento plantea el francés Philippe Dagen en su publicación «Primitivismos. Un invento moderno (2019), que como lo dice su título, afirma que lo primitivo es una invención urbana moderna, producto de la imaginación racista y el expansionismo del proceso colonizador en el

⁷³ MUÑOZ, M. (2009). *La recepción de "lo primitivo" en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p.1. Más adelante, en enero de 1985 en el Museo de Arte Moderno de N.Y. se realizó la exposición titulada «Primitivismo» en el arte del siglo XX organizada por William Rubin, vinculando objetos tribales con modernos comprobaban los resultados básicos de la interacción de las dos artes. RUBIANO, German. (1984). *Primitivismo en el arte del siglo XX*. Bogotá: revistas.unal.edu.co. RUBIN, W. (1984). *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern*. New York: Museum of Modern Art.

⁷⁴ El primitivismo en el arte es una visión especialmente formal y estética, la influencia del «arte negro» de África, Oceanía, en autores como Seurat, Van Gogh, Cézanne o Gauguin, que llevó a la descomposición de las formas en base a este estilo. MORENO, Carmen. (1999). *El primitivismo en el arte*. Arte, Individuo y Sociedad. Madrid: UCM. p.194.

⁷⁵ Cfr. RHODES, Colin. (1994). *Primitivismo y Arte Moderno*. Princeton: Lanham, University Press of America. 133.

siglo XIX⁷⁶. Las aplicaciones en las ciencias y estudios sociales operan en un marco colonialista, como aquellos pueblos que se escapan al progreso. Sin embargo, señala un rechazo al orden moral burgués, la búsqueda de la libertad corporal, la vida lejos de la urbanidad, las fábricas y en mayor cercanía con la naturaleza.

En Latinoamérica el primitivismo, se propaga en una dicotomía. Como opuesto a un inicio de desarrollo industrial y por otro como búsqueda de identidad local⁷⁷. Los medios de comunicación y tecnología, como la fotografía, las máquinas de reproducción, y los medios de distribución, fomentaron la difusión de imágenes indígenas, así como las obras de arte a nivel intercontinental.

Este retorno al pasado e interés de las culturas endógenas surge en la obra de Camilo Egas en su primera etapa indigenista, de impronta americanista, y luego primitivista, tras su estadía en París. En la primera etapa toma como tema las culturas ancestrales y los pueblos indígenas. Realza su simbología, folclor, colores vistosos, el tono ocre y tierra de la piel, la recreación de escenas rituales, ligado a la naturaleza. En la segunda etapa, el indigenismo de Egas es antiacadémico, cuando la estética formal varía hacia el primitivismo. El ensanchamiento morfológico de los cuerpos y extremidades de los personajes indígenas, propios de la exageración de las proporciones o deformismo de la estética de vanguardia. Se destaca el cambio del retrato modernista de su primera etapa, por rostros esquematizados, toscos y de gestualidad expresionista, tanto facial como de las posiciones y actividades del trabajo agrícola. De estilo

⁷⁶ El interés por el arte primitivista desarrollo un coleccionismo artístico de la escultura africana. Cfr. ALMAZÁN, Vicente. (2012). *El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del Arte africano y el Primitivismo*, en Simposio Reflexiones sobre el gusto. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 339-356. “Pese a todo, ninguno de ellos valoró este tipo de manifestaciones dentro de su contexto original, sino que fue un mero instrumento para su propia creación”. SUÑERI, Ana Asión (2021). *La visión de África por parte de la animación clásica estadounidense: una historia lastrada por el racismo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. p.117.

⁷⁷ Artistas mujeres asumen el primitivismo asociado a género y critica a los estereotipos, como es el caso de Hannah Höch, Carolee Schneemann o Ana Mendieta, reivindican el cuerpo femenino con el significado de origen y fertilidad que tiene en las culturas primitivas. OCAMPO, Estela. (2016). *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra..

En la segunda mitad del siglo XX destaca la obra de la cubana Ana Mendieta (1948–1985), que conforme Lucy Lippard busca otras propuestas artísticas: prehistóricas, no occidentales, primitivas. DEL VALLE, Alejandro. (2014). *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*. Arte, Individuo y Sociedad, vol. 26, núm. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1. p. 79. Ana Mendieta introduce influencias directas del arte africano, desarrollando una performática ritual que amplía el primitivismo más allá de una propuesta de arte objetual estético. DEL VALLE, Alejandro. (2015). *Primitivismo en el Arte de Ana Mendieta. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra*. Barcelona: UPF. Ana Mendieta se muda a Nueva York al barrio de artistas Greenwich Village, muerta en circunstancias irresueltas hasta la fecha, en la que está involucrado su esposo Carl Andre. Cfr. KATZ, Robert. (1990). *Naked by the window: the Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: The Atlantic Monthly Press. Mendieta recurre, recrea rituales de tradiciones afrocubanas y los arquetipos de diosas. Cfr. ROSENTHAL, S. (2013). *Ana Mendieta*. Traces. Southbank Centre. Londres: Hayward Gallery.

primitivista, aspecto que la crítica francesa señaló como característica de la obra de Egas en 1920. Las obras del autor ecuatoriano aparecen en la revista *Montparnasse* de París, 1 de abril de 1925.

La tendencia primitivista, con recursos formales expresionistas de la pintura se anticipa a la corriente literaria de la llamada generación de los 30' o grupo de Guayaquil. La década de 1930 marca el surgimiento del movimiento literario indigenista de denuncia social. Enlaza la estética moderna expresionista con el dramatismo de la realidad indígena⁷⁸. El Indigenismo de realismo social dramatiza la opresión. Se muestra como expresión artística moderna por forma y cromática, y suma un lenguaje de discurso político ideológico de denuncia.

Luego de su paso por vanguardias como el surrealismo y la abstracción, Egas en los años cincuenta, retoma la temática indigenista con un estilo simplificado de formas neocubista. Los títulos y composiciones reflejan la relación entre el personaje nativo con la ritualidad y medio ambiente natural. Colectivos de personas que se encuentran replegados, de pie o sentados en el piso, formas alusivas al primitivismo de principios de siglo.

La última etapa creativa de Egas, la abstracción y obra de tendencia informalista, matérica, también está asociada a las influencias de los movimientos de la época de posguerra. Estilos que se tratarán en capítulos posteriores. Un modo de expresión primitivista, informalista, opuesta a la razón clásica, en favor de lo instintivo, lo cercano a lo natural presenta otra dimensión creativa, la improvisación y la gestualidad más básica.

4.2.4. Hibridación y transculturalidad

La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena. En los proyectos de independencia y desarrollo nacional vimos la

⁷⁸ La construcción de la identidad nacional también es un interés coyuntural de la apropiación del primitivismo en el modernismo, mediante su reinterpretación, resignificación y consumo. *Cfr.* Hiller, Susan. (1991). *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.

lucha por compatibilizar el modernismo cultural con la semimodernización económica, y ambos con las tradiciones persistentes.⁷⁹

La obra indigenista y moderna de Egas combina elementos y estilos internacionales y locales de la época. Abre el debate sobre el marco de pensamiento y propuesta creativa, la hibridación de culturas y lógica de la transculturalidad. El tema estético entra en el debate filosófico, antropológico, sociológico: ¿qué es lo «nuestro», que es lo del «otro»? ¿qué se lo que se transforma, intercambia, «evoluciona»? y ¿cómo la dinámica de la vida misma tiende a regirse por el cambio, la mezcla y recreación permanente?

La preocupación generacional de los modernistas latinoamericanos gira en torno a la aculturación, referida como una forma de imposición cultural de quienes, dado su posición hegemónica, inciden en la pérdida progresiva y amplia de las características identitarias de las partes involucradas. Por una lógica de colonialidad, donde tiende a prevalecer las características de la cultura que tiene mayor poder sobre la dominada.

También plantea la posibilidad de un balance entre lo que se considera un nacionalismo ensimismado y un internacionalismo extranjerizante, mediante las dinámicas compartidas y la hibridación diaspórica de la cultura visual contemporánea, como lo plantea Michele Greet.⁸⁰

La hibridación como mestizaje de ideas, como una forma de flexibilidad. Una forma de tomar, fusionar o intercambiar ideas culturales. Es una estrategia, como diría Néstor García Canclini, para entrar y salir de la modernidad. Vista como paradigma en el cual la cultura local recibe presión de la globalización, la comunicación y el consumo. Sin embargo, no es únicamente pasiva. También procura formas de diálogo incluyendo lo local o aquello que el artista moderno quiere generar: la ruptura con la tradición academicista y los influjos de occidente.

⁷⁹ Canclini plantea que la hibridación forma parte de los procesos históricos, culturales y económicos, y así en el arte moderno, donde el factor de heterogeneidad y la mezcla constituye la herramienta de interconexión entre diversos. CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós. p.305.

⁸⁰ Cfr. GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press.

El caso de estudio de Fernando Ortiz sobre de realidad cubana refleja esta complejidad:

[...] en todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han sido tan y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepaja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico.⁸¹

Transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.⁸²

Así la modernización durante el siglo XX resulta una fuerza internacional que expande mecanismos globalizadores en las distintas dimensiones y latitudes. Se abre paso en el mundo, no exenta de debates y contrapesos, donde el tema de la construcción de un sentido de identidad local está latente y emergente, es el caso Latinoamericano.

4.2.5. Ventriloquia, alteridad o negociación: entre lo propio y apropiado

«Nuestra esencia objetiva implica la existencia del otro y, recíprocamente, la libertad del otro funda nuestra esencia.»⁸³

⁸¹ ORTIZ, Fernando. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 87.

⁸² Cfr. Malinowski, B. (1983). *Introducción al Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. p.12.

⁸³ SARTRE, J. P. (1954). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Ediciones Iberoamericana. p.231.

Los intelectuales y artistas son atraídos por las tendencias modernistas. En el siglo XX las revoluciones sociales que resonaron alrededor del mundo y la tendencia socialista cautivaron a muchos de ellos. Así también la organización gremial que les brinda acogida, reconocimiento, una visibilidad y una voz para propugnar la emancipación de la opresión y los derechos de los trabajadores. Se generan activismos que mezclan el eje político con el cultural de forma entusiasta, personal y grupal.

Sin embargo, el indigenismo es una expresión mestiza. No es el propio pueblo indígena el que denuncia o se autorretrata. Es una mirada desde el intelectual mestizo urbano acerca del pueblo indígena cercano al «campesinado». El grupo de escritores y artistas de la generación de los treinta tomó la imagen del indígena para transmitir su interés de ideas de izquierda motivadas por los aires de emancipación y derechos de los trabajadores del molde soviético. Al respecto el teórico Andrés Guerrero plantea la teoría de la ventriloquia:

Ventrílocuo es la persona que tiene la habilidad de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, y que imita las de otras personas o diversos sonidos.⁸⁴

En este sentido, la ventriloquia es la apropiación, mediación e interpretación del sentir y pensar de las comunidades representadas indígenas por parte de los intelectuales mestizos de la urbe. Como una manera política, solidaria y simbólica que respalda la emancipación de la clase oprimida, los trabajadores e indígenas, y así la nación en general, por parte de los círculos intelectuales modernistas. También incluye burgueses que comparten el pensamiento social de izquierda. El debate pasa por la legitimidad de este rol asumido [por los mestizos] o el verismo de la expresión plasmada. Así también sobre una implícita perspectiva esencialista de separación étnica de unos ante otros, y que sea: cada quién en su mundo, quién, de la cuenta respectiva.

Por una parte, Mirko Lauer señala los «desajustes» de esta «traducción» de un mundo a otro, mediante el indigenismo, resultó en la ampliación de la cultura dominante e incorporación de lo no criollo a lo criollo:

⁸⁴ Cfr. GUERRERO, Andrés. (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquía y trans escritura: análisis históricos, estudios teóricos*. Quito: FLACSO, Lima. p. 57.

...una fantasía de capas medias en ascenso hacia una modernidad conflictiva...esa fantasía consistía en pensar que el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental.⁸⁵

Desde la perspectiva de la ventriloquia, la exposición [des] marcados, Indigenismos, Arte y Política 1917 – 2017, organizada por el Centro Cultural Metropolitano en Quito, colocó como texto de introducción al espacio expositivo el siguiente texto:

Desmarcar: cuestionar lo aprendido, lo enseñado, lo visto, lo que se repite desde el poder en los medios, las escuelas y los museos.

Los indigenismos son ventriloquias; hablan por el otro. Son discursos coloniales apropiados y reeditados por más de 500 años. A lo largo de la historia toman distintas formas para mostrar, reivindicar, denunciar, hablar y, como consecuencia, muchas veces ocultar a los indígenas como sujetos sociales y políticos.

Desmarcar los indigenismos es proponer una reflexión crítica sobre las representaciones dominantes de intelectuales, políticos y artistas mestizos sobre lo indígena.

Aquel históricamente nombrado «indio», hoy es reconocido en 18 pueblos y 14 nacionalidades indígenas del Ecuador. Constituye un sujeto político, plural, con formas de nombrarse, voces, derechos y reivindicaciones colectivas.

En esta exposición se bifurcan y confluyen estos dos relatos: el de las luchas indígenas aún latentes y el de los indigenismos del siglo XX.

Esta muestra es el resultado de las miradas y reflexiones de cinco curadoras ¿mestizas?, que bajo lenguajes diversos han recogido en cada sala distintas voces, archivos e imágenes para provocar un diálogo sobre el nosotros. El efecto es un tejido de ventriloquias.⁸⁶

⁸⁵ Cfr. LAUER, Mirko. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur. p.23.

⁸⁶ CCM, (2017). *desMarcados. Indigenismo, Arte y Política 1917-2017*. Quito. CCM.

También existe la posición crítica que afirma la validez e importancia del arte comprometido social y políticamente con las causas de los pueblos o segmentos marginados. Ante la exposición y enfoque conceptual curatorial señalado se un caso que se presenta a continuación:

Sin embargo, en los paneles introductorios de la exposición /des/marcados-Indigenismo / Arte y política realizado en el Centro Cultural Metropolitano, en Quito, en el año 2017⁸⁷, se califica a esta tendencia de «ventriloquia» destinada a «ocultar a los indígenas como sujetos sociales y políticos», y se argumenta que movimientos artístico-literarios como ese no pasan de ser «discursos coloniales apropiados y reeditados por más de 500 años».

¿Se debe deducir que Bartolomé de las Casas y Francisco Vitoria hasta Jorge Icaza, [Egas] Kingman y Guayasamin, el mencionado Jaramillo Alvarado, Mariátegui, Ciro Alegría y Arguedas, José Sabogal y Julia Codecido, entre muchos otros, habrían sido unos farsantes mal intencionados que con sus obras buscaban acallar la voz de los indígenas que, por cierto, no tenían acceso ni a las letras ni a las artes provenientes de occidente [...]?⁸⁸

Por otro lado la teoría de la Alteridad, el *alter* referido a la otredad o posibilidad y principio filosófico de *alternar* para ponerse en la perspectiva del otro, su opinión, su situación. Teoría cuya epistemología viene del alemán Immanuel Kant (1724-1804), referida a la empatía y conocimiento intersubjetivo. Sin embargo es Edmund Husserl (1859-1938) quien desarrollará el método de estudio relacionado con el «saber». El teórico Emmanuel Levinas (1906-1995), de origen judío que vivió en carne propia el horror de la Segunda Guerra Mundial, confinado en un campo de concentración alemán, donde fue asesinada la mayor parte de su familia, quién desde una dimensión ética, metafísica, religiosa y lingüística elaboró ensayos, como «Alteridad y Trascendencia»,

⁸⁷ La exposición denominada «Des/marcados» fue un proyecto expositivo, curatorial sobre arte indigenista y realismo social. Llevado a cabo en el año de 2017 por el Centro Cultural Metropolitano de Quito del MDMQ, conmemoraba los 100 años de la tendencia indigenista, relacionado con el arranque de la creación de la obra de Camilo Egas en esta tendencia, a quién se le dedicó la primera sala expositiva. Expuso un recorrido por el realismo social, el contexto del folklor o arte popular, los movimientos sociales indígenas. El concepto de «Des/marcados» refiere la posición de los movimientos intelectuales mestizos que asumieron este tema como propio, en forma paradójica y contravía a la idiosincrasia de clases, discriminatoria de la época, cuya latencia se mantiene a la presente.

⁸⁸ La opinión del Arquitecto Lenin Oña aparece en un catálogo de la artista Araceli Gilbert, realizado por el MUNA en el año 2018, pp.8-9.

señalando sobre este término último, el cual no surge solo de la interioridad del ser cuya extensión es la idealización, sino de su vínculo con la exterioridad. Esta ruptura con la *mismidad* o condición de ser uno mismo, acepta la existencia de la otredad, de diversos mundos, en sí de la diversidad como valor y principio fundamental. También el filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980) afirma la existencia del otro, mediatizado por el mundo, constitutivo de la propia identidad y basado en la libertad del otro como sustento de mi esencia. Así también Miguel de Unamuno (1864-1936) plantea la «alterutalidad» o neutralidad activa [participativa, crítica], donde la capacidad del mediador es sentir que los mediados son iguales a él.

Para ello se plantea, es necesario adoptar una posición crítica frente al modelo patriarcalista. El racismo y los mecanismos de opresión económica en relación a los demás. Aplicando la perspectiva «Interseccionalidad», concepto planteado por Kimberlé Williams Crenshaw, referido las dimensiones de la persona, y las identidades solapadas, comprensión que promueva políticas públicas de respeto a la diferencia, de forma horizontal y no jerárquica, y el diálogo como vínculo de intercambio intercultural.

En la alteridad se espera la predisposición y apertura de la persona, para valorar la diferencia y ponerse empáticamente en su lugar, incluso compartir y asumir valores o características de la otredad.

Egas, desde el arte abordó una forma de lenguaje intercultural. En su momento implicó un cambio de mirada del mundo en dos aspectos: «la mirada endógena y la mirada exógena» (complementarias e interconectadas): una mirada hacia sí mismo (autoconciencia, reflexividad), y otra implica una visión distinta de la alteridad y del contexto más alejado.⁸⁹

El debate también plantea la existencia en la sociedad ecuatoriana de una posición divergente hispanista- indigenista. El paradigma del mestizaje como una construcción de la identidad nacional compleja, que alberga estigmatizaciones atadas a circunstancias de pérdida o afectación individual-social. Como el mismo proceso de la

⁸⁹ Ferran Cabrero reflexiona sobre el aporte de Rodrigo Alcina respecto a la construcción de la mirada intercultural. Esta perspectiva de análisis es básica para plantear preguntas de investigación sobre el intercambio o apropiación étnica cultural que se dio en el arte moderno. ¿Porque Egas asumió el tema indígena como suyo y como prioritario?. Cfr. CABRERO, Ferran. (2008). *Diversidad, pluralismo e interculturalidad*. Escuela virtual. PNUD. p.7.

conquista y a esta. Agregamos hechos de derrota simbólica de hechos como la conquista Inca, la derrota bélica y pérdida de una gran parte del territorio con el Perú, y la situación de subdesarrollo económico vinculada a la hegemonía de las élites y poder patriarcal colonizador.

El hecho es que Ecuador es un país diverso, y el mestizaje es un proceso permanente de mezcla étnica compuesta por la interacción de esta diversidad. La investigación sobre el origen genético, realizada por Centro de Investigación de Genética y Genómica (CIGG) UTE, en el año 2018, sobre el ADN de más de 2000 individuos mestizos, indígenas y afros del país, da como resultado: 59,6% nativo americano, 28,8% Europeo, 11,6% Africano, y señala: «En otras palabras hay una variación, pero los ecuatorianos tienen genes amerindios entre 30 y 80% dependiendo de la ascendencia e historia familiar», Esto confirma que existe concordancia con las respuestas entregadas por la población en el Censo Poblacional de 2010: mestizos (71,9%), afroecuatorianos (7,20%), indígenas (7,1%), montubios (7%), blancos (6,10%) y otros (0,3%). “Somos mestizos y la genética lo confirma”, señala Cesar Paz y Miño, Director del CIGC de la UTE.⁹⁰ Es decir, como señala la frase tan andina: «El que no tienen de inga tiene de Mandinga», este aspecto también nos lleva a considerar que existe una «memoria genética intercultural», atávica, es decir que mantiene latencias de anteriores generaciones, que pueden revelarse en el campo psicológico, étnico, sociológico. Como lo plantea por ejemplo Carl Jung (1875-1961) al referirse a la «memoria racial», y luego una «memoria cultural» que aglutina hábitos, costumbres, mitos, artefactos en la diversidad de grupos sociales. De esta forma el mestizaje entreteje estos pozos históricos.

Desde este punto de vista se podría plantear que los artistas mestizos tienen una parte verista y justificada de alteridad en las expresiones que exploran por la genética que comparten. Tienen latencia también en las artes cuando un sector cultural inserta sus mensajes sobre un contexto que perciben les concierne. Un proceso que combina lo nuevo con lo que se conoce, lo actual, con lo ancestral, con un propósito transformador, sea estético, sea social.

⁹⁰ Cfr. UTE. (2018). *El origen genético de los ecuatorianos se investiga en la UTE*. Recuperado de: <https://www.ute.edu.ec/origen-genetico-los-ecuatorianos-se-investiga-la-ute/>. Última consulta día 15 enero 2021.

Desde la perspectiva de «negociación» entre lo internacional y local, plantea al indigenismo como una mixtura que toma de las dos fuentes. Como forma de vinculación entre los mundos al establecer un puente o lugar compartido. Como vía más adecuada y pragmática para lograr introducir elementos propios, individuales o grupales. Esta «adecuación» es un aspecto debatido desde una posición política de izquierda radical. Se cuestiona la falta de una posición combativa, ante aquello que se considera ideológicamente opuesto. Michele Greet (2009) sustenta la teoría de la «mediación» o «negociación» del arte nacional con el internacional,

En lugar de ver al indigenismo como un movimiento o estilo, lo enfocó como un mecanismo en constante evolución para que artistas latinoamericanos, provenientes de países con grandes poblaciones de nativos americanos, negocien una identidad distinta aunque moderna, en una esfera cultural cada vez más internacional. Desde su independencia, los artistas latinoamericanos se han esforzado por crear un arte que se originó en la cultura local, pero que era relevante a nivel internacional. Persistentemente plagado por la crítica de que su mundo era un derivado de los modelos estéticos europeos o, en el caso del arte nacional o político, consciente de su relevancia internacional, los artistas latinoamericanos desarrollaron diversas estrategias para negociar esta paradoja. Por lo tanto, abordó la integración del indigenismo pictórico del contenido regional y la así llamada forma universal como una estrategia deliberada que se desarrolló en respuesta a circunstancias históricas específicas entre las dos guerras. Sin embargo, la negociación del dilema universal regional sigue siendo un objetivo constante.⁹¹

Esta dimensión política dialoga sobre la posición que adoptan los artistas al respecto. Camilo Egas no se anexó de forma concreta a un movimiento político, aunque compartía ideas de reivindicación social, semejante a lo sucedió con Wifredo Lam.⁹²

⁹¹ GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press. pp.2-3.

⁹² Wifredo Lam tuvo una dimensión política sin encasillarse de forma partidista: «Lam realizó un arte reivindicativo de los pueblos originarios y de las clases sociales y también se involucró en conflictos políticos y sociales del momento, pese a no querer definirse como un artista politizado. Podemos decir que Lam se movió estratégicamente entre su ideología política y su carrera de artista, sin sacrificar ninguna por sobre la otra. Pese a que prefirió declararse apolítico, en varias ocasiones sí se involucró en causas reivindicativas, que no perjudicaron su trayectoria a corto ni a largo plazo. SAMANIEGO, Fernando. (2003). *Los*

Involucración política que si ocurrió con Picasso en España, Rivera en México y Guayasamín y Diógenes Paredes en Ecuador. Egas se mantuvo al margen, posiblemente para mantener la neutralidad e independencia para su proceso creativo. Sin embargo, mantuvo de manera implícita una cierta convicción de izquierda, expresada de forma simbólica en sus obras de realismo social.

Como el caso del mural *Festival Ecuatoriano* (1932). En esta obra un niño entre la multitud mira al espectador portando los símbolos socialistas: una hoz y una manta roja. También en otras obras de los años 40 como «Paisaje surrealista» que muestra una imagen retórica de la Estatua de la Libertad en los Estados Unidos. Esta mezcla de pensamiento crítico social con el mundo individual y subjetivo lo aborda como una forma de exploración moderna. Así, Camilo Egas participa estéticamente en el debate sociopolítico. Negocia entre las corrientes internacionales y las demandas locales de construcción de un imaginario de nación.

cuadros que Wifredo Lam conservó se exponen en España. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/05/01/cultura/1051740002_850215.html. Última consulta día 15 septiembre 2020.

5.2. El muralismo mexicano

En 1910 estalla en México la Revolución. Fue un movimiento político social que convocó el respaldo de distintos sectores intelectuales y artísticos por la causa social. En 1920 el Ministerio de Educación Pública es encargado al político, pensador y escritor José Vasconcelos, que acompañado de un conjunto destacado de artistas, promueve un arte comprometido a lo público, dirigido a la colectividad y la revolución, contrario al interés burgués.

Artistas mexicanos con visiones modernistas, que realizaron estudios fuera del país, se unen a la causa. Sobresalen: Rivera, Siqueiros, Orozco, quienes recibieron apoyo y auspicio de una política revolucionaria para la ejecución de grandes obras murales en espacios públicos en la ciudad de México, Guadalajara y el resto del país [FIG. 33]. El movimiento tomó recursos expresionistas, de realismo social y nativista en el cual visibiliza las culturas endógenas. Enaltece una narrativa sobre el trabajador y los derechos civiles contra las fuerzas internacionales y nacionales que tienen sometido al pueblo. Obras de alta calidad estética y técnica con un claro sentido ideológico. Se sustentan los contenidos de liberación e identidad mexicana. De manera directa el movimiento deja honda huella en el continente y a nivel internacional.

El arte moderno mexicano en la década de los 20 y 50 se «exportó» a los países vecinos de la región. Sobre todo resonó en aquellas naciones con una significativa población indígena, en especial de la zona andina. Será el americanismo una forma de ser modernistas para muchos de los intelectuales y artistas latinoamericanos. La tendencia indigenista andina acoge muchos de los postulados estéticos e ideológicos del muralismo

Artistas mexicanos se trasladaron a otros puntos. José Clemente Orozco, en los años 30, está en Nueva York. Coincide con Egas en la New School of Social Research. Egas y Orozco mantuvieron una amistad y relación de camaradería. El contacto influirá en el interés muralista de Egas y el tránsito del indigenismo americanista al de denuncia social. En este sentido Egas pudo ser el primer indigenista en ambas tendencias. La primera en Quito, la segunda en Nueva York. El movimiento indigenista ecuatoriano recibe las influencias de la técnica y estilo narrativo social grandilocuente del

Muralismo. Se evidencia en las elaboraciones murales en ciertos espacios e instituciones de Ecuador con técnicas y lenguajes modernos similares.

5.3. El indigenismo latinoamericano

Para los intelectuales de izquierda, el sentido de denuncia social en Latinoamérica surge de las inequidades heredadas del sistema colonial. En el siglo XX profundizadas por el sistema capitalista. Crisis geopolíticas mundiales convocan la participación de los intelectuales en el ámbito local. Mediante las reuniones, conferencias, ensayos literarios e ideológicos alientan a favor de la causa social. Las causas de la izquierda resonaron de forma especial en países como: México, Perú, Ecuador, Bolivia, Brasil. También el realismo socialista ruso y la ideología soviética influyeron en las artes de los países de la región, tamizadas a través del muralismo mexicano.

En Perú, será el escritor puneño Federico More, el autor del primer indigenismo literario. More plantea el concepto de «Andinismo» o rescate de la tradición andina, pero más allá de una perspectiva localista. Más bien desde una mirada integracionista latinoamericana. Luego la revista «Amauta» asumirá este rol concitador de izquierda. Sus textos incluyen temáticas como el psicoanálisis, el cubismo, la narrativa social Rusa y peruana. En paralelo surge el boletín *Titikaka* en Puno, con similar interés temático. El indigenismo como forma de rescate de la identidad ancestral. Participan en la revista destacados intelectuales de la época como Valcarel, Peralta, Urquieta, Atahualpa Rodríguez. Del ámbito internacional invitan a Marinetti, Borges, Unamuno, Breton, y como responsable de imagen y artes al artista indigenista José Sabogal, mentor del nombre de la revista. Con la publicación se alienta el interés por el debate indígena en el sur andino. Se destacan artistas como Julia Codecido, Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Teresa Carvalho, Mario Urteaga [FIG.34]. El peruano Fernando Villegas explora el vínculo artístico intercontinental entre España y Perú entre 1892 a 1929. Periodo que considera el surgimiento del arte indigenista, remontándose el análisis a la etapa de independencia. Después de 1821, se mantuvo inestable por la tensión de grupos afines e invocó un sentir de «América unida» local. Será Francisco Laso un precursor regional de la tendencia indigenista. Laso aboga también por un arte de corte liberal y local. Sus viajes a París y el contacto con la pintura etnográfica de Georges Catlin, del realismo y costumbrismo francés, para él fundamentales. A partir de 1850 pinta retratos indígenas, de los que destacan obras como «Indio alfarero» de 1855. También de la época, la

«Pascana», «La Lavandera», entre otras. En el plano literario escribió el «Aguinaldo de las señoras de Perú», publicado en su segunda estancia en París entre 1859 y 1863.

En Ecuador, el indigenismo en la plástica arranca en 1916 con la pintura de Camilo Egas «Las Floristas Indígenas» (1916). En el año 1922, como mencionamos, se publica la obra «El indio ecuatoriano» de Juan Pío Jaramillo que se constituirá en el primer manifiesto del movimiento. Literatos como Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, participan del impulso como autores de un conjunto de obras literarias con acento social. Se constituyen en la base del movimiento plástico y literario indigenista que despuntará entre los años 1940 a 1968. De Quito destacan: Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamin, Pedro León, Diógenes Paredes, Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Germania Paz y Miño de Breilh, José Enrique Guerrero, Jaime Andrade por un breve momento, Piedad Paredes, Bolívar Mena Franco, Gerardo Astudillo y César Andrade Faini, de Guayaquil: Galo Galecio, Segundo Espinel y Alfredo Palacio Moreno. De esta época se destacan como obras emblemáticas «El Carbonero» (1936) ganadora del Premio Mariano Aguilera y «Los Guandos» (1941). Ambas pinturas de Eduardo Kingman.

En Bolivia destacan artistas como Cecilio Guzmán Rojas, que indaga y propone el arte moderno desde la visión ancestral indígena. Así también destaca Arturo Barda, cuya obra en vida no fue valorada, y será tras su muerte en los años 50 cuando su aporte fue reivindicado dentro y fuera del país, en especial en los Estados Unidos. En literatura, destaca Alcides Arguedas y su obra «Raza de Bronce» (1919) que es considerada la iniciadora del movimiento indigenista en este país andino.

El movimiento tuvo un impacto en la época y cimentó tendencias afines y de ruptura. Varios críticos a nivel internacional han estudiado su legado. Si bien la crítica del arte Marta Traba interroga el concepto del arte latinoamericano, el debate motiva que surjan dentro y fuera de la región expertos *latinoamericanistas*, como los norteamericanos Michele Greet, Edward Sullivan, entre otros. Autores que, mediante el ensayo crítico, plantean la influencia y participación del arte latinoamericano en las tendencias internacionales.

El campo de la investigación de historia del arte, nuevos análisis plantean todavía un camino por recorrer. El reto es visibilizar el aporte y singularidad de los

artistas de la región en la construcción del arte moderno internacional. Destacar artistas y trayectorias que fueron opuestos y relegados por esta tendencia indigenista. Validar los estudios en habla hispana, y llenar los vacíos de información de autores y tendencias latinoamericanos del siglo XX.

5.4. El indigenismo ecuatoriano

Joaquín Pinto en el siglo XIX destaca con su obra costumbrista y descripción de personajes de la época. Se puede considerar precursor de la exploración temática y estética indigenista, al que se suma el aporte modernista y de mirada exotista de los profesores extranjeros de la Escuela de Bellas Artes. Destaca Luigi Casadio, escultor modernista italiano que impartió cátedra en Quito entre 1913 y 1933. El clima favorable de ideas sociales y nacionalistas, inciden en la temática indigenista en la época. Así, surge en Camilo Egas el interés por el tema, del cual se apropia con convicción, verismo y talento influyendo con su obra en el medio oficial.

De la primera generación de la Escuela de Bellas Artes de Quito, reabierta en 1904: Víctor y Luis Mideros, José Enrique Guerrero, entre otros, abordan dentro de su repertorio creativo, obras indigenistas del tipo americanista. Será Egas uno de los pocos que se dedicará de forma exclusiva a la temática, aspecto que atrae el interés de mecenas y coleccionistas de la época que le dan encargos. Así alientan el desarrollo de la temática indigenista en el Ecuador.

Camilo Egas se traslada a los Estados Unidos a finales del año 1926, sin embargo, deja huella su concepción estética indigenista, modernista en la crítica local. La tendencia indigenista es percibida como atractivamente moderna. Que narra aspectos historicistas de la identidad ecuatoriana. Moderna y de experimentación estética, y cierto sentido ético al preocuparse por las causas sociales de los desamparados.

La pintura indigenista de Camilo Egas se presenta en dos periodos: la modernista de corte americanista, que plantea una visión romántica que enaltece y destaca las características culturales de los pueblos nativos; y la segunda de denuncia social, que muestra los efectos de los procesos de colonización y explotación de los pueblos que explora a su llegada a Nueva York, sobre todo a partir de la Gran depresión de los años de 1930.

Podemos nombrar ciertas características estéticas de estilo y lenguaje del indigenismo de Egas, son:

- Uso de colores tierras, vivos, también grises y oscuros.
- La pincelada expresionista que, a veces, se resuelve con pincel, espátula. Con trazos cortos o largos que dejan ver otras capas y tonalidades.

- Contraste de luz y sombra efectista y dramática.
- Destaca las facciones de rostros ovalados o redondos. Los pómulos, de grandes narices, bocas, mirada y espalda inclinada.
- El aumento de proporción de las manos y pies a partir de su influencia primitivista, es uno de los rasgos más distintivos.
- El periodo americanista es de dibujo meticuloso, delineado cuidadoso y composición rigurosa. Recrea escenas y figuras que recuerdan imágenes neoclásicas de frisos Helénicos o Grecorromanos. El color y pincelada postimpresionista es similar a la paleta de Gauguin.
- Se destaca un estilizamiento en los cuerpos, esbeltos y con posiciones ceremoniales, cuyos rostros serios, transmiten la gestualidad de la actividad ritual en que están inmersos, pero de cierta melancolía, aun en temas que refieren a fiesta o festejo, que será su manera inicial de plasmar el contraste entre lo poético con la realidad social.
- El caso del indigenismo de realismo social, se plasma con variedad de recursos formales de impronta primitivista, expresionista y cubista. La técnica es moderna, de mancha y acabado más suelto y rugoso, resuelto con trazos rápidos de pincel y uso de la espátula.
- Las obras de indigenismo de realismo social presentan un lenguaje semiótico de iconografía socialista. Se refieren al trabajador, su condición y subjetividad, la explotación, el maltrato, la denuncia, pero también la tradición, la ternura de la madre y el hijo en brazos o sujetado en la espalda con una manta.
- La corporeidad y espíritu altivo en el indigenismo americanista. El rostro se encoge hacia el suelo en el realismo social de protesta, en señal de la situación de sometimiento y posición subalterna. El protagonismo de los personajes se evidencia en el primer plano que ocupan. El espacio pictórico casi lleno total en el encaje de la obra. Se diferencia del arte decimonónico de equilibrio entre fondo y figura.
- Las obras indigenistas guardan una especie de misterio. El juego de mirada entre los personajes crea conexiones entre sí y su entorno. Enfocadas en la actividad de orden «ritual» que están realizando. De entre estas, aparece algún

personaje que establece una mirada distinta al conjunto y observa directamente al espectador. Una forma de interpelar respecto a su presencia, ante el acto ceremonial y que también interrogan sobre el rol de quien mira la escena. Desde esta perspectiva, existe un sentido de alteridad entre el artista y la comunidad procura dignificar o defender.

El movimiento indigenista ha sido una de las tendencias de mayor impacto y duración en la historia del arte ecuatoriano. Dejó un valioso legado patrimonial de obras y muestras permanentes en museos privados y públicos.

Los artistas que destacaron fueron Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Galo Galecio, Bolívar Mena Franco y Oswaldo Guayasamín, el último, figura icónica y reconocida dentro y fuera del país. En Quito el Museo La Capilla del Hombre, casa museo creada por Guayasamín es uno de los lugares más visitados por turistas extranjeros. Su producción artística es copiada por almacenes y artesanos como piezas de folclor tradicional del país.

Camilo Egas fue uno de los artistas de mayor influencia en la primera mitad del siglo XX para Ecuador. Sin embargo, con su cambio de residencia fuera del país, empezó su desconexión con la crítica local y perdió noticias de su trayectoria. Como referente moderno ausente, progresivamente su impacto se esfumó para las siguientes generaciones.

El indigenismo ecuatoriano dejó huella en la literatura, música y plástica para la primera mitad del siglo XX. En la música, los estilos inspirados en ritmos andinos como danzantes, sanjuanitos, albazos, entre otras, fueron revalorados a partir de la década de 1940. Obras como: «Taita Salasaca», «El Pilaguin», «El Capariche», «La vasija de barro», entre otras, evocan el pasado ancestral o la condición de explotación hacia el indígena. Las composiciones inspiradas en el agro y la lucha social afloraron entre 1930 y 1960 y reemplazaron a las composiciones hispanistas o internacionalistas como el Pasillo, pasodobles o el pasacalle, más de finales del XIX y principios del XX relacionados a la herencia hispana o ritmos urbanos modernistas.

En la literatura: Destacan: «Plata y bronce» de Fernando Chávez (1927), de Jorge Icaza «Huasipungo» (1934), ambas en diálogo con «Raza de Bronce» (1919) del boliviano Alcides Arguedas. Importante mencionar la obra «Cuando los guayacanes florecían» de Nelson Estupiñan Bass, narración de realismo social, pero ubicada en la

región afrodescendiente de Esmeraldas, Ecuador. Que se aleja del tema indígena de la serranía y explora la condición del pueblo negro, también una minoría étnica explotada históricamente.

En pintura: Camilo Egas: «Las Floristas» (1916) [FIG.40], «El Indio Mariano» (1916), de Eduardo Kingman: «El Carbonero» (1936), «Los Guandos» (1941), de Oswaldo Guayasamin: «Los trabajadores» (1942), «Hoy Paro» (1942), Germania Paz y Miño de Breilh: «Las lavanderas» (1938) [FIG.37], entre otras.

5.5. Influencia de París y viajes en la trayectoria de Camilo Egas

¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos [formativos] o de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico.⁹³

Para los artistas, la posibilidad de viajar favorece la construcción de una visión creativa innovadora y el sentido intercultural. Experimentar el contraste de realidades, su experiencia resulta significativa, dado que existe un interés de vinculación más directa del sujeto con la cultura. El viaje potencia la transmisión de ideas y conocimientos entre los actores. Así viajes, viajeros y visitantes moldean las transformaciones de pensamiento y curso de la historia a nivel local y mundial.

Camilo Egas, en sus viajes a Europa recorre España, Italia y Francia, gracias a las becas y talento personal. Experimenta de manera directa el contexto del arte moderno europeo. También tendía un puente de interés hacia las culturas de otros lugares, aquellas otredades todavía envueltas de misterio y paradigmas de lugares remotos. En pleno auge del primitivismo, Egas se convence que la representación indígena ecuatoriana es su carta moderna para la crítica internacional. Esta revelación permite a Egas explorar a la par, su raíz americana y andina, como una ventaja modernista.

La Escuela de Bellas Artes contaba con un programa de cooperación internacional y becas de apoyo para los estudiantes. Las becas eran asignaciones económicas en base a procesos selectivos. Financiaban el viaje, estadía y estudios en destacadas instituciones europeas. Para estudiar en Italia y España se lanzó una convocatoria beneficiando a los estudiantes de mejor rendimiento, seleccionados por un jurado interno de la institución anualmente. Camilo Egas, José Abraham Moscoso y

⁹³ La hibridación es un concepto versátil para referirse a la interculturalidad pero desde la perspectiva de la adaptación, como posibilidad de intercambio simbólico en distinta magnitud; desde la individualidad de la persona, al hecho social. Cfr. CANCLINI, Néstor García. (1999). *Interculturalidad e Hibridación Latino*. México, d.f. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. p.97.

varios compañeros de su generación, fueron seleccionados para estudios en la Real Academia de España en Roma, academia que mantenía los ideales de la ilustración y el neoclasicismo.

A inicios de 1911 Egas obtiene una beca de estudios para Italia, sin embargo, es interrumpida debido a la agitación política del país. En julio de este año, una Junta Patriótica –en la que consta como vicepresidente Federico González Suárez–, pide se reconozca los resultados de la elección y se nombre presidente a Emilio Estrada. De esta forma el General Eloy Alfaro debe renunciar al poder en agosto de 1911. Luego del fallecimiento de Estrada, Carlos Freile es encargado del poder quién, en conocimiento de la nueva revuelta que estaba preparando el General Eloy Alfaro, lo detiene en Guayaquil y ordenó su traslado a Quito. Encarcelado junto a sus colaboradores: Páez, Serrano y Coral. Posteriormente, una turba popular invade el centro carcelario, y asesinan a los detenidos en 1912, incluidos el expresidente y caudillo.

Con el cambio de gobierno se queda en el limbo el programa de becas. Pese a la suspensión económica de la beca, Egas realizó los esfuerzos necesarios para permanecer y continuar los estudios en Europa. La experiencia le enseñará a buscar siempre sus propios recursos y emprender su propio camino. Usa su conocimiento de nuevos idiomas: el italiano y francés. Abre talleres para dictar clases de arte y sobre todo, crear sus obras que le permitieron participar en exposiciones o eventos concursables. Expone en el salón Amatori e Cultoridelle Belle Arti, en el Palazzo Nazionale de Roma, ganando un premio en el mismo.⁹⁴

En su vida personal conoce a su primera esposa Victoria Fornari. Su matrimonio lo vincula afectivamente con el territorio y cultura italiana. Tiene su primer hijo, Raúl. Al concluir esta fase de estudio en Italia conoce de cerca el proceso académico aplicado, más el entorno modernista en Italia también marca influencia.

⁹⁴ Cfr. BCE. (2003). *Camilo Egas Museo*. Quito: Imprenta Mariscal.

LAS FLORISTAS, Y PRODUCCIÓN SEMINAL INDIGENISTA

De regreso en Ecuador en 1916, y como artista independiente, será el año de arranque de la producción del indigenismo americanista del autor. Egas con anterioridad realizó bocetos y pequeñas pinturas con interés indigenista. Este año esta resuelto a trabajar este tema, como único y central sobre la cultura ancestral y pueblo indígena, por ello realiza una serie de pinturas al óleo, algunas en formato tipo mural. Se destacan ocho:

- Las Floristas (168,5 x 256 cm)
- San Juanito, 1917 (n/a)
- Los Sahumeriantes (n/a)
- Gregorio y Carmela (74.8 X 1.85 cm)
- El Indio Mariano Dimensión: (88 X 58,5 cm)
- Niño indígena (71 X 57 cm.)
- Retrato de india (40x32 cm.)
- Retrato indígena (35 X 35 cm)

En 1917 la Obra “Las floristas” [*Floristas indígenas*, nombre inicial] obtiene el premio del Salón Nacional de Artes organizado por la Escuela de Bellas Artes.

“Las floristas” representa a cuatro mujeres indígenas que caminan a lo largo de un sendero al borde del precipicio. Al fondo, bajo un cielo nublado y gris, se divisan el Corazón y el Atacazo, al sur de la ciudad de Quito. Las mujeres van ataviadas con anaco, blusa y faja en la cintura y llevan collares y aretes largos. El pelo lo llevan recogido en un huango colorido y, por delante, suelto sobre las mejillas. Sobre el hombro derecho sostienen un carrizo del cual cuelgan abultados ramos de flores. Su caminar es armonioso y rítmico, su postura erguida y sus rostros bellos y serenos, aunque su expresión es triste y melancólica. Una de ellas gira su rostro y confronta la mirada del espectador. El colorido de la escena es intenso y contrastante; el fondo, gris y monocromático.⁹⁵

⁹⁵ PÉREZ, Trinidad, (2004). *Raza y modernidad en Las Floristas y El San Juanito de Camilo Egas*. Quito: AbyaYala. Estudios Ecuatorianos. p.198.

En relación con la obra *San Juanito*, la cual vincula la «música nacional» con la pintura, Pérez señala:

“El sanjuanito” es un tríptico falso dividido por fajas tejidas inacabadas. En el centro una pareja baila vigorosamente. La mujer está ataviada de manera similar a “Las floristas” y su pareja lleva calzoncillos blancos recogidos sobre la rodilla, un poncho azul y el cabello suelto. Todo ello provee de gran vitalidad a la escena. Como en “Las floristas”, ella se lleva a cabo en el primer plano sobre un borde delgado y tiene, literalmente, como telón de fondo a una gran montaña. En los paneles laterales del tríptico, dos músicos con pingullo y rondador acompañan la danza.⁹⁶

Su obra «Las Floristas», en 1917 obtiene el Premio del segundo Concurso Nacional de Bellas Artes, que le permite ocupar la plaza de docente de pintura en la Escuela de Bellas Artes, como director de aquel tiempo: José Gabriel Navarro. Renueva la metodología incluyendo la modelo femenina [de origen indígena] en la cátedra.

Trinidad Pérez, señala:

Además, según el escultor Jaime Andrade. Fue Egas y Cassadio quienes contrataron a mediados de la década del diez a una pareja de indios de Llano Chico y Llano Grande como modelos de la Escuela de Bellas Artes, de uno de los cuales el pintor conservó una fotografía. Es indiscutible que, en este sentido y al menos en el campo de la pintura, Egas fue un pionero.⁹⁷

Sobre la obra «Las Floristas» el artículo «El criollismo de Egas» de autor anónimo, publicado ese año, destaca:

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ PÉREZ, Trinidad. (1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala, 1995. p.157.

Su Sanjuanito ha evocado [a] la memoria a Las floristas[.] Esas gallardas y gentiles vírgenes del sol avanzan llevando a cuestras la ofrenda floral[.] Y los músicos que forman el Tríptico separados por esas artísticas manufacturas que recuerdan los dibujos [...], las [cenefas] y frisos helénicos.⁹⁸

La composición de «Las Floristas» [1916] [FIG.40], cautiva a la primera mirada. De gran formato, deja el paisaje en segundo plano, dando protagonismo a los personajes de la escena, cuatro mujeres indígenas en escala casi natural. Posee un estilo que combina realismo de los rostros y figuras con acabados impresionantes en los ropajes, flores y paleta postimpresionista del fondo.

El historiador Rodolfo Pérez Pimentel señala que Egas obtuvo en 1918 el Primer Premio de Pintura del prestigioso y recién abierto Salón Mariano Aguilera con las obras: «Sanjuanito», «Los Sahumeriantes» y «Las Floristas». Se debe considerar que las tres obras de tamaño grande, presentadas juntas a modo de mural resulta original e impactante. Este mérito de varios reconocimientos en Quito sellará la valoración de su incursión y alentará la apuesta temática para otros pintores de la época.

En 1920 mediante la EBA obtendrá nuevamente una beca en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En su paso por este centro educativo en España, aprovecha participando en exposiciones locales, donde obtiene varios reconocimientos. En esta época conoce a Susana Rivera, de origen español con quien se casa ese mismo año.

En el contexto de entreguerras y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias artísticas se dinamizan en los centros urbanos, como efecto dialéctico ante la complejidad bélica de la época y el ánimo de cambio e innovación. En este contexto, los artistas migrantes que llegaron a París desde distintos puntos del mundo, y así de Latinoamérica, se impregnan de la visión moderna de construcción de la teoría y práctica del nuevo arte, debatiendo también su arraigo local en su obra.

Los artistas latinoamericanos proponen lo híbrido estético como propuesta moderna. Local e internacional al mismo tiempo, emplean la estrategia del *americanismo* como postulado moderno. De este tronco se ramifican una diversidad de

⁹⁸ *Ibidem.*

expresiones modernas. Serán aquellos creativos, más inquietos y conectados con el medio, los que elaborarán obras que calzarán en el momento adecuado tanto en el medio parisino, como luego en sus lugares de origen, dejando la semilla de un nuevo arte.

En 1922 Egas viaja a la «ciudad de la luz». Se traslada a París, y se vincula a la Academia del italiano Colarossi, uno de los centros de enseñanza artística más progresistas. En Colarossi se replantea la metodología de enseñanza y perspectiva de las artes en Europa y esto atrae a los artistas de vanguardia. Egas cruza caminos con maestros y estudiantes que apuntalaron las ideas de ruptura, como Amadeo Modigliani. La formación moderna en Colarossi influirá en su perspectiva pedagógica que luego aplicará en la Escuela de Bellas Artes de Quito y luego en la New School for Social Research en Nueva York, como el uso de modelo para las clases de dibujo y pintura. En relación a esta etapa no existe mayor información, debido a la pérdida de archivos por un incendio en 1930, provocado a raíz de un litigio conyugal por parte Madame Colarossi. Egas en París aprovecha para aprender la lengua francesa y establece su taller en la Place de la Republique.

El ambiente prolífico y creativo de Montparnasse fue el punto de encuentro de los artistas viajeros del mundo. Muchos ávidos de participar en este momento de ebullición de las ideas modernas y de vanguardia. El ambiente cultural parisino se alimentaba gracias a la valoración estética y económica del coleccionismo privado. Mecanismos de fomento por parte de los mecenas y apertura de espacios expositivos oficiales o alternativos, consolidarán las tendencias de vanguardia en el panorama de las artes del siglo XX.

Eric Egas, hijo de Camilo, en una entrevista efectuada en 10 de junio de 2017 señala que, en la época Parisina, el artista tuvo contacto con Gertrude Stein, Joan Miró, entre otros actores claves el entorno vanguardista de París. En este tiempo, el estilo estético de Egas transita hacia el primitivismo de la representación figurativa de proporciones alteradas, el color se influye del fauvismo y pincelada del impresionista.

Durante 1922, Egas regresa a Ecuador. Entra en contacto con el investigador, arqueólogo y político Jacinto Jijón Caamaño, quien le comisionó la elaboración de la serie de lienzos de temática prehispánica y mestiza para su «biblioteca Americanista», lienzos realizados entre los años 22 y 23. Jacinto Jijón Caamaño, uno de los hacendados más ricos de la ciudad, a su vez, uno de los mecenas culturales y artísticos más

importantes de la época. Coleccionista de bienes culturales, investigador y arqueólogo, solicita a Egas la elaboración de obras para representar los rituales y ceremonias prehispánicas y mestizas de la historia ecuatoriana.

El artista, con sensibilidad arqueológica, presenta contenido precolombino a la recreación de una cierta dimensión mística y espiritual de los pueblos originarios sobre el culto andino. Destaca el personaje del chamán o yachaks en relación con los procesos de construcción sociocultural individual y colectiva. Conjuntamente dialoga en obras sobre el sincretismo y vinculación de la colonización católica y los símbolos de la cristiandad en la mixtura y reconfiguración cultural indígena. Posiblemente influido por las narraciones y guía dadas por el arqueólogo ecuatoriano para las composiciones. Lastimosamente no existe una memoria documental que detalle este conjunto de obras.

Esta serie marca el paso de la representación del indígena de manera realista, a un estilo modernista esbelto, que alarga el canon de los personajes. Resalta en forma y color postimpresionista para destacar y dignificar la escena representada.

Los lienzos son:

- Danza ceremonial (116 x 190 cm)
- Fiesta indígena (97 x 165 cm)
- Ritual en el mercado (99 x 167 cm)
- Siembra (164 x 98 cm)
- Ofrendas (96.5 x 220.4 cm)
- Camino al mercado (97 x 270 cm)
- Danza en el mercado (97.7 X 162 cm)
- Velorio (97.3 x 164.5 cm)
- Cosecha de maíz (97.8 x 268.8 cm)
- Indígenas con vasija (113,5 x 182 cm)
- Procesión (113 x 286 cm)
- Ritual (102 x 288,5 cm)
- Alegoría al descubrimiento de América (97 x 308 cm)
- Yumbos (100 x 370 cm)

Sin embargo existe una hibridación de lo local con lo internacional, así en «Danza ceremonial» [1922] [FIG.57], combina la cosmovisión andina del culto solar y de las

cosechas, con la influencia de obras del continente europeo, como es la coreografía del ballet de Igor Stravinsky: «La Consagración de la primavera», que fue escrita en 1913 en París a cargo del Ballet Serge Diaghiliev.⁹⁹

Actualmente esta colección, adquirida casi en su totalidad por el Estado ecuatoriano, se encuentra parte en el museo dedicado al artista, y otra en las reservas del Museo Nacional, MUNA.

En 1923 el gobierno de Ecuador nombra a Egas Comisionado para la participación del país en la Exposición de Artes Decorativas de París. Sobre el suceso, un artículo del Diario El Comercio, menciona:

El renombre de Camilo Egas ha adquirido por justiciero mérito en los centros de arte de Paris, Madrid y Roma, donde afinará sus pinceles, ya que es su arte, que es suyo propio sin escuelas ni afiliaciones; exuberante cual el trópico equinoccial donde se embriagara su alma, al contacto con lo estético y típico bello de lo nuestro. Sus pinturas de motivos indígenas y de indios mismos, son únicas y son valientes, con toda la valentía de quién sabe lo que pinta y como pinta, de quien expresa verídicamente la emoción anímica, cualquiera el trazo, cualquiera el modelo.¹⁰⁰

En el año 1924, en París, participa en la exposición de la Academie des BeauxArts y en «Le Salon des Independents». El primero relacionado con el academicismo, y el segundo con el modernismo de ruptura. El crítico de arte peruano Ventura García Calderón, quien residía en París en el momento, incluye un texto sobre la muestra en el catálogo de la exposición de Egas, en el cual señala:

[...] Después de haber estudiado bellas artes en su país, el Ecuador, usted ha venido a las tierras latinas de Europa, a mostrarnos las cabezas oscuras bajo el sencillo sombrero de fieltro; el «chagra» y su compañera danzante; la triste alegría de nuestras soledades, bajo el sol más bello del mundo. París le agradece a usted, seguramente. A la ciudad

⁹⁹ Cfr. PASCUAL, Carolina. (2018). *Ballet Russes: Serge Diaghilev*. Burgos: Recuperado de <http://www.ciudadadeladanza.com/bibliodanza/biografias/ballet-russes-serge-diaghil.html>. Última consulta día 10 octubre 2020.

¹⁰⁰ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional. p.12.

loca le ha gustado siempre, como su poeta, «ir al fondo de lo desconocido para encontrar la novedad» [...].¹⁰¹

En 1925 expone en Le Salon d'Automne, Les Tulleries, en la Exposition Internacional des Arts Decoratives y en la Galeria Carmine. Sobre lo que el crítico francés, escribe en la revista Action Francaise:

La Galeria Carmine, expone pinturas y dibujos de Camilo Egas, creación de los indios de Ecuador. Entre los arabescos de gran estilo de color mate y brillante que revela un pintor, se descubre una fauna humana de horrible belleza.¹⁰²

En este año se casa con la norteamericana Margaret Gibbons y regresa a Ecuador. Tras esta etapa de diversas influencias Egas, receptadas de las nuevas tendencias de la modernidad a su regreso de París, reactiva la dinámica cultural local de Quito, como se señaló respecto a la revista HÉLICE y la Galeria Egas.

Sin embargo, en aquel tiempo el país nuevamente atraviesa una fuerte inestabilidad política. En el año de 1926 se conformó dos juntas de gobierno provisionales, y desde agosto de ese año, Isidro Ayora (1879-1978) asumió la presidencia de forma provisional, y luego de manera interina. La crisis económica, originada tras la caída de los precios del cacao, ocasiona una ola de migración y desplazamiento interno en el territorio, y en menor escala el externo. Ochoa señala:

La migración en nuestro país tiene sus orígenes en la década de 1920 cuando migrar era un privilegio para la clase alta, posteriormente con la caída del sombrero de paja toquilla la migración se agudiza en la década de 1950 y 1970 y Estados Unidos de Norteamérica se convierte en el principal destino.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ OCHOA, W. (2010). *Migración, crecimiento y desarrollo en el Ecuador*. Quito: Revista Fuente, Vol. 1, No. 3, p.68-79.

De esta forma Egas, influido por su nuevo matrimonio con la norteamericana Margaret Gibbons, cierra la Galería y decide viajar a los Estados Unidos. El atractivo de Nueva York, el desarrollo del arte y las nuevas tendencias lo atraen a buscar una nueva etapa, hecho que provoca su traslado en noviembre de 1926.

5.6. La categorización de los estilos de Egas

En el año 2003, el Banco Central del Ecuador y su área cultural encargó la elaboración de un ensayo histórico crítico y artístico de la obra de Camilo Egas al destacado crítico Manuel E. Mejía y al artista Nicolás Svistonoff, quién realizó su tesis sobre el autor enfocado en la revisión crítica estética del autor. Dicho estudio plantea etapas y períodos definidos por temporalidades o tendencias que el artista atravesó. Las diferentes etapas analizadas permiten conocer los aportes, cambios y tendencias hacia la síntesis en la representación. Etapas como: 1) el indigenismo, 2) expresionismo y realismo social, 3) el surrealismo, 4) el cubismo y 5) la abstracción, tendencia con la que completó su ciclo creativo.

En este estudio, en relación con el indigenismo, se plantea una etapa de «ancestralismo *reivindicativo*», término usado por Nicolás Svistonoff (BCE, 2003). Otra etapa más adelante del indigenismo *subjetivista* que, mediante el retrato, intenta expresar la personalidad, emociones y mundo interior del indígena.

De forma general, el estudio plantea dos grandes temporalizaciones de localización y desarrollo del trabajo artístico de Egas. El primer período, la vida en Ecuador, con las intermitencias de los viajes de formación que realizó en Italia, España y Francia. En la primera etapa de su obra surge la primera propuesta indigenista, americanista principalmente, cuyas características son: dignificación del indígena; idealismo, romanticismo y alegoría de la cultura nativa.

La segunda gran etapa corresponde a su cambio de residencia a Nueva York. Etapa del realismo social, indigenista y expresionista, coincide pues con la Gran Depresión con epicentro en la Gran Manzana y su encuentro con los muralistas mexicanos, en especial José Clemente Orozco. Durante los 35 años de permanencia en la metrópoli explora la línea expresionista, surrealista, cubista y abstraccionista dentro de las tendencias de vanguardia en boga. La segunda mitad de la vida del autor, considerando que cumplió 72 años al momento de su fallecimiento.

A continuación se presenta una categorización de las etapas de Camilo Egas en su producción creativa:

Años	Clasificación	Localización	Obra representativa
1906-1916	Egas primeros años:	Quito. Viajes de estudio Italia, España	Trabajos académicos
1916-1929	Indigenismo americanista:	Quito. Viajes Francia, Estados Unidos	«Las Floristas». 1916
1930-1940	Realismo social:	Estados Unidos	«La Calle 14». 1937
1940-1960	Vanguardia y Retorno experimental:	Estados Unidos. Viaje a Ecuador	«Antes de la luz». 1961

5.7. Precursor del indigenismo ecuatoriano

La pintura etnográfica de Georges Catlin (1796-1872)¹⁰⁴, y el realismo y costumbrismo rural francés, la obra de Paul Gauguin, Pablo Picasso y Henri Matisse han inaugurado ya el gusto europeo por las búsquedas temáticas y formales inspiradas del arte africano y oceánico. La introducción del indigenismo es posterior y la formación artística de Sabogal, Codesido e incluso Egas acaece con este influjo, que adquiere características propias, regionales y locales. Aspecto que trata este apartado que reflexiona sobre la noción de precursor de dicha tendencia en Latinoamérica y, de manera particular, en el ámbito ecuatoriano.

Con todo este antecedente, analizamos las obras más sobresalientes del repertorio, cronología de los «padres/madres» potenciales del indigenismo:

Área	Autor	Obra/s	Año	Estilo
Latinoamérica Perú	Francisco Laso (1823-1869)	«Retratos indígenas» Oleo/lienzo	1850s	Indigenista americanista

¹⁰⁴ Se establece la conexión entre la Ilustración y el arte moderno, con la contraparte de científicos y artistas para «ilustrar» la geografía y de forma exotista y complementaria, sus pueblos y habitantes, que irá progresivamente convirtiéndose en formas artísticas con independencia de su propósito inicial. La exploración naturalista a mediados del siglo XIX, por parte de dos bávaros, el zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826), el botánico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), que realizaron una exploración científica en Latinoamérica, la Amazonia de Brasil, respaldadas por la elaboración de litografías de Johann Nepomuk Ott (1804-1870), dibujos de J. M. Rugendas (1802-1958), evidencian además del registro de datos de taxonomía animal y vegetal, la imagen de los pueblos indígenas, prácticas, y paisaje.

En Ecuador, referidas exploraciones científicas comentadas en el capítulo de la Ilustración, también resulta adelantados los trabajos de francés Edouard Charton, destacando la publicación de la revista «Le Tour du Monde» [La vuelta al mundo], elaborada e impresa con grabados de artistas célebres de Francia entre 1860 y 1884. En la que destacan varias obras naturalistas sobre indígenas, como: «Hussicama omujer del pueblo», elaborado por E. Ronjat, «Indios Yumbos de Archidona» [Napo] de Dessin de Vignal, «Aborígenes del río Aguarico» (Napo) de P. Frite, son una muestra. Técnicamente muy bien elaborados, seducen la mirada del espectador.

Latinoamérica México	Saturnino Herrán 1887-1918	«Nuestros dioses antiguos»	1916	Indigenismo americanista
Ecuador	Andrés Sánchez Gallque s. XVI – s. XVII desconocido. (Artista de origen indígena)	«Los caciques negros de Esmeraldas» Oleo/lienzo Primer cuadro firmado en la región andina. Tema referido la cultura afroecuatoriana	1599, Museo de América, Madrid	Arte colonial
	Vicente Albán 1725 – desconocido.	«Indio yumbo» Oleo/lienzo	1783, Museo de América, Madrid	Arte colonial
	Juan Agustín Guerrero 1818 - 1880	Acuarelas, ensayo literario, composiciones musicales (Apoyo investigación: Yaravíes quiteños de Marcos Jimenes de la Espada)	1884	Costumbrismo

Joaquín Pinto 1842-1906	«Cabrestillo» Acuarela/papel	1889	Costumbrismo
Rafael Troya 1845-1920	«La Conquista»	1918	Costumbrismo
Luigi Casadio s.XIX – S. XX- desconocido	«India»	1927	Costumbrismo
Camilo Egas 1889-1962	«Las Floristas»	1916	Indigenismo americanista

El aspecto diferencial de Camilo Egas: la *exclusividad*, *continuidad temática* y el *impacto* en el medio ecuatoriano del primer tercio del siglo XX. Sobre todo en este período el tema indigenista no le fue coyuntural o excepcional, como la gran parte de los casos de los anteriores referidos casos, sobre todo en el país. Para Egas fue la temática indígena su centro de producción. La obra de Camilo Egas establece un diálogo de vinculación con el perfil de los artistas y obras indigenistas latinoamericanos. Existen patrones comunes entre estos, artistas de México, Perú y posteriormente Bolivia, pero con rasgos estilísticos e improntas propias.

Considerando las categorías referidas en temática, estilos, períodos de Egas: «Indigenismo americanista», «Realismo social», «Vanguardia y Retorno experimental», y artistas representativos de la región como: José Sabogal, Julia Codesio, Jean Charlot, Fernando Leal, un análisis relacional a continuación:

Los aspectos afines de Sabogal con Egas: nacen en similares años, el primero en 1888 en Lima. Egas en 1889 en Quito. Además de artistas, ejercen la actividad de maestros. Son mestizos, estudian en Francia, Italia, España, realizando en el caso de Sabogal un arte de tipo documental, antropológico, que representa los personajes y escenarios, en inicio del Cuzco. Más adelante visita México donde conoce a los muralistas, entre ellos a Orozco. Sabogal fue el director artístico de la revista «Amauta». En la parte técnica aprendió a preparar colores a partir de la tierra y piedra molida. Aplica una pincelada gruesa modernista. Delimita las figuras a través del color y no de

la línea, influido por el postimpresionismo. Su representación de rostros y figuras tienen un sentido idealizante de influjo expresionista, siendo la mujer constante en sus retratos. Compartía los ideales socialistas. Sabogal no tenía por único interés el indigenismo, sino también plasmar el mestizaje y el paisaje andino.

Egas realizó de forma excepcional, algunos retratos de «mestizos» por encargo, en su primera época. Egas plasma en su primera etapa aspectos etnológicos de la transición indígena colonial, como es por ejemplo su obra «Procesión» 1922. Durante su producción da a sus personajes, del campo o ciudad, una tendencia al uso de colores tierras para definir la cromática de su color de piel. Por otra parte Egas, cambió permanentemente de estilos durante su carrera, pasando por el realismo social, el cubismo, llevando su obra a la abstracción.

En relación con Julia Codesio, discípula de Sabogal, pero de generación afín, desarrolló lo que se denominó el «movimiento plástico peruanista» o indigenismo. Estuvo también en Francia, España, además en Suiza, Inglaterra, dado que su padre era cónsul del Perú. Vivió de cerca la «Belle Époque», sin embargo no dejó de visitar de manera continua Lima. A diferencia de Egas, quien se trasladó de manera definitiva a los Estados Unidos de Norteamérica, retornando de forma muy esporádica a su país. Codesio estudió en la naciente Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Viaja a México, conoce a los muralistas, así a Orozco, quien recomienda su exposición en Nueva York. Su segunda etapa creativa, influida por Sabogal, la dedica al indigenismo, el mestizaje y la mujer. Semejante a Egas experimentó con los ismos, el expresionismo, y no persiguió la notoriedad. Su estilo tiene características particulares de síntesis formal y manejo cromático. También transita a la neofiguración.

En relación con Jean Charlot, también corresponde a una generación afín a los mencionados. De origen francés pero activo en México y los Estados Unidos. Su padre inmigrante de origen ruso, influyó en su apego a la causa socialista. Participó en la Primera Guerra Mundial. Compartió estudio con Fernando Leal y fue asistente de Diego Rivera y mantuvo amistad y comunicación con Orozco. Realizó ilustraciones arqueológicas sobre las ruinas Chichén Itzá. Su estilo fue influido por el muralismo mexicano. Tiene un interés por la temática local, social, y por los indígenas. Lo que lo diferencia es el manejo de un estilo expresionista, muchas veces cubista de las formas, personajes y escenas. Mantiene relación con Egas por la cromática tierra de la piel, el uso de colores maderas, caobas, ocre, y gama semejante.

En relación con el mexicano Fernando Leal (1896-1964), existe así mismo una vinculación generacional. Es uno de los precursores del muralismo mexicano, influido por Saturnino Herrán. Se convirtió en una inspiración en la época. Fue impulsado por Vasconcelos para participar en el movimiento político, estético y revolucionario. En sus inicios, representa una temática republicana e independentista como el mural dedicado a Bolívar. Luego realiza obras de crítica imperialista, varias desaparecidas por esta misma razón. También realiza una temática rural y de la cultura popular de México. Fue maestro, promotor cultural, narrador. Posee un estilo que combina la tradición barroca con elementos de post-impresionismo. La diferencia con Egas es la dedicación exclusiva a la tendencia de realismo social. Egas adoptó una posición vanguardista, transcurriendo a otros estilos.

Como se puede observar, existen vínculos comunes en varios aspectos. Formaron parte de una época de transición socio política latinoamericana. De fin de siglo e inicios de la modernidad. La época potenció la formación artística por parte del proyecto nacional, así también la posibilidad formativa en centros culturales en Europa: París, España, Italia. Pero también de manera especial y en contraparte en México. El nexo, de manera especial, con los muralistas y Orozco, que se constituye en un agente dinamizador de la propuesta estética, social latina, que transitó desde el costumbrismo documentalista al indigenismo propositivo, como una expresión, ahora «moderna».

En Ecuador, el paso del costumbrismo al indigenismo, tendrá en Camilo Egas, la figura clave, tanto en la primera parte americanista como en la segunda de realismo social. En ocasiones con la misma temática pictórica, el giro del arte del XIX al moderno del XX.

En el artista confluyen aspectos: personales, formativos, políticos, sociales y culturales. Esta coyuntura multidimensional le lleva ahondar la temática y estilo moderno como una obra seminal para sus propias y consiguientes generaciones. Se destaca en su generación del país con la tendencia indigenista, considerando que no fue el único en manifestar este interés. Las características de análisis sobre la denominación de precursor, son:

- La exclusividad y continuidad de la temática durante gran parte de su producción creativa vital.

- Representa a los personajes y pueblo indígena como protagonista central, destacado en la composición la proporción y colocación en relación al formato usado. Los ubica en los primeros planos y la gran parte de la superficie de la obra, dejando en segundo término, o como complemento, el paisaje.
- Reconocimientos que la crítica ecuatoriana de la época a esta tendencia.
- El uso de grandes formatos para afirmar la importancia del tema expuesto.
- Recreación de escenas históricas con bases de investigación antropológica, arqueológica, pero también sociológica.
- Lenguaje moderno pictórico que se vale para plasmar las obras. Da actualidad e interés para los distintos públicos, sobre todo especializados, que perciben la intención de referirse a un tema aparentemente vinculado con la tradición pero resuelto de forma moderna. Su actualidad discursiva, cuando traspone el tema a lenguajes vanguardistas como el cubismo.

En base a estos méritos, se genera una posición crítica favorable de la época hacia la obra de Egas en varios autores. Aplica el calificativo de «precursora», a continuación revisamos algunas de estas:

Mario Monteforte, escritor, crítico de arte, a la vez de señalar a Egas como el primer artista en el país en abordar de manera categórica la tendencia, expresa la transición del naturalismo al indigenismo propiamente dicho, y el factor simbólico en su impronta:

Egas es una de las máximas figuras de la plástica ecuatoriana. «Fue el más decisivo precursor del indigenismo; pero nunca lo convirtió en un simple naturalismo», «Su mayor y casi precoz descubrimiento fue que todo lo que pasaba en el mundo de su época era tan contradictorio e ideologizado que solo podía captarse y transmitirse en símbolos».¹⁰⁵

¹⁰⁵ Cfr. Monteforte, Mario (1985). *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*. Quito: PUCE. p. 77.

Hernán Rodríguez Castelo, historiador y crítico de arte, distingue una tendencia indianista relacionada con el naturalismo, y el indigenismo como la transición hacia otra forma expresiva de realismo social, donde los protagonistas adquieren mayor relevancia dentro del lenguaje semiótico aplicado:

En Egas se da algo que no hubo nunca en Kingman, Diógenes Paredes, Tejada o Guayasamin, el tránsito del indianismo al indigenismo, y para ilustrar su aseveración aclara que Mera [Juan León Mera], y Mideros [Víctor], son indianistas; Icaza [Jorge], y Diógenes Paredes son indigenistas.¹⁰⁶

Raúl Andrade, escritor, amigo del artista, acompañó permanentemente la carrera del artista. Conocedor de cerca de su obra, afirma darse una transición entre la pintura costumbrista al indigenismo. El escritor sostiene la importancia de su paso al realismo de causa social, como un acto de compromiso y conciencia:

La evolución de la pintura en el país, comienza con un nombre: Camilo Egas. Los pintores de la Colonia han naufragado en el éxtasis místico. Pintores mulatos y mestizos, pintan ángeles europeos, ascetas españoles, monjes angustiados y torturados venidos de las mesetas de Castilla. El indio, el cholo, enseñan sus rostros cobrizos como simple anécdota.¹⁰⁷

Lenín Oña, académico y crítico de arte, lo destaca como un adelantado en el tema indigenista, modernista, y de las vanguardias:

Egas, quiteño, fue el precursor del indigenismo. Espíritu inquieto, ávido de novedades, no se quedó en ese punto. Su vuelo intelectual lo llevó a transitar por el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y hasta por el abstraccionismo. A excepción de esta, manejó las demás tendencias en el aforo del realismo social. Por eso, su cuota para rebasar lo que el mismo había ayudado a nacer, aparece dispersa, sin que se niegue la validez que tiene en la diversificación de rumbos del arte nacional. Entre lo más sólido

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ, Hernán (1993). *Camilo Egas*. Quito: Revista Diners. p.53.

¹⁰⁷ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional. p.3.

que dejó, de todos modos, se cuenta la persistente imagen del indio en su pintura y el fervor del mensaje social que tantos artistas hicieron suyos.¹⁰⁸

Daniela Merino, investigadora de etapa muralista de Camilo Egas, habla de que Egas dio «pautas», que se consolidaron más adelante en los artistas de las siguientes generaciones:

Egas dio las pautas para obras de artistas sobre quienes hoy hay una obsesión, como Oswaldo Guayasamín, quien halló una fórmula y supo publicitarse mejor.¹⁰⁹

Trinidad Pérez, historiadora y especialista en Camilo Egas, señala el protagonismo que da Egas a los pobladores originarios, y como él, mediante su obra, reconoce la importancia de los mismos en la sociedad ecuatoriana:

Para hablar de Camilo Egas y su importancia en la plástica ecuatoriana, primero debemos comprender que él tuvo varias etapas. Una de ellas, es sin duda el indigenismo; el mismo del cual se podría decir que es precursor, pero desde un realismo social que no es tanto una denuncia de la situación del indígena, sino un reconocimiento del papel del indígena en la sociedad ecuatoriana. Él le da protagonismo. Todo esto ocurre en el contexto del período liberal, en el cual se debate la problemática indígena; su lugar en la sociedad ecuatoriana.¹¹⁰

Diez, curador norteamericano, citado por Michele Greet, habla que Egas fue un iniciador del proceso, y como se dio una metamorfosis en la expresión indigenista, que destaca, abordó el realismo social, como una forma de conciencia social:

¹⁰⁸ Cfr. AVILÉS, Efrén. (2015). *Egas, personajes históricos*. Quito. Enciclopedia del Ecuador. p.1.

¹⁰⁹ EL TELÉGRAFO. (2016). *Guayasamín halló una fórmula, pero el explorador era Camilo Egas*. Quito. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/guayasamin-hallo-una-formula-pero-el-explorador-era-camilo-egas>. Última consulta día 17 septiembre 2020.

¹¹⁰ EL COMERCIO. (2011). *El silencio cubrió al mural de Camilo Egas*. Quito: <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/silencio-cubrio-al-mural-de.html>. Última consulta día 21 julio 2020.

Diez identificó a Egas como iniciador del proceso, afirmando que el artista modernista derivó de un rechazo de su estilo «deshumanizado» temprano, que había resultado de su deseo de complacer a una clientela burguesa (se refiere aquí, a Egas antes de París). Afirma: La estilización implica deshumanización. Y es por esto que Camilo Egas se convirtió en un pintor telúrico, un pintor de la tierra. En el mismo nivel que Rivera, Orozco y Sabogal. En retrospectiva, Diez vio la transformación estilística de Egas y la re conceptualización de los pueblos indígenas en París como un catalizador para la pintura con conciencia social que apareció en la década de 1930.¹¹¹

En la conferencia sobre 100 años del indigenismo del autor, organizada por el Museo Camilo Egas, se refirió al respecto:

Un recorrido por la obra de Camilo Egas, guiado por las investigadoras Michele Greet, Trinidad Pérez, junto con David Jaramillo y Fabián Paocarina se realizó este martes, 18 de julio de 2017, en el Museo que lleva el nombre del pintor. Las y los especialistas coincidieron en señalar a Camilo Egas como uno de los precursores del indigenismo, corriente pictórica que revolucionó y renovó la plástica ecuatoriana. Su obra marca una diferencia al presentar a los indígenas con una expresión más humana, y no como parte del paisaje, manifestaron.¹¹²

Para el historiador ecuatoriano David Jaramillo López, Egas es eslabón, pieza clave que conecta una etapa con otra, en este caso el proceso de interés por lo local que desarrolló el costumbrismo, con el énfasis y protagonismo indígena del momento americanista. Obras de la corriente modernista con tema del indígena, existen casos destacados como el mexicano Saturnino Herrán (1887-1918), con estilo modernista, exploró la temática ancestral. Fue una obra diversa que toma a los personajes locales, costumbres, tradiciones, aspectos culturales.

Egas constituye un hito en Latinoamérica al definir su obra en el estilo indigenista como tal. Con el lenguaje estructurado y propio que desarrolló, como

¹¹¹ GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press. p.37.

¹¹² MCyP. (2017). *Expertos internacionales destacan la figura de Camilo Egas durante la visita guiada*. MCyP. Quito. Recuperado de <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/expertos-internacionales-destacan-figura-de-camilo-egas-durante-visita-guiada/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

ruptura anti académica y salto generacional. Influyó como maestro, aunque brevemente, de los más destacados cultores del estilo indigenista: Kingman, Guayasamín, Mena Franco, Germania Paz y Miño y Jaime Andrade. Se resalta el estudio de Michele Greet sobre el indigenismo, el arte latinoamericano y la conexión con Egas.

Otro aspecto destacable es la creación de uno de los pocos museos autorales dedicado exclusivamente a la obra de Egas en sus distintas etapas. Actualmente es parte del Museo Nacional del Ecuador del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Existen obras destacadas del autor en museos como el MUNA, Museo Colonial, Museo de Arte Moderno la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y museos de la Red Ecuatoriana de Museos en el país, como es caso de Guayaquil, Manabí, así como en Estados Unidos, Venezuela, y otros lugares. A pesar de su relevancia, el autor aún resulta un descubrimiento para las actuales generaciones.

5.7.1. Etapas del indigenismo americanista y de realismo social

El marco histórico de la etapa indigenista, americanista va de 1916 a 1929. En este estudio, lo hemos definido de este modo por el sentido de exaltación histórico cultural regional y local. El estilo procura la visibilización y dignificación de la raíz cultural nativa ancestral, cuestionando el lugar que ocupa en la etapa poscolonial.

El primer indigenismo gira entorno a la figura del poblador originario, nativo indígena primero de forma poética, luego en el realismo o protesta social su dimensión humana y su rol de trabajador posterior a la década de 1930, sea en el campo como en la ciudad. Este aspecto es clave para comprender la metáfora temática en las distintas etapas.

La obra visibiliza a los pobladores originarios relegados en la periferia, una especie de periferia de la periferia. Entreteje un enfoque de política, cultura y arte. El indígena, como el «custodio» de los recursos naturales. El trabajador del campo, poblador de las tierras nativas y ancestrales que, en su cosmovisión y práctica vivencial, mantiene una relación armónica con la naturaleza y dota de la producción agrícola. El proceso de colonización significó un cambio forzado en la distribución y manejo de las tierras, estableciendo una brecha económica cuya latencia se mantiene hasta el presente. El círculo intelectual –urbano y modernista– percibió la compleja situación, la arista

étnica, directamente relacionada como uno de los principales factores de pobreza y desigualdad. Como lo señala Joseph Stiglitz, Premio Nobel de Economía 2021, el tema no solo corresponde a un aspecto aislado de la temporalidad del siglo XX, es un drama y problema que los gobiernos y liderazgos de turno no lograr solventar una salida que atienda las necesidades de la diversidad del país y las elites del poder.¹¹³

Eduardo Galeano siempre tendrá las palabras para desvelar estos entramajes¹¹⁴:

Al cabo de cinco siglos de negocio de toda la cristiandad, ha sido aniquilada una tercera parte de las selvas americanas, está yerma mucha tierra que fue fértil y más de la mitad de la población come salteado. Los indios, víctimas del más gigantesco despojo de la historia universal, siguen sufriendo la usurpación de los últimos restos de sus tierras, y siguen condenados a la negación de su identidad diferente. Se les sigue prohibiendo vivir a su modo y manera, se les sigue negando el derecho de ser. Al principio, el saqueo y el otrocidio fueron ejecutados en nombre del Dios de los cielos. Ahora se cumplen en nombre del dios del Progreso.

Sin embargo, en esa identidad prohibida y despreciada fulguran todavía algunas claves de otra América posible.

América, ciega de racismo, no las ve.¹¹⁵

De forma parecida, Quijano cuestiona el modelo colonial del Estado-nación eurocéntrico como un problema de poder que causa la crisis en la región. De manera especial en los países de Perú, Bolivia y Ecuador, la «racialización» de las relaciones entre colonizadores y colonizado, como una forma de hegemonía de «raza», y como mecanismo de dominación y explotación. Los «indios», término en el que son «embutidas» las numerosas identidades del continente, a la vez que los subalterniza, los

¹¹³ Cfr. BBC. (2020). *Por qué América Latina es «la región más desigual del planeta»*. Londres: Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51390621>. Última consulta día 15 junio 2020.

¹¹⁴ Galeano, Eduardo. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo Veintiuno.

¹¹⁵ Cfr. GALEANO, Eduardo. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo Veintiuno.

invisibiliza como identidad, diversidad. Por esto, plantea la necesaria resistencia y organización del movimiento indígena, proponiendo la autonomía de un Estado Pluriétnico como la vía de transformación.¹¹⁶

A pesar de los avances en los últimos años, América Latina sigue siendo una de las regiones más desiguales socialmente. La «paradoja latinoamericana» surge por la convergencia, o mejor, desajuste entre democracia y desigualdad. La asimetría de la geopolítica económica global, como señala Arturo Escobar «una reafirmación del lugar, el no-capitalismo, y la cultura local opuestos al dominio del espacio, el capital y la modernidad».¹¹⁷ El lugar, no solo como la concepción de espacio construido por la modernidad europea, sino también desde la perspectiva regional, y así, de la cosmovisión andina, la posibilidad de vincular lo social con la naturaleza, y así la práctica de la sostenibilidad.

Incluso la raíz de la concepción del concepto de América Latina, como lo señala Walter Mignolo, es una invención colonial-imperial. En su origen no incluía a los pueblos afrodescendientes ni a los pueblos originarios. Sobre esta base de exclusiones se consolidó el modelo hegemónico internacional. Lo que ha persistido en la brecha de desigualdad y pobreza en índice mayoritario en la población indígena.¹¹⁸

Los procesos de desplazamiento y exclusión del indígena campesino fomentan la migración hacia la ciudad donde, en conjunto con los mestizos de clases bajas, están sometidos a condiciones difíciles de vida. En lo laboral se impone reglas inequitativas, que acentúan la estratificación de clases. La figura del trabajador se consolida como símbolo de la revolución social, cuyo origen a inicios del siglo XX, está influido por el cartelismo ruso, que lo aborda mediante un arte de corte panfletario. Una hoz y martillo, se convertirán en el símbolo socialista de la labor del obrero y el campesino.

Una persistencia del modelo feudal, terrateniente, y las modalidades de explotación indígena heredadas de la colonia avivan el surgimiento de la temática de

¹¹⁶ Cfr. QUIJANO, Aníbal. (2006). *El "movimiento indígena" y las cuestiones pendientes en América Latina*. México, DF: Argumentos

¹¹⁷ Cfr. ESCOBAR, Arturo. (2000). *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿ globalización o postdesarrollo*. Buenos Aires: CLACSO.

¹¹⁸ Cfr. MIGNOLO, Walter D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

protesta social. Este hecho es captado por la generación de artistas indigenistas en Latinoamérica y también en Ecuador. Obras hitos de la tendencia son: el mural de Egas para la Feria de Nueva York (1938), de Eduardo Kingman: «Los Guandos» (1941), de Guayasamin: «Los trabajadores» (1942). De esta forma el realismo social, socialista de protesta se vincula con la estética indigenista de América Latina.

5.7.2. La metáfora de la procesión y la marcha

Egas no asume una posición política partidista expresa, dado que no se afilia a una agrupación política concreta. Sin embargo, converge y transita en agrupaciones de izquierda, con las que comparte su filosofía progresista. Su obra de arte es un mecanismo de inserción simbólica. Provoca y reta al espectador a mirar y descubrir signos, códigos y mensajes subyacentes de reivindicación social. Con su lenguaje plástico expone una visión crítica del contexto de la época, hacia una causa de emancipación de las clases históricamente oprimidas y menos favorecidas.

El ejercicio curatorial sobre la obra de Egas, permite captar patrones comunes en sus distintas épocas. Uno de ellos es la importancia del trabajador y la organización colectiva para el reconocimiento de derechos y cambio. La metáfora sociocultural: la procesión, sea del actor cultural indígena, del campesino y del trabajador, para evocar de forma romántica la riqueza cultural de sus tradiciones y prácticas, y por otro la relación con las marchas, la movilización y proceso histórico insurgente de la protesta, del ideario andino mediante la acción cultural, política, social. Personas, individuos y comunidades que se toman el lugar, el espacio comunitario o público de forma simbólica pero también política para denotar su presencia y mundo.

Dos obras de Egas muestran este interés, «Procesión» [1922] [FIG.46], y «Verdes pastos»[1931] [FIG.47], la diferencia de contexto, el primero realizado y referido a la población nativa de Ecuador y el segundo a la diversidad afroamericana en los Estados Unidos de América.

5.7.3. Influencias para la tendencia indigenista

Las artes no surgen como un hecho aislado de su entorno. Se influyen de la interacción de las corrientes de pensamiento, ideas de una época, como parte de un tejido multidimensional. Semejante al proceso investigativo que acude a fuentes bibliográficas para referenciar su argumentación, de igual manera ocurre con la creación artística y el efecto de las obras influyentes de las generaciones anteriores y vigentes. En el campo cultural, una característica de los movimientos artísticos internacionales y nacionales es la circulación de las ideas y referentes y su incidencia en otras esferas, lo que las consolida.

En el arte moderno y las vanguardias, se da un ciclo acelerado de ISMOS, o tendencias vanguardistas que se suceden una tras otra o simultáneamente, con sus mixturas, continuidades, discontinuidades de movimientos que surgieron en la primera mitad del siglo XX.

El análisis estilístico de la obra indigenista de Egas evidencia influencia del arte académico modernista del siglo XIX y moderno internacional del XX. Se destacan las siguientes referentes en la pintura de Egas:

El francés Paul Gauguin (1848-1903) post impresionista. El manejo intencional y acentuado de los colores. La temática nativista, primitivista desarrollada en las islas del Caribe y la polinesia, entre ellas Tahití, donde vivió una parte de su vida. Estética en la que resalta los colores tierras de la piel y tonalidades vivas de los trajes, de la mirada exotista. Influyó en las artes y ansia de ruptura academicista de los artistas modernistas desde el primitivismo.

Del realismo español se destaca la obra de Ignacio Zuluaga (1870 -1945), de estilo naturalista y dibujo preciso. Cromática de tonalidades oscuras, influidas por Goya, que a su vez, influye en los artistas de las siguientes generaciones la vinculación de personajes con el entorno natural, como el «Retrato de la Duquesa de Arion» (1918), o «Retrato de Maurice Barres de Toledo» (1913).

Así también la obra de Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), de estilo caracterizado por el uso de elementos suntuarios y ornamentales de evocación orientalista. Dicho artista incursionó como tema preferido en la gitana y la expresión

cultural del flamenco, «Gitana con niño» y «Baile Gitano» de 1890, muestra criterios compositivos y estilísticos relacionados. El interés costumbrista por los personajes del entorno local, la cromática de colores encendidos y contrastes con las tonalidades tierras y grises.

De la transición del academicismo al modernismo destaca el escultor tarraconense Julio Antonio (1889 – 1919). Su conjunto de retratos denominados: *Bustos de la raza*, sobre las personas llanas y anónimas del lugar, como: Minera de Puertollano, El minero de Almadén, El ventero de Peñalsoldo, etc. Destaca un interés por destacar personajes de la identidad española común. Plasma de manera virtuosa y realista la fisonomía, gesto, expresión y contexto del personaje. Esta obra retrata a la gente anónima de labriegos, mineros y pastores.

En relación a la influencia del arte español, la historiadora Michelle Greet señala al respecto,

Los temas indígenas de Egas del enfoque temprano también se pueden leer como una transferencia del regionalismo español al entorno ecuatoriano.¹¹⁹

Del modernismo mexicano, se destaca la obra de Saturnino Herrán (1887-1918), artista de una generación similar a Egas, quien muere en juventud debido a una enfermedad. Abordó el tema indígena entre otros temas costumbristas. En lo técnico compositivo destaca una tendencia de uso de formatos horizontales. Una construcción de escena de forma historicista, ancestral, alegórica, esteticista. Dibuja los personajes aplicando un delineado y talentoso remarcado. Con un tratamiento cromático cálido de la piel, ropajes y entornos naturales. Considerado uno de los primeros indigenistas de Latinoamérica y precursor de la obra muralista mexicana. Se destacan obras como: «La ofrenda» (1913), «Nuestros dioses» (1916).

José Clemente Orozco (1883-1949), parte del grupo de los muralistas mexicanos más reconocidos a nivel internacional, desarrolló la tendencia expresionista social. Resalta la condición humana universal, la capacidad del hombre de controlar su destino

¹¹⁹ GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press. p.27.

[FIG.51]. Una segunda etapa de su obra arranca en el año de 1927 cuando viaja a Nueva York, en la época que Camilo Egas viajó a la misma ciudad a finales de 1926. Ambos pintores se relacionan en la New School of Social Research en 1931, cuando Orozco es comisionado de una serie de murales en la institución. El autor contó con 47 días y un asistente. Inaugurada la obra en el espacio esta tuvo un elevado impacto con la asistencia de alrededor de 20.000 visitas en los primeros meses. (New School and Social Research, s/f). En este año la New School for Social Research también comisiona un mural a Camilo Egas. Oportunidad que permite sea admitido como profesor de dicha institución, desde el año 1932. En la New School tiene una larga permanencia docente hasta 1962.

El breve tiempo que compartieron Orozco y Egas permitió compartir visiones temáticas y técnicas, en especial sobre el arte latinoamericano y el muralismo. Destaca el uso de la paleta de color rojo terroso. Así también la técnica compositiva de la simetría dinámica que se basa en la composición geométrica. En la obra de Egas la influencia del mexicano se refleja en el compromiso social de su pintura así como la exploración de estilo indigenista de vanguardia. Sobre todo en la época de los años 50, cuando las formas basadas en estructuras de tipo triangular transitan de la representación a la síntesis de la abstracción geométrica. En el seno de la New School también se conoce al destacado muralista norteamericano Thomas Hart Benton, cuya influencia se refleja en la obra de Egas, «La cosecha norteamericana».

A nivel europeo se puede mencionar la influencia del suizo Ferdinand Hodler (1853-1918), artista de generación anterior a Egas. Holder alcanzó importante prestigio en Europa, por su obra de tendencia romántica, simbolista. Es el creador del concepto del paralelismo o forma compositiva que ubica varios personajes en la escena en posiciones semejantes, para dar simetría y relación simbólica entre los mismos. El estilo realista da realce al dibujo de las siluetas. El entorno con impronta sugestiva expresionista, en los cuerpos vestidos o desnudos representados. El colorido de usos mostazas, tierras y rosas, los fondos naturales casi velados, para realzar las figuras del primer plano. Se destacan obras como «The Day» (1900).

De Ecuador, Juan Agustín Guerrero (1818 - 1880), uno de los adelantados y caso excepcional interdisciplinario: Pintor, literato y músico. Artista acuarelista costumbrista que retrata a grupos indígenas de forma costumbrista y anecdótica, sin referencia de la situación de explotación que viven en las haciendas. En 1860 compilo y transcribió una

colección de melodías indígenas para el historiador español Marcos Jiménez de la Espada, que se publicaron en 1883 con el título de *Yaravíes quiteños* en las actas del Segundo Congreso de Americanistas celebrado en España. En 1873, la publicación dada en París: «El Tesoro Americano de las bellas artes», lo considero como uno de los pintores contemporáneos más distinguidos de la música ecuatoriana.

Joaquín Pinto (1842-1906) [FIG.52], uno de los artistas más destacados del siglo XIX. Pintor costumbrista y romántico, se interesó por plasmar a los personajes de la época, incluyendo a los indígenas. Dibujante dotado de grandes facultades, maestro de Egas brevemente en 1905. Transmitió su conocimiento y manera de interpretación técnica y cromática de lo local. Destaca la obra costumbrista «Orejas de Palo» (1904).

El artista italiano Luigi Casadio (1873-1933) [FIG.53], que gracias a la gestión del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Escuela de Bellas Artes de Quito, facilitó su traslado como profesor a dicha institución. El contraste cultural y la mirada modernista del italiano motivó su interés por los personajes indígenas locales. La elaboración de obras inspiradas en la temática local da pautas de dibujo y compositivas donde el personaje ocupa el lleno del plano pictórico. Casadio fue profesor de escultura en la EBA de 1913 a 1933.

Egas en este año, y antes de que se de la Primera Guerra Mundial, de regreso del viaje de estudios en Italia, entra en contacto con el maestro Casadio. En esta fecha el joven Egas arranca su producción creativa que le permite ganar el concurso para la Cátedra de Pintura en la EBA, compartiendo con el maestro escultor la actividad académica. Aspecto que, unido a las ideas americanistas y localistas de José Gabriel Navarro, director del centro educativo, influye en la visión artística indigenista.

Casadio como escultor y pintor abordó varias temáticas, entre ellas el retrato y la elaboración de figuras realistas como en la pintura «Madre India» [1927] [FIG.53], el monumento a Dante Alighieri (1921), el Monumento a González Suárez (1934).

5.7.4. La influencia de Egas en el indigenismo y realismo social ecuatoriano

Los precursores, de similar forma a los vanguardistas son aquellos que, a riesgo propio, optan por abrir caminos nuevos, o nuevas rutas por vías no transitadas para desarrollar algo en un determinado campo de conocimiento o acción, que desencadena procesos y nuevas formas de entender y hacer las cosas. En el arte, los precursores modernistas se embebieron de las ideas estéticas y sociales del nuevo siglo para dar el paso hacia un arte que confronta largos siglos de tradición, sentido moral y de belleza uniformante.

Egas forma parte de la generación antecesora de artistas indigenistas del realismo social. Egas híbrido la visión del arte internacional con la necesidad regional latinoamericana: americanista, local de reivindicación y conexión entre los procesos de transformación social con la expresión estética. Hecho que no solo obedece al gusto de moda, sino también a la sensibilidad y memoria de su infancia en Zámiza, donde conoce la riqueza y paradoja sobre la situación de las minorías y así de los pueblos originarios.

Estas características hacen de personajes como Egas, el impulsor del interés para su generación y para las consiguientes.

La historiadora Michelle Greet refiere una línea transgeneracional en el arte ecuatoriano en la que enlaza la obra de Egas como maestro e influencia en Eduardo Kingman y luego en Oswaldo Guayasamin, quienes serán los más destacados actores de la tendencia indigenista de realismo social que toma fuerza desde 1940.

Egas como precursor y concitador cultural, influyó en los nuevos escenarios y actores de las artes modernas del Ecuador. Como gestor, articuló a destacados intelectuales de las distintas disciplinas: Literatos, pensadores y artistas plásticos del país en su primer periodo de vida en Ecuador.

Así, Eduardo Kingman, fue su discípulo en la realización de una de sus obras más emblemáticas y controversiales, el *Mural* para el pabellón de Ecuador en la Feria Internacional de 1939, obra encargada por el Estado ecuatoriano a Egas que se encontraba en los Estados Unidos. El papel de comisionado del pabellón de la actividad referida, compuesto por el frontispicio y el mural del pabellón. Debido a los plazos y la

envergadura del trabajo, fue necesario realizar un concurso de selección de artistas de la EBA de Quito que colaboren en la ejecución de la obra. Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco fueron los beneficiados. Además asignados rubros para cubrir los gastos de traslado, alojamiento y labor artística. La experiencia para los jóvenes pintores bajo la dirección plena del maestro Egas, les transmite sus conocimientos compositivos, simbólicos, técnicos para el diseño y elaboración del mural indigenista de gran dimensión.

Obra inmersa en un lenguaje de denuncia social y protesta, a su vez influida por el muralismo mexicano. Cabe destacar que Kingman realiza el viaje a USA por primera vez. Será Camilo Egas quien le contacta con el medio cultural en Nueva York. Animando más adelante su siguiente viaje y periodo de estancia norteamericana que amplía la perspectiva por lo social, Kingman volcará, a su retorno a Ecuador, en la elaboración de sus series indigenistas más destacadas. Actor clave en la consolidación de la generación y tendencia indigenista del realismo social en Ecuador [FIG.54].

Si bien Kingman ya abordó el camino pictórico con obras tempranas en similar línea desde los años 1936. Es en el año 1942 cuando Kingman realiza uno de los trabajos más importantes de su carrera y de toda la tendencia indigenista «Los Guandos». La experiencia con la realización de obra mural con Egas, y el contacto con artistas del medio latinoamericano y norteamericano en plena época del realismo social, propiciaron su nueva visión como gestor y promotor de las artes. Consideremos que Kingman fue una figura capital en el Ecuador para cuajar la tendencia indigenista, a la que se unieron artistas e intelectuales afines.

Eduardo Kingman, mediante la revista, galería y asociación de artistas entra en contacto con el joven Oswaldo Guayasamín, a quién respalda en la realización de su exposición individual. Así Guayasamín se vincula entre los maestros de la tendencia. Recibe la influencia en su pintura, sobre todo destaca la semiótica gestual, expresiva de las manos para la trasmisión de los sentimientos, una de las principales características que identifica el estilo.

En el caso de Oswaldo Guayasamín se adentra en la estética de protesta social. En primer lugar, estaban vinculados por la formación en la Escuela de Bellas Artes.

Guayasamín, con una búsqueda afín a Kingman, también abre una galería de Artes, ambos influidos por Egas quien, como mencionamos, abrió en 1926 por corto tiempo una galería de su mismo nombre.

El vínculo de Kingman y Guayasamín los hizo seguir caminos similares. Formaron parte de la organización de artistas y el nuevo movimiento que, en parte, se consolida con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944.

Guayasamín en los años 40s viaja a Nueva York para recibir clases particulares del maestro Egas. Años después, como presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se convertiría en una de las figuras más importantes de la tendencia indigenista [FIG.55].

La participación de artistas de la talla de Egas, Kingman, Guayasamín, y otros destacados de la época, facilitó la implantación de la tendencia indigenista, con sus variantes que caracterizó a cada uno. En Egas el indigenismo americanista, esteticista, más cercano al modernismo; luego primitivista y de vanguardia de denuncia social. Kingman el colorido, la denuncia social y la sensibilidad humanista. Mientras que en Guayasamin destaca el dramatismo expresionista y el patetismo. Cada estilo personal como una forma de percepción de la realidad compleja que el tema indigenista suscita. Se intercalan etapas y obras en las cuales los artistas trabajan la realidad social y su versión particular expresionista.

5.7.5. Serie simbolista de escenas mitológicas

Para los años 20, Camilo Egas realizó una serie de pinturas poco usuales dentro de su producción. Trabaja un grupo de pinturas de estilo simbólico, fantástico y mítico bajo pedido. Un conjunto de 10 cuadros aproximadamente, entre los que destacan: Diana Cazadora, Ninfa y Sátiro Tocando Platillos [FIG.60], Ninfa Escuchando un Sátiro Flautista, Ninfas.

Camilo Egas, además de su búsqueda de un arte moderno, para aquellos años produjo obras por encargo. Fueron varios los trabajos realizados para las elites quiteñas, que daban cuenta del consumo cultural de la época. Coleccionistas deseaban tener obras de artistas reconocidos a inicios del siglo XX. Esta serie surge por pedido de Rafael

Almeida Borja, que deseaba decorar su departamento de soltero con arte erótico y con un estilo ornamental, y «no deseaba la temática indígena», conforme lo expresado por Carmen Rosa Ponce en una entrevista realizada el 16 de abril de 2018. En esta época estaba en auge el estilo arquitectónico neoclásico de influencia europea. Sin embargo el artista introduce en la obra elementos locales y étnicos entramados. Como la coloración de la piel oscura de los personajes míticos con los mestizos e indígenas americanos, y «relación intercultural» con mujeres blancas, europeas, refiriéndose al mestizaje. Camilo Egas siempre encontró la forma de insertar el sentido de lo ancestral y mestizaje en sus obras.

Esta serie de pinturas muestra faunos, ninfas entre otros seres fabulosos y está estrechamente vinculada con la literatura clásica greco-romana. Al ver con detalle las obras que conforman esta serie de pinturas, podemos observar que Egas representa las escenas mitológicas con un trazo más libre, líneas y formas voluptuosas no tan estilizadas, colores puros y empastes gruesos.

5.8. Viaje a Nueva York, realismo social, indigenismo de protesta (1930-1939)

En 1926, Egas decide viajar a Nueva York, atraído por las noticias del ambiente modernista del lugar, anhelo personal de incursionar la tendencia, expresado a su colectivo antes de la partida. Lo hará a finales de noviembre, es un viaje de cambio de residencia, que representará su alejamiento permanente de su tierra ecuatoriana.

En octubre de 1929 se da la crisis de la caída de la bolsa de valores del Wall Street de New York, provocada por la actividad económica inusual. Una escalada de especulación financiera que suscitó el descalabro. La crisis provocó una de las mayores tragedias económicas de los Estados Unidos y que, a modo de efecto dominó, se extenderá a nivel internacional.

La crisis produjo la quiebra de empresas, el desempleo y caída de las líneas de producción en la ciudad como en el campo. Afectó gravemente a los trabajadores, en gran número a los migrantes, la diáspora compuesta por personas de distintas latitudes. El sueño americano, se convertirá en una pesadilla difícil de superar. Las urbes de los grandes rascacielos presentaron un escenario desolador de pobreza cuya lectura sociológica inserta el debate acerca del modelo capitalista. El Crack evidenció los desajustes de un sistema que confronta lo económico ante lo humano. El desempleo galopante y desmejora de la calidad de vida de la gente promedio. También incidió en el comercio internacional, como fue la caída de los precios del cacao en Ecuador, y en Europa el surgimiento de gobiernos totalitarios que luego conducirán a la Segunda Guerra Mundial.

La situación puso a prueba la capacidad de gestión de Egas. Ofrecía talleres de clases particulares de artes. Posiblemente mediante el contacto de su esposa Margaret Gibons, artista norteamericana, establece nexo con la New School and Social Research en 1930-2, en primera instancia para realizar un mural para el edificio en remodelación de la entidad educativa y luego para dictar talleres de arte, allí entra en contacto con José Clemente Orozco y Hart Benton, que lo introduce hacia el expresionismo de realismo social y diálogo de Egas, que introduce la temática del trabajador y pueblos originarios ecuatorianos como símbolo de resistencia y también de la diversidad afroamericana. A partir de entonces gira su indigenismo esteticista, al de protesta social.

Combina su obra con elementos alegóricos culturales locales. Inserta, de forma simbólica, elementos sociales y de denuncia respecto al sistema y poder establecido.

Este ambiente de crisis de la época ocupa la atención prioritaria de los medios de comunicación, cuya evidencia está en la realidad citadina, que es captada mediante los foto reportajes que dan vuelta al mundo. Imágenes de escenas de desamparo de las personas, familias, mujeres, niños. Estas visualidades de la tragedia también impulsan a los artistas visuales a narrar los hechos desde sus respectivos lenguajes, así surge de Egas la creación de la obra emblemática del expresionismo ecuatoriano «La Calle 14» [1937] [FIG.72], y una serie afín sobre el tema.

Además en 1939 arranca la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos entra en la confrontación bélica a partir del año 1941, a partir del ataque del imperio japonés a la flota norteamericana de Pearl Harbor. Este ambiente conflictivo repercutió en otras latitudes, como el reblandecimiento de la hostilidad limítrofe entre Ecuador y Perú y la guerra de 1941, conflicto bélico en el cual el país, poco preparado para una guerra, pierde más de la mitad del territorio.

Michele Greet comenta sobre la llegada de artistas indigenistas a Nueva York que operará cambios determinantes y provocará un abandono progresivo de la temática indigenista, fenómeno que se dio en otros autores de la región, así, los miembros de la élite cultural y diplomática peruana en Estados Unidos que reciben con malos ojos la profusión de obras indigenistas por vehicular una imagen atrasada y anti moderna de su país. En Camilo Egas, sin embargo se dará un interés paralelo entre la continuidad del tema indigenista desde un lenguaje de protesta realista social y a la par el realismo social referido a la crisis urbana norteamericana e internacional de la época. El indigenismo ahora toma formato mural, ampliando la consonancia de su contenido inmerso. La élite ecuatoriana reacciona desfavorablemente en el año 1939, cuando se contrata a Camilo Egas para un mural para un stand de exhibición internacional, y el contenido no es de indigenismo esteticista, más bien de protesta. Sobre esto nos referiremos más adelante.

5.8.1. La New School for Social Research

Con visión experimental académica, un grupo de científicos, historiadores y educadores de corrientes diversas, se unieron en 1919 para elaborar un manifiesto y publicar sus conferencias. El grupo propone abrir una *Nueva Escuela* como alternativa de pensamiento libre no sujeto al orden estatal. Una institución que daba cabida a la crítica social, las artes contemporáneas entre otros aspectos, limitadas e incluso prohibidas en otras instituciones educativas.

En este marco se crea la universidad New School of Social Research, alienada a lo social y ciertas ideas progresistas de izquierda. Establece una política inclusiva y progresista de pensum creativo que atraerá a maestros y personajes influyentes de otras latitudes que huían del exilio y la persecución de sus países de origen. En 1933 se la reconoce como la *Universidad en el exilio*, que por iniciativa de su presidente, Alvin Jhonson, abre las puertas a especialistas como: Max Wertheimer, Karl Brandt, Gerhard Kolm, Leo Strauss.

Camilo Egas es admitido como profesor en 1930, luego se convertirá en el director del departamento de arte en 1936 hasta el final de sus días en 1962. Por su aporte académico recibe al final de su periplo, en 1962 recibirá el doctorado *honoris causa* de parte de la New School.

Durante treinta años la New School se afirma como un centro de estudio con orientación científica y social. Sin embargo, para la década de 1960, con el cambio de la visión política después de la muerte de John F. Kennedy y surgimiento de la Revolución Cubana, el Estado norteamericano aplica presión política contra las ideas de tendencia de izquierda socialista. La New School es vigilada en su accionar y ocurre la pérdida de múltiples archivos que, entre otros aspectos, limita contar con información detallada de los maestros entre 1920 y 1960, como el caso de Camilo Egas.

En la actualidad la institución educativa se promociona tan solo como New School, dejó de lado el segundo término de su nombre «of Social Research». Es decir lo referido a la investigación social. Se señala que el cambio de denominación es debido a

la ampliación de la oferta académica, sin embargo mantiene a la fecha una política de apertura a los académicos exiliados¹²⁰.

La New School comisionó la elaboración de varios murales previstos para la remodelación del nuevo edificio, oportunidad que favorece a Camilo Egas para conectarse con esta instancia y encargarse de los talleres de artes plásticas de verano creados en la misma. A partir de entonces, Greenwich Village en el bajo Manhattan, se convierte en el nuevo centro de operaciones del artista. El hecho de que la New School tenga vocación de investigación en varias líneas y de forma especial lo social, atrae una diversidad de actores con los que interactúa Egas durante su actividad docente. Este vínculo se volvió un camino de doble vía, al tiempo que enseña también asimila las múltiples perspectivas y realidades de la época.

Egas, ya parte del equipo docente de la New School of Social Research respalda la política de cooperación internacional y de becas para la formación y movilidad de personas de distintos orígenes. Conoce directamente las ventajas y posibilidades del centro educativo en Nueva York para beneficio de los estudiantes. Gracias a la gestión de Egas y el contacto que mantenía con la Escuela de Bellas Artes de Quito, se abren convocatorias de becas que también benefician a latinoamericanos y ecuatorianos, como es el caso de Germania Paz y Miño y de Jaime Andrade Moscoso, quienes más adelante desarrollarán una carrera artística que consolidarán las nuevas ideas modernas y vanguardistas en el país.

5.8.2. Muralismo en Nueva York

Durante la permanencia en Nueva York, produjo alrededor de siete murales para entidades públicas y privadas, teniendo mayor impacto por la controversia, el realizado para la Feria de N. Y. de 1939.

¹²⁰ Cfr. UN. (2018). *The New School lanza iniciativa para albergar a académicos perseguidos en sus países de origen*. N.Y.: <https://www.un.org/es/impacto-acad%C3%A9mico/new-school-lanza-iniciativa-para-albergar>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

[El mural] quiere simbolizar no solo el pasado y el presente, sino el futuro del Ecuador. He intentado mostrar todas las variadas actividades del Ecuador, la cosecha de productos, la minería, los tejidos, y las demás. No hay especial significado en la mujer india que domina el mural. Ella simplemente representa el Ecuador y nuestro ancestro indio.¹²¹

El mural de Egas para la Feria de Nueva York de 1938 contó con el apoyo de Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco [FIG 65].

El contenido indigenista de protesta generó el rechazo de autoridades del gobierno de la época. Aspecto que incidirá en la pérdida de la obra y el retiro de documentación consular al artista. Sobre el tema se han realizado varias investigaciones por parte de María Helena Barrera, Daniela Merino, Santiago Carcelén, Nicolás Svistonoff, entre otros, profundizando los entretelones del contexto político en el país, y concluyendo en la desaparición del mural.

Santiago Carcelén en una entrevista realizada en el 2014 para la revista virtual Línea de Fuego, afirma:

Volviendo a Camilo Egas, ese «hombre secreto» fue en realidad un verdadero maestro de la pintura: su obra indigenista fue muy bien recibida y apreciada en Estados Unidos, donde dirigía la escuela de arte del «New School» hasta su muerte. Pero al haber pasado mucho de su vida en Nueva York y, quizás más grave, debido a unos roces que tuvo con el gobierno de ese entonces, ahora languidece en el olvido. Una nota sobre el contexto: Sixto M. Durán –padre del ex presidente Sixto Durán Ballén – era cónsul del Ecuador en EE.UU. en esa época y él junto con el Canciller, Julio Tobar Donoso, ordenaron la destrucción de un mural que Egas había pintado para el World's Fair de Nueva York de 1939. Consideraron que sus imágenes de «indios» mal representaban al país. «Si algo positivo resultó del proceso de producir y exhibir este documental», me comenta Carcelén, «es que un mural, hecho por Egas en 1932, que estaba guardado y

¹²¹ Texto descriptivo de Camilo Egas para referirse de manera discreta al contenido y propósito de la obra mural para la Feria de N.Y. sin denotar el sentido político de protesta social inmerso en el mismo. BARRERA, María. (2010). *En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939*. Quito: Procesos. p.90.

olvidado durante décadas en el sótano del NewSchool, se salvó y se restauró». Su satisfacción evidente, y, desde mi punto de vista, merecida.¹²²

La entrevista presenta detalles sobre los dos murales más importantes creados en la carrera de Camilo Egas en los Estados Unidos. El Mural de la New School [1932] [FIG.68] que se conserva hoy en la N.S., y el elaborado para la Feria de Nueva York [1939] [FIG.66], destruido. El de la feria mantiene relación semiótica, temática y compositiva con la obra realizada años después por uno de los más grandes muralistas mexicanos, como es Siqueiros, y su obra «Nueva Democracia»[1942] [FIG.67].

A continuación una descripción de los aspectos comunes: Una mujer nativa parada en el centro. Con gesto inconforme, brazos abiertos o agitados que parece desatarse, revelarse de una situación de esclavitud, y con ello, orientan al pueblo a la liberación; con el pecho/s descubierto, como lo haría la pintura de «La Libertad guiando al pueblo» de Delacroix, de 1830, en referencia a la Revolución Francesa en medio del área de combate envuelto en humo y bruma, con personaje/s caídos, o de rodillas al suelo. Posiblemente esta obra inspiró al gran maestro mexicano, también un posible referente fue Egas, dado la anterioridad de la obra y revuelo de esta al estar colocada en un evento masivo internacional.

El mural de la Feria de Nueva York, si bien es una obra controversial para la época y para las autoridades de turno, también es la pintura con el planteamiento más directo, explícito y osado por parte del artista contra el sistema; Si se considera tenía alrededor de 9 x 16 metros y estaba ubicada en un espacio que fue visitado por miles de personas de distintos países, en el Pabellón del Ecuador, donde se realizaban actividades promocionales internacionales, en un marco de crisis global y agitación bélica.

Cabe señalar que la pérdida de esta obra supone la desaparición de un patrimonio invaluable para el país, aunque no fue el único mural u obra de arte destruido luego de la terminación de la feria. Tanto por la participación de los artistas, la factura de esta impronta, que incluyó a Kingman y Mena Franco, que de haberse

¹²² COFFEY, Gerard. (2014). *El pionero renuente: Conversación con cineasta Santiago Carcelén*. La Línea de Fuego, Revista Digital. Quito: <https://lalineadefuego.info/2014/08/27/el-pionero-renuente-conversacion-con-cineasta-santiago-carcelen/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

mantenido íntegro, muy seguramente se habría ubicado en un espacio cultural destacado, generando inevitablemente una opinión polarizada, atracción e inquietud, consolidándose como símbolo de resistencia.

Por otro lado el mural «Festival Ecuatoriano», será el primero con revuelo en realizar Egas a su llegada a Nueva York. La institución también contrató a José Clemente Orozco, Thomas Hart Benton para obras respectivas en lugares del inmueble, con interés por murales y obras de temática de sentido social e incluyente de las américas.

Este mural de Egas, en su tiempo seguido con interés por la crítica de la época, posteriormente con el cambio de políticas del medio norteamericano en favor de las artes no representativa o realistas, acarreará primero su desmontaje y hacinamiento en una bodega de la N.S. en precarias condiciones y que estaban llevando a la destrucción de la misma. Como comenta Santiago Carcelén en tanto a la coyuntura del documental realizado sobre el autor en el 2010 que develó esta situación, y motivo la actuación de Eric Egas, hijo del artista para junto con contrapartes de la institución educativa y medio neoyorkino, se gestione su recuperación, proceso de conservación, reubicación expositiva junto con una estrategia pública que informaba sobre el cumplimiento de este proceso. Este hecho permitió que la instancia actualice información accesible del autor en su portal.

5.9. Localización de la obra y colección indigenista de Egas

Localizar y registrar la obra de Egas es una necesidad fundamental para la investigación curatorial y parte de los procesos de conservación de los bienes culturales patrimoniales, sea bajo la custodia sea del Estado como de propietarios privados, dado por una parte el alcance del marco normativo que señala su protección y difusión, como por el valor artístico y económico de los mismos. Dicho levantamiento de información facilita el conocimiento de las etapas, estilos que incursionó el artista. Las transiciones de obra para aproximarse al recorrido y motivaciones tanto personales, temáticas y estéticas de la búsqueda y cambio de estilo que caracterizó su producción. Permite la constatación de aspectos técnicos como los materiales usados, las particularidades de su pincelada, cromática y estado de conservación, su registro fotográfico y actividades que se facilitan de manera especial con la obra material.

A nivel nacional existen instituciones que tienen competencia sobre las normativas del patrimonio cultural. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que a su vez fundamenta su accionar en la Ley Orgánica de Cultura publicada en diciembre de 2016, así como su reglamento y normativa respectiva. Los inventarios permiten esta actividad técnica, es por ello menester contar con estos listados debidamente procesados. Pues a mayor información de las obras, mayor conocimiento, posibilidades de conservación y de desarrollo de proyectos curatoriales.

Dada la tipología de custodio sea pública o privada, la identificación, localización de las obras es una actividad investigativa requerida por parte de los curadores e historiadores. En el caso de Camilo Egas y el arte moderno ecuatoriano, la tarea de levantamiento de información es una tarea valiosa para que la conservación presente y futuras generaciones de los acervos e información que facilite la continuidad de los procesos de indagación técnica y científica. Una problemática en las obras de artistas modernos es la dispersión de su colección, por distintas razones relacionadas con aspectos de propiedad, herencia, comercialización y descuido del registro.

En el caso de Egas, la gestión del Banco Central del Ecuador efectuó la adquisición de una gran parte de las obras. Lo adquirido pasó al Ministerio de Cultura y

Patrimonio en el 2010, siendo en la actualidad, el principal custodio y coleccionista de la obra del autor producido dentro y fuera del país.

Esta investigación se complementa con un inventario comentado de la obra de Egas. Trabajo que este estudio aplica, recolectando pormenorizadamente las obras y agregando adicionalmente una descripción técnica de catalogación. Los principales custodios a nivel local e internacional de la obra de Egas, son: El Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Ministerio de Relaciones exteriores del Ecuador. A menor escala: El Modern Art Museum de Nueva York, la New School for Social Research de Nueva York, Modern Museum de San Francisco, New Art Museum de Nueva Jersey, el Museo de Arte Moderno de Caracas, colecciones particulares de Ecuador como el Banco del Pichicha, la familia Anhalzer, Molinari, así coleccionistas también en Estados Unidos, Japón y varios países de Europa¹²³.

¹²³ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional.

5.10. La impronta de Egas y falsificaciones de su obra indigenista

El proceso creativo de Egas tenía dos fases:

La compositiva en bocetaje, en especial en su etapa realista, donde se estudiaba la construcción de la escena, armonía, ritmos de los elementos, y el dibujo de delineado certero.

La fase de ejecución por medio del color, es realizada de manera ágil y diestra. Denota la importancia que tenía la gestualidad para el artista. Un cierto sentido de inmediatez de los resultados, plasmado con pincel o espátula, y de factura «expresionista», que caracteriza su estilo propio en sus distintas exploraciones, y que sugiere la resolución y acabado de sus obras pictóricas en pocas sesiones de trabajo. Da mayor detalle a las zonas de interés como rostros, miradas, manos, así también da más importancia la resolución de la obra de forma macro, quedando casi imperceptibles pequeños incompletos entre las uniones de las formas representadas, visibles únicamente si el espectador se encuentra cerca de la obra original a corta distancia o tiene una imagen de buen resolución de la misma. Estos aspectos evidencian su estilo distendido modernista, desapegado al rigor académico del siglo anterior.

La cromática de Egas combina los colores tierra, los tonos cálidos y vivos con los grises. Destaca el manejo de los ocre, bermellones, tonos secundarios, matices verdosos, pero también el azul primario. En lo compositivo resalta el uso del lleno sobre el vano, formatos de preferencia horizontal tipo mural, la estructura de formas vertical, cuya tendencia de volúmenes de tipo geométrico triangular.

La popularidad de la obra indigenista de Egas en los años 20, como sucede con la de todo artista reconocido, motivó el interés de comerciantes inescrupulosos que realizaron copias y falsificaciones. Muchas de precaria elaboración, incluso inserta la firma del artista. Tanto la especulación sobre los costos del artista, que tiene reconocimiento especializado dentro del país, unido a la temática indigenista, atractiva desde la perspectiva exotista, folclorista, para potenciales interesados, provoca falsificaciones. Coleccionistas sobre todo de origen europeo o norteamericano, motivaron réplicas, varias detectables en redes [FIG.70]. Situación que no ocurre con pinturas de los otros estilos transitados por el artista. Es la obra indigenista la que se falsifica, en la que se encuentra interés y potencial comercial.

5.11. Conclusión

En este capítulo se analizó la conceptualización del indigenismo, las tendencias internacionales, regionales, que influyeron en el movimiento, sus variantes, y debates interdisciplinarios.

Por una lado se reflexionó sobre el término indigenista conlleva dos dimensiones en tensión, la socio política y la estética, y así la construcción como lugar, como espacio y como propuesta vinculada a la identidad nacional, la conexión regional como tendencia transnacional localizado sobre todo en la zona andina y en los países que acogen la diáspora artística.

En sus debates reconocer las diferentes posiciones de análisis de varios autores, y entradas, como es la hibridación o negociación como posibilidad de mezclas en base a un mecanismo de diálogo intercontinental, que incluye la perspectiva de la alteridad, sustentada por el vínculo mestizo, intercultural y transcultural; también en la aproximación a la situación de desigualdad y pobreza que se da en Latino América, por procesos de colonialidad y hegemonía del poder, que denota la concordancia con los procesos de organización y protesta.

Así también se refiere la teoría de la ventriloquia o mediación del artista, su creación y la realidad representada desde «otro mundo», que a la vez que destaca el valor plástico y ensayista antropológico de las obras, en cuanto lo dignifican, señala cierta «artificialidad» del lenguaje empleado por parte de sus actores, en gran parte por el hecho de ser intelectuales mestizos, aspecto que es cuestionado por la posición política de izquierda, que considera legítima la incursión de estos artistas, y de una función social apremiante de sector cultural, consecuente con una causa y debate impostergable, ante una realidad de desigualdad, discriminación y exclusión histórica, que afecta de manera especial a las denominada minorías del país, como es el caso de los indígenas, así como de un proyecto de país integrado por la diversidad de sus habitantes. Esta tensión teórica en parte ha generado una relativización en la valoración de la expresión artística indigenista, y posiciones contrapuestas ante el realismo social y sus autores. Una gran parte de estas colecciones la tiene el Estado y fundaciones privadas, que han contribuido a su resguardo.

En la dimensión estética, es el primitivismo la puerta de entrada al modernismo e incluso a las vanguardias, cuyo punto de vista tiene distintos autores que evidencian cómo la tendencia se construyó y rescató, la apropiación del pasado y orígenes simples de los pueblos «exóticos», con un lenguaje de ruptura moderno, que inspiró a los artistas postimpresionistas, y dio surgimiento tendencias como el fauvismo, el expresionismo y cubismo, que en América Latina se adoptará de forma dialéctica, divergente, dialógica y constructivista local, que permitirá el paso del romanticismo y costumbrismo al indigenismo americanista regional y luego al realismo social. Los artistas son y han sido entes divergentes, cuestionadores de la realidad o realidades que mediante su obra y lenguaje han insertado dosis de su visión disruptiva. Postulado que tiene resonancia desde la nueva perspectiva curatorial del arte contemporáneo y el abordaje que esta da a las disciplinas sociales.

El primitivismo también conecta sus debates con la geopolítica internacional, pues se cuestiona que tras de sí existe un sentido colonialista y de construcción de estereotipos racistas, sexistas, xenófobos, imperialistas, como una invención moderna, para enlazar lo simbólico con procesos de dominación hegemónicos.

El indigenismo surge de forma transnacional en Latino América y países como México, Perú, Bolivia, Ecuador, en especial, donde existe mayor número de población indígena, pero también influye en expresiones plásticas que visibilizan el mestizaje y diversidad de la cultura afroamericana y étnica en la región, así en: Brasil, Colombia, Cuba, Argentina.

En este marco surge la obra indigenista de Camilo Egas y la tendencia en Ecuador, por ello varios autores lo denominan precursor en el país, aspecto que es analizado, evidenciado la conexión de las imágenes etnológicas de la ilustración, el arte primitivo europeo, las búsquedas tempranas en la región, y así la de Egas, que sin embargo es en el país, es un artista que se dedica de una manera más exclusiva y constante a la temática.

Por otro lado la percepción de lo auténtico respecto a obra de Egas, resulta variada, distinta tanto del público dentro y fuera del país, como del ámbito académico y popular, este último que destaca sobre todo su obra realista, indigenista, en especial la que evoca el pasado de forma romántica, dignificadora, como uno de los mayores aportes de la obra de Egas. La referencia histórica, étnica y cultural del país. Ocupa un

rol primordial a lo que se entiende como arte de tipo nacional. Desde la percepción internacional: lo auténtico, singular y propio de los pueblos americanos, las culturas nativas de Ecuador, como distintivo étnico y folklórico de la cultura ecuatoriana.

Se plantea las categorías, estilos del artista, en el país, y luego fuera del mismo, cuando cambia de localización, emigrando a los Estados Unidos de América y desarrolla la temática realista social, el «activismo visual», sin dejar el tema indigenista, más bien como metáfora abordando el tema de trabajador de la ciudad y su condición humana, en el marco de un contexto de crisis internacional que encuentra en el arte una especie de catalizador de las circunstancias difíciles de la época.

En este sentido, se puede plantear que el indigenismo y realismo social, influidos por una época y crisis, activaron el sentido de «conciencia» hacia lo social en el sector intelectual. La tendencia estuvo aliada a un tema emergente, sin embargo desde la perspectiva del arte moderno, emplea y dialoga con su lenguaje. La obra de Egas tiene la cualidad de despertar un sentimiento estético y de contenido hacia la cultura local y también hacia los desfavorecidos. De allí el acierto de la generación indigenista en la plástica, conformada por grandes dibujantes, pintores y artífices de este lenguaje.

Desde la perspectiva crítica especializada del arte ecuatoriano una de las mayores contribuciones de Egas es su obra de tendencia expresionista y realista social. Como es el caso de «La calle 14», diría Nicolás Svistonoff, es: referente de la plástica, del realismo social internacional.

Un momento importante es la realización de los murales en la «Feria de N.Y.» (1939) y pérdida de la obra por causa de la incompreensión de las autoridades a esta expresión plástica social, que por otro lado en México se consolida como movimiento regional e incluso internacional. Más adelante se revisa el descuido y casi destrucción del mural «Festival Ecuatoriano» (1933), de no mediar la acción de investigadores ecuatorianos, el hijo del artista y así del medio neoyorkino para rescatar esta obra maestra.

El estudio muestra la conexión de Egas y la distancia con el arte en Ecuador, que se refleja en el vínculo que mantienen con sus actores más activos del país, y luego quienes dieron el giro de la plástica local consolidando el indigenismo de protesta social ecuatoriano, como es el caso especial Eduardo Kingman, y Oswaldo Guayasamín, y

mediante estos de un círculo amplio de artistas que se contagiaron y participaron en el movimiento.

Se complementa con un análisis sobre las características y peculiaridades de la impronta de Egas, de su estilo, como base para determinar la originalidad de su obra, y para conocer el proceso creativo de un artista, virtuoso en la composición, técnica y provocativo en su contenido.

En el siguiente capítulo se conecta este indigenismo con la vanguardia, la metamorfosis y síntesis progresiva de Egas.

5.12. Imágenes: Capítulo V



FIG. 31. Camilo Egas, *Tres indios tras la máscara del sol*, 1925
Óleo sobre lienzo. Tamaño desconocido. Colección no identificada.

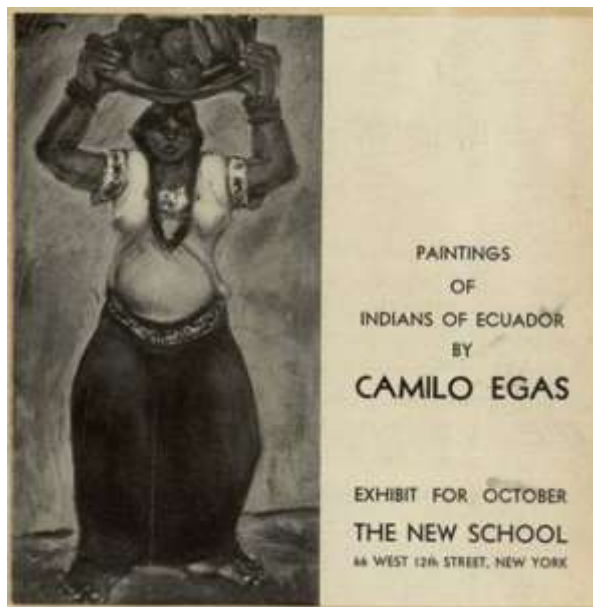


FIG. 32. Camilo Egas, *Indians*, 1931.
Dibujo de carboncillo sobre cartulina. Tamaño desconocido. Archivo Michele Greet, N.Y. EUA.



FIG. 33. Diego Rivera, *Caña de azúcar*, 1931

Fresco sobre cemento en estructura de acero galvanizado. 145 x 239 cm. Philadelphia Museum of Art., EUA.



FIG. 34. José Sabogal, *India del Collao*, 1925

Óleo sobre lienzo. 70.5 x 60.3cm. Museo Reina Sofía, Madrid, España.



FIG. 35. Edward J. Sullivan *Arte latinoamericano del siglo XX*, 1996

Portada libro. MUNA, Biblioteca, Quito, Ecuador.



FIG. 36. Camilo Egas, *Día laborable*, 1932

Óleo sobre lienzo. 60 x 120. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 37. Germanía Paz y Miño de Breilh, *Lavanderas*, 1938
 Óleo sobre lienzo. 1.70 x 1.20. Colección MUNA, Quito, Ecuador.

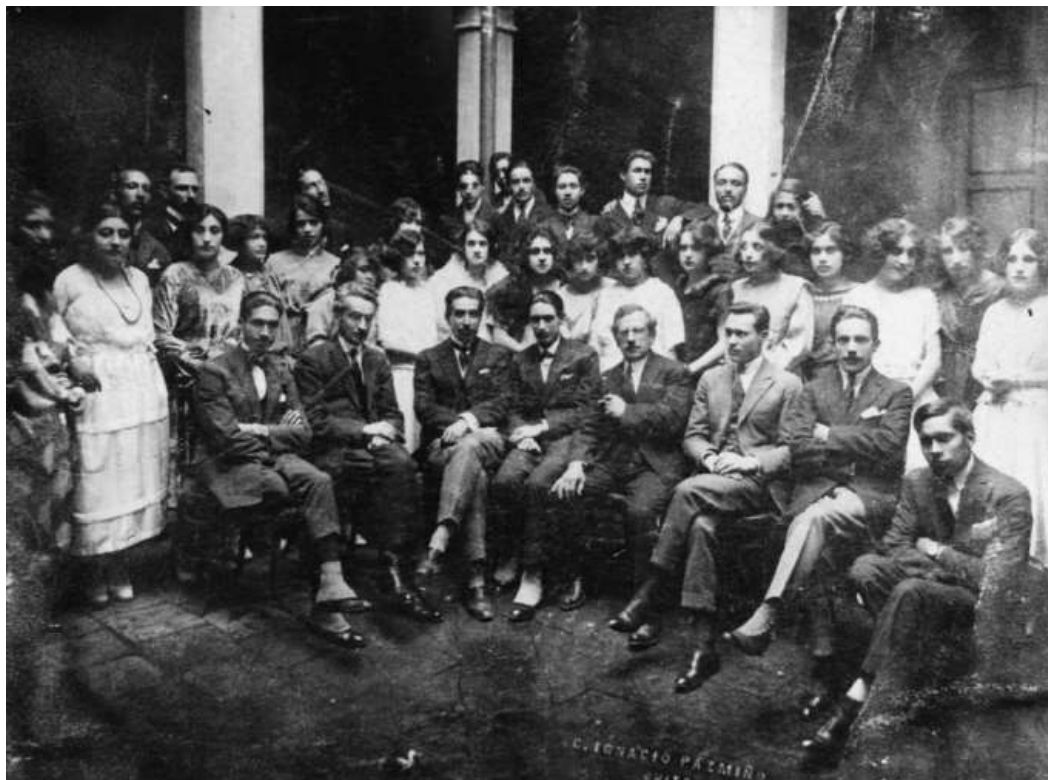


FIG. 38. EBA. *Alumnos de la E. de Bellas Artes, al centro Camilo Egas*, 1915
 Fotografía. Revista EBA, Archivo UCE, Quito, Ecuador.

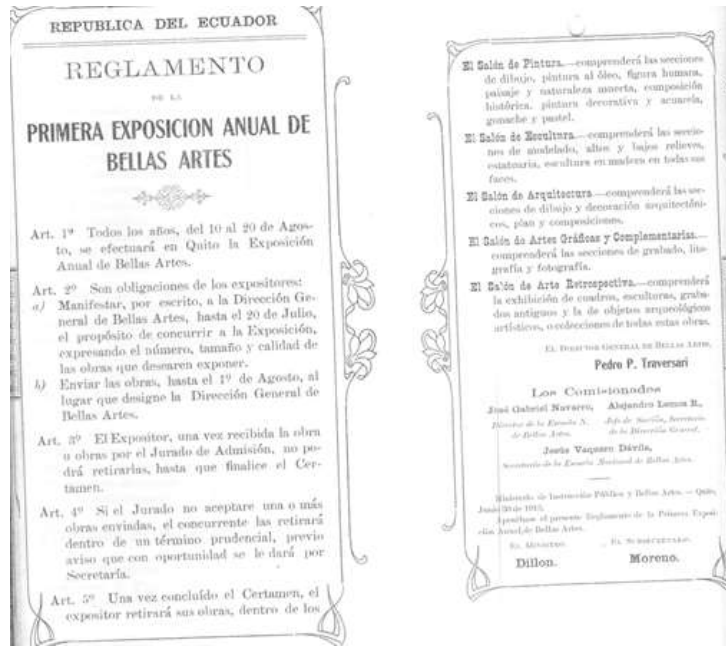


FIG. 39. EBA, *Reglamento exposición anual de Bellas Artes*, 1913

Fotografía. Revista EBA, Archivo UCE, Quito, Ecuador.



FIG. 40. Camilo Egas, *Las Floristas*, 1916

Óleo sobre lienzo. 168,5 x 256 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 41. Camilo Egas, *El Sanjuanito*, 1916

Óleo sobre lienzo. 2.50 x 1.80 cm. Colección BP, Quito, Ecuador.



FIG. 42. Autor no identificado. *Modelo Indígena*, 1920

Fotografía. Archivo Trinidad Pérez.



FIG. 43. Montparnasse. Artículo sobre Egas, 1925
 Página de revista. Archivo Michele Greet, N.Y. EUA.



FIG. 44. Camilo Egas, *Recogedoras de maíz*, 1928
 Óleo sobre lienzo. Dimensiones desconocidas. Colección no identificada.



FIG. 45. Camilo Egas, *Trabajador*, 1933
Sanguina, carboncillo, cartulina. 52 x 57 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 46. Camilo Egas, *Procesión*, 1922

Óleo sobre lienzo. 113 x 286 cm. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 47. Camilo Egas, *Verdes campos*, 1931

Óleo sobre lienzo. 2.50 x 1.20. Colección New School, N.Y. EUA.



FIG. 48. P. Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*, 1897

Óleo sobre lienzo. 139 x 375 cm. Museum of Fine Arts, Boston, EUA.



FIG. 49. Saturnino Herrán, *Nuestros dioses*, 1918

Mural (inconcluso). 57 cm x 175 cm. Museo de Aguascalientes, México.



FIG. 50. Autor no identificado, *José Clemente Orozco y Camilo Egas*, 1931

Fotografía. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 51. José Clemente Orozco, *Katharsis*, 1934

Fresco sobre bastidor metálico transportable. 4.46 x 11.46 cm. Museo Palacio de las Bellas Artes, Ciudad de México, México.



FIG. 52. Joaquín Pinto, *Orejas de palo*, 1904

Óleo sobre lienzo. 25 x 35. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 53. Luigi Casadio, *India*, 1927

Óleo sobre lienzo. 160 x 80 cm. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 54. Eduardo Kingman, *Los Guandos*, 1935

Óleo sobre lienzo. 1.90 x 2.50. Colección CCE, Museo de Arte Moderno, Quito, Ecuador.



FIG. 55. Oswaldo Guayasamin, *La edad de la ira*, 1935.

Óleo sobre lienzo. 2.50 x 1.20. Fundación Guayasamin, Quito, Ecuador.



FIG. 56. Autor no identificado. *Biblioteca Americanista*, 1923
Fotografía. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 57. Camilo Egas, *Danza ceremonial*, 1922
Óleo sobre lienzo. 116 x 190 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 58. Camilo Egas, *Siembra*, 1922

Óleo sobre lienzo. 164 x 98 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 59. Camilo Egas, *Fiesta indígena*, 1922

Óleo sobre lienzo. 97 x 165 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 60. Camilo Egas, *Ninfa y Sátiro Tocando Platillos*, 1924

Óleo sobre lienzo. 149 x 114 cm. Colección MUNA, Quito, Ecuador.

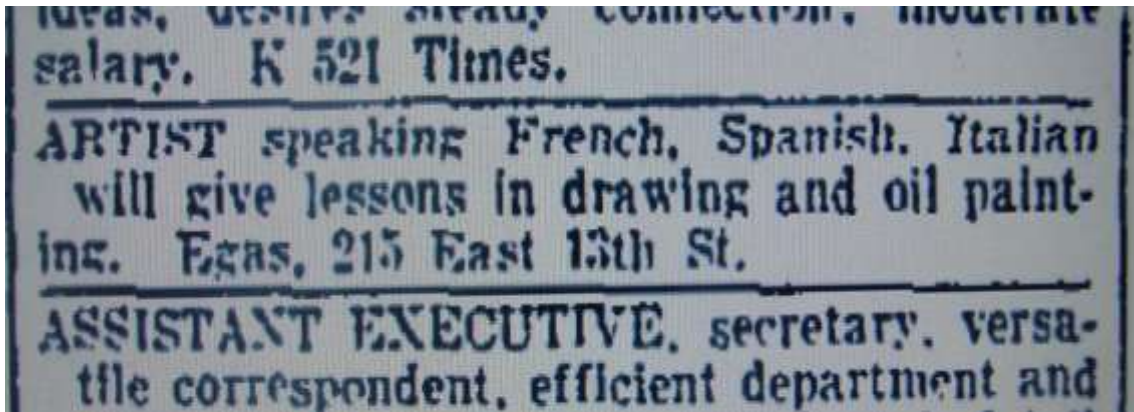


FIG. 61. NYT. Anuncio clasificado de Egas New York Times. 1927

Fotografía. Archivo Marial Helena Barrera.



FIG. 62. Camilo Egas, *Desnudo*, 1935

Dibujo de carboncillo sobre cartulina. 40 x 50. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 63. *Camilo Egas, dictando clase, 1938*
Fotografía. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 64. *Camilo Egas, pintando mural de la Feria de N.Y., 1939*
Fotografía. Archivo Marial Helena Barrera. N.Y. EUA.



FIG. 65. C. Egas, E. Kingman, B. Mena, *Mural de la Feria de N.Y.*, 1939

Óleo sobre módulos de madera y lienzo. 16 x 9 m. Archivo Marial Helena Barrera. N.Y. EUA.



FIG. 66. C. Egas, E. Kingman, B. Mena, *Mural de la Feria de N.Y.* (Detalle), 1939
Óleo sobre módulos de madera y lienzo. Archivo Marial Helena Barrera. N.Y. EUA.



FIG. 67. David Alfaro Siqueiros, *Nueva democracia*, 1944

Mural sobre pared. 5.50 x 11.98. Museo del Palacio de Bellas Artes. México.



FIG. 68. Camilo Egas, *Festival ecuatoriano*, 1933

Mural, Óleo sobre lienzo (Fotografía). New School. N.Y. EUA.



FIG. 69. New School. *Mural Festival ecuatoriano de Camilo Egas*, 2018

Fotografía. Archivo New School, N.Y, EUA.



FIG. 70. Gazette, *Obras de Egas (falsificaciones)*, 2010

Publicación web. <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/2301581>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

CAPÍTULO VI

LAS VANGUARDIAS DE EGAS

6.1. Las visiones de la vanguardia

Con el desarrollo urbano y económico de las grandes urbes internacionales se expande la geopolítica de estas hacia otras latitudes. De forma directa con los países que mantienen relaciones de intercambio comercial, e indirecta con el mundo. La movilidad de la población, ahora con el apogeo de medios de transporte terrestres, marinos, y progresivamente aéreos, favorece la migración interna y externa. Así las visiones de la vanguardia.

La vanguardia, cuya concepción abarca toda actividad humana que es innovadora y está a la delantera en su campo de acción, indistintamente de la época o etapa histórica, se aplica en las artes y su variedad de formas expresivas. El término es acuñado en occidente para referirse a los grandes inventos, logros y transformaciones dadas en los planos políticos, sociales, científicos y culturales y que mediante estas, marcan el tránsito generacional de un tiempo hacia otro distinto.

Béatrice Joyeux-Prunel sustenta una teoría respecto a las vanguardias sobre la base de una «historia transnacional»:

Sostengo que el juego de las vanguardias fue siempre geopolítico, jugar de un lugar contra otro, de una recepción contra el otro, de una tradición frente a la otra, para imponerse como innovadora y ser reconocida por los comerciantes, la prensa, los aficionados, luego por la Historia.¹²⁴

Parte de las artes de vanguardia surgen los ISMOS, escuelas o movimientos y/o tendencias artísticas de vanguardia del siglo XX. De forma numerosa, vertiginosa y

¹²⁴ Cfr. JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. (2018). *El efecto Picasso. Cambios de fase en la lógica histórica del arte moderno*. Conferencia del IV Congreso Internacional Picasso. Málaga: Recuperado de <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/beatrice-joyeux-prunel.php>. Última consulta día 19 febrero 2021. p.14.

heterogénea. Uno tras otro, en paralelo o en yuxtaposición, con una dinámica de efervescencia y clima competitivo entre los creadores, artistas de distintas disciplinas de la época. Convencidos en la necesidad de cambiar lo considerado caduco por lo nuevo, acorde a la visión de desarrollo progresista del siglo.

Las ideas de vanguardia se gestaron en París de inicios del siglo XX -en Montparnasse- el epicentro del cultivo de las nuevas ideas y vanguardias. En la «belle époque» parisina se encontraron los artífices del cubismo, surrealismo, dadaísmo, por citar algunos. Allí estuvo Picasso, el denominado *rey blanco*, y también Marcel Duchamp, el *rey negro* por encarnar al personaje de mayor ruptura y precursor del conceptualismo, de la ironía escénica, precursor del performance; el gran provocador.¹²⁵ También estuvieron latinoamericanos como Torres García, César Vallejo, Diego Rivera y el ecuatoriano Camilo Egas, compartiendo sus ideas y visiones, ansiosas de cambio, la bohemia, en largas y amenas tertulias, talleres, exposiciones, cafés.

Tras la Primera y Segunda Guerra Mundial, este eje moderno se traslada a Nueva York, al Greenwich Village, barrio donde se ubicaban los talleres, galerías e instancias del palpitar y vibrante mundo cultural de «The Big Apple». Allí surge el arte de los expresionistas abstractos norteamericanos en la década de 1940. El lugar también es explorado por los artistas latinoamericanos, entre ellos José Clemente Orozco, Camilo Egas, coincidiendo con artistas como Jackson Pollock, Alexander Calder y José de Creeft, entre otros.

La vanguardia moderna confronta la tradición con la innovación, mediante la experimentación de la representación. La dialéctica formal reemplaza el figurativismo. Se separa de la representación de la realidad como propuesta de base histórica, y su contrapropuesta: la deformación. Un camino hacia la síntesis y el abandono realista hacia la abstracción. Sin embargo, la evocación de la realidad también acompañará a los distintos movimientos de la vanguardia.

La legitimación del arte de vanguardia arranca en 1912 con la ruptura de los expresionistas alemanes y en 1913 con el éxito del Armory Show en Nueva York. La primera Guerra Mundial en 1914 y el dadaísmo de Marcel Duchamp, que cuestiona la lógica de las artes y la conecta con la reflexión sobre el drama social humanitario de la

¹²⁵ Cfr. NIETO ALCAIDE, Víctor. (2016). *Historia del Arte Contemporáneo: siglo XX, Metamorfosis del Arte*. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces. 31.

guerra. Subvierte la línea tradicional del concepto de «bellas artes», destruyendo el canon moral-esteticista inmerso en el mismo, por conceptos siempre nuevos, cambiantes acompañados de técnicas o prácticas novedosas.

En la temporalidad de las vanguardias se dan dos etapas:

Las **primeras vanguardias**, llamadas históricas surgen desde 1905 con el fauvismo y que se acentúan en la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras. Los ismos o movimientos que abarcan son: fauvismo, expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo, abstracción y muchos otros¹²⁶.

Las **segundas vanguardias**, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Tienen su auge a partir de 1950 y se promueven principalmente desde los Estados Unidos, donde emergen los ismos como: Expresionismo abstracto, informalismo, conceptualismo, pop art, neo figurativismo, entre otros.

Se da una transfiguración y persistencia del realismo en la vanguardia que pone en crisis el canon academicista y con ello, el realismo naturalista y descriptivo. Se cuestiona que la labor del artista sea de registro visual de la realidad como se acostumbraba esta sea representada. La «mímesis», o imitación de la realidad, se considera coartante de la expresión creativa y estética.

El antecedente del siglo XIX es el impresionismo francés, cuya técnica rompe la forma tradicional de representación, mediante el uso de manchas y rayas de color y replantea la imagen. Será el germen de la transformación plástica para el siglo subsiguiente. Así arranca la experimentación técnica y formal del siglo XX.

El invento de la fotografía y la masificación de la tecnología por parte de Kodak, la convierte en una herramienta elemental de registro de la realidad. Rápidamente se aplica al campo personal, social y comunicacional. Luego, la fotografía se libera de esta función utilitaria en las artes y entra en debate la figuración realista como tal.

El contenido figurativo muta desde la dimensión racional a la subjetiva del creador y espectador. Moldea también la apreciación artística de lo moderno. Surgen

¹²⁶ La antiguas vanguardias abordadas por Egas, como se mostró en el apartado de categorización de las etapas de su producción creativa (5.6), atravesó del expresionismo y realismo social, luego al surrealismo, para posteriormente pasar al cubismo y abstracción, es decir el estilo surrealista se dio antes que el cubista de forma indistinta a la temporalidad que estos ismos surgieron en Europa y se diseminaron en el mundo, esto en respuesta a necesidad de búsqueda particular del artista.

formas alternativas de abordar la realidad y la estética. Es válida la distorsión, la deformación, el feísmo, la fragmentación, el simbolismo surrealista, la neofiguración, entre otros recursos.

Los ciclos vertiginosos de las vanguardias moldean la concepción del arte contemporáneo, cuya teoría será sustentada en los nuevos polos de desarrollo urbano, esta internacionalización, geopolítica, se da en tensión entre rivalidad la lógica de los capitales y los nacionalismos.

Estados Unidos y su sociedad, progresivamente, se consolidaron como una potencia durante los siglos XIX y XX. Desde temprano, la «doctrina Monroe», de 1850, planteó el concepto de una *América para los americanos* y así una especie de manifiesto desarrollista anclado a este espacio. Sin embargo, el crecimiento económico se fue acompañando del demográfico, convirtiéndose en sede de la diáspora internacional mediante la migración. Región en la que solo el 1,9 % corresponde a nativos americanos, y el 98,5 % de habitantes tiene origen de otro lugar del mundo.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la victoria de los aliados, con Estados Unidos a la cabeza, la Guerra Fría confronta dos visiones políticas distintas: la pro capitalista liderada por este país, y la pro comunista encabezada por la URSS. Polarizando de esta manera las relaciones internacionales, como medio preventivo ante la amenaza imperialista que surgía en los países europeos y asiáticos, y el eco de transmisión de las formas políticas de izquierda en otras regiones, como el caso de Latinoamérica, política que se tradujo en formas de intervencionismo en la realidad internacional.

Esta polaridad política se extendió a las artes. En 1954 el general Eisenhower en el ejercicio de la presidencia de los Estados Unidos, manifestó durante la reapertura del Museo de Arte Moderno en el año, que «el nuevo horizonte de las artes es la libertad». Exaltó los atributos de la creación libre, refiriéndose a las artes abstractas. Por otro lado, soslayando las artes figurativas que consideraban eran efectuadas como propaganda política y a los artistas de esta tendencia como «esclavos y herramientas del Estado». Declaración que evidenció la política cultural posterior y lo que se estima aceptable como expresión artística en USA.¹²⁷

¹²⁷ Cfr. CABANYES, Oriol. (2017). *Cultura, Arte y guerra fría*. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170911/431198217903/arte-y-guerra-fria.html>.

En 1959, la Revolución Cubana y línea política contraria al modelo de Norteamérica, acentuó la brecha ideológica y la necesidad de implementar estrategias en la región para combatir el sistema comunista, concebido como la raíz de los problemas económicos y sociales, geopolítica de la región rusa, que fue combatida por EUA. Fue el acontecimiento que radicalizó la Guerra fría en la región.

En este marco surgen las segundas vanguardias,¹²⁸ su nuevo epicentro es ahora Nueva York, donde se promueve y consolida las artes, sus apropiaciones y movimientos modernos originarios del lugar, como fue el expresionismo abstracto y posteriormente el pop art.

El arte latinoamericano y la tendencia del realismo social triunfó en la primera mitad del siglo XX. Tras el fin de la segunda guerra entra en debate. Para la segunda mitad del siglo XX es cuestionado por parte de los intelectuales y figuras destacadas de la crítica Latinoamericana, como es el caso de Marta Traba sobre su teoría y estética. El figurativismo y el mensaje discursivo mediante la obra de arte entran en descrédito. Por otro lado, al mismo tiempo, se impulsa la abstracción.

El antecedente de la vanguardia no figurativa sin embargo ocurre también en los años 20 en París. La figura del intelectual y concitador Guillermo Apolinare, quien manifestó que, entre las virtudes del arte destaca la «pureza» y la «unidad».¹²⁹ Estos conceptos anticipan la transición del realismo a la abstracción y serán tomados por los intelectuales norteamericanos para referirse a sus tendencias.

El éxito financiero en Norteamérica también dinamizó la revalorización de la obra de arte como bien comercial y de distinción y propició nuevos mecenas que financiaron el surgimiento de la nueva institucionalidad artística y la producción creativa a la segunda mitad del siglo.

Surge el Museo de Arte Moderno de Nueva York, conocido como MoMA, inaugurado en 1929, que se convertirá en el principal centro de posicionamiento y

¹²⁸ La historiadora Lourdes Cirlot, señala que las segundas vanguardias tienen una temporalidad de 1942 hasta 1968, fecha en que arranca las tendencias postmodernas, hasta nuestros días. Cfr. CIRLOT VALENZUELA, Lourdes. (1994). *Historia del Arte. Últimas Tendencias. Las claves del arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 1994.

¹²⁹ «Pureza y unidad» son conceptos debatidos desde la perspectiva crítica estética latinoamericana; Silviano Santiago afirma que la ruptura de estas corresponde a una de las mayores contribuciones del arte latinoamericano. Cfr. SANTIAGO, Silviano. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Concepción: Editorial Escaparate.

legitimación de lo considerado moderno y vanguardista en el arte a nivel mundial. En el MoMA se consolidan figuras internacionales como Picasso, Van Gogh y latinoamericanos como Wilfrido Lam, Tarsila de Amaral y Lucio Fontana.

En Estados Unidos se consolida la disciplina de la crítica del arte que recreó las pautas para la comprensión analítica del arte moderno. Se destaca la teoría del *formalismo*, planteada por Konrad Fiedler, luego tendrá como su mayor representante teórico al neoyorkino Clement Greenberg (1909-1994), así como a varios teóricos que sustentan la validez de los aspectos formales y abstractos sobre los contenidos sociales, críticos y literarios, referidos estos como mero artificio y agregación innecesaria en la obra artística. En base a esta visión estética se impulsó la nueva generación de artistas abstractos norteamericanos y con especial énfasis en su máximo exponente: Jackson Pollock.

Así, las vanguardias que se impulsan en Norteamérica preferentemente tendencias como el cubismo y el expresionismo abstracto. No así: el constructivismo, el realismo socialista soviético asociado a los artistas rusos y su contenido político. Sin embargo el figurativismo persiste, el contexto o referencia psicosocial, en menor escala, es evocado como fuente de inspiración creativa, en el medio.

Su antecedente arranca desde principios del siglo XX por parte de un grupo de artistas con compromiso social, así es el caso del movimiento muralista y del realismo social norteamericano asociado a la New School, entre otros.

En el campo de la crítica de mediados de siglo XX destaca el inglés Lawrence Alloway (1926-1990), quien debatió y defendió entre los años 52 a 55 la tendencia del *pop art*, que más adelante se convertiría en una corriente que triunfará en los Estados Unidos.

La dimensión económica es otro factor clave del posicionamiento de las artes vanguardistas. La influencia del modelo capitalista en la cultura y el arte consolida a la obra artística como un bien suntuario. Un patrimonio asociado a la construcción de la identidad cultural del país, pero también un bien económico. Un activo transaccional que lo impone también como patrimonio financiero mediante la alta cotización y subastas de las obras de los artistas reconocidos en el medio.

En la actualidad, una de las obras de mayor cotización de la historia del arte de occidente es el trabajo de Jackson Pollock, así la obra «No. 5» de 1948 tiene una

cotización actual de 140 millones de dólares. Esta estimación económica está directamente asociada a la percepción subjetiva del valor estético de la obra.

Otros ejemplos de la alta cotización de obras disruptivas del dadaísmo de Marcel Duchamp también radicado en los Estados Unidos. Los contratos realizados con el artista mexicano Diego Rivera por parte de mecenas millonarios norteamericanos y Oswaldo Guayasamín, este último que acepta la compra de varias obras del artista por parte de Andres Rockefeller en los años 40s, apoyo que incidirá en el posicionamiento del artista en el ámbito internacional. Aspecto mercantilista que crea dudas respecto a la consistencia social de algunos de los actores del movimiento.

Por otro lado Pablo Picasso logra imponerse en el medio norteamericano. Se consagra por medio del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pese a su declarada posición política y afiliación al partido comunista, su obra logra penetrar en el medio norteamericano por valor propio. Su obra además de explorar la plástica vanguardista, narra los sucesos históricos y barbaries de la época, como es la guerra. El caso de su obra «La Guernica» de 1937, en referencia a la guerra civil española y al bombardeo ocurrido en dicha ciudad. Será el MoMA el custodio de la obra patrimonial para que, tras la dictadura de Francisco Franco, se posibilitará el retorno de ésta a su país en 1992 y su emplazamiento definitivo en el Museo del Reina Sofía.

Hacia el último tercio del siglo XX, la crítica en torno a las artes latinoamericanas, por un lado sustenta la validez de la expresión figurativas/realistas, no obstante también la línea vanguardista indaga, dialoga con las nuevas búsquedas en la región.

El debate sobre la teoría formalista propone distinciones de orden elitista, que refiere a un arte proveniente de países considerados «abiertos» frente a los «cerrados» a los influjos de la vanguardia, como es el caso de la perspectiva de la crítica Marta Traba. Se plantea una dualidad entre lo de «abajo» con lo «cerrado» referido a la obra relacionada con el realismo social, el provincialismo o localismo considerado desmesurado. Frente a lo de «arriba» con lo «abierto», esto es el arte universal y las tendencias impulsadas desde la hegemonía occidental moderna y vanguardista. Respalda este enfoque teórico la vigorosa producción de estudios y textos en lengua inglesa, abonando la legitimación de la misma.

El debate sobre la vanguardia y formalismo plantea los siguientes aspectos paradigmáticos:

- Se da una polarización entre lo que se considera el arte puro o verdadero con el que no lo es.
- Limita o excluye la posibilidad del espectador de recrear su propia interpretación.
- Fomenta la especulación de la valoración económica y legitimación del arte.
- Se amplía la brecha entre el arte popular y el arte de élite, entre la apreciación «oficial» de la «no oficial».
- Crítica a la politización, que plantea que la obra debe alejarse de contenidos alegóricos sociales y políticos, sin embargo se impone un modelo colonialista y geopolítico contra las ideologías socialistas.

Por otro lado, el formalismo plantea características y elementos de ruptura, de los que se destaca lo siguiente:

- Propuesta epistemológica sobre la apreciación técnica y estilística.
- Contribución a la apreciación del arte abstracto y a la ampliación de las tendencias.
- Destaca la importancia de la cualidad matérica informalista.
- Propicia el debate entre forma y contenido, que antes de ser conclusivo abrió en el arte posmoderno una mayor correlación entre estos elementos.

6.2. La tesis del arte latinoamericano

La historia del arte moderno occidental está construida sobre la base de la dinámica y desarrollo de las tendencias artísticas que surgieron en Europa y en Estados Unidos, cuya perspectiva es argumentada por una amplia parte de la crítica de estas regiones como un proceso unidireccional, como propio del occidente, concepto generalizador que homogeniza la construcción de la noción de lugar de sus actores o involucrados, y que es debatido por una línea de autores disímiles con esta narrativa, como es caso de los americanistas o latinoamericanista, actuales.

La perspectiva teórica de Marta Traba en los años 70, hace referencia a una relación «abierta» o «cerrada» de los países en su producción artística al respecto de la vanguardia internacional. Polariza aspectos como el «realismo socialista» contra el «expresionismo abstracto», el «nacionalismo» frente al «internacionalismo», el arte «figurativo» frente al «abstraccionismo». Cuestiona el concepto de la estética latinoamericana, que respondería a un interés nacionalista. Destaca el origen europeo de las artes de vanguardia y de forma especial como transposición francesa. Un análisis crítico e historiográfico que es compartido por unos y cuestionado por otros.

Por otro lado, expertos como Michele Greet plantea como tesis la existencia de un arte latinoamericano el cual contribuyó a moldear las tendencias de la vanguardia. La tesis del arte latinoamericano y la vanguardia internacional en interacción y configuración se puede entender desde tres perspectivas:

1. De afuera a adentro: La *asimilación pasiva* de las vanguardias europeas y norteamericanas. El trasplante o transfusión en los países que reciben las mismas, como es el caso especialmente del arte abstracto. Punto clave en la internacionalización de las propuestas.

2. De adentro a afuera: Es la *contrapropuesta*, la asimilación de la modernidad en lo local, como es el caso del Muralismo Mexicano. Caracterizado por el sentido del compromiso social, lo local y la identidad nacional.

3. Dentro y fuera, el entre-lugar, como forma de *síntesis*: De manera dialéctica se dan tres momentos: tesis, antítesis, y síntesis. Aplicado al arte latinoamericano la *síntesis* se entiende por el tomar tanto de afuera como de adentro, procurando con ello la innovación, lo propio/original/auténtico. Uno de los críticos latinoamericanos más

importantes en sustentar la teoría neocolonial del «entre-lugar» es el brasileño Silviano Santiago, quién debate la lógica atávica de territorialización a ultranza de la dinámica y expresión artística.¹³⁰ Cabe citar en esta perspectiva al grupo de la Antropofagia brasileña, Roberto Matta, Jesús Soto, Lucio Fontana, entre otros.

En este sentido, la obra de Camilo Egas se podría ubicar en las tres instancias en distintas etapas. Este hecho corresponde a un proceso de interacción con la vanguardia y experimentación en su obra. La transposición vanguardista cuando aborda el informalismo y la abstracción. La contrapropuesta es el *indigenismo* con sentido moderno americanista, y la tercera referida a la «síntesis» cuando se fusionan elementos de la vanguardia cubista aplicada en el tema indigenista.

La tesis de la «síntesis» sobre las vanguardias y propuestas que destacan de la región dentro del repertorio internacional es planteada por el historiador ecuatoriano David Jaramillo. Las ideas de ruptura moderna asimiladas de manera heterogénea por los artistas de la región. Como plantea el historiador: «*lo moderno a lo latino*», resaltando los siguientes casos:

Joaquín Torres García y su tendencia universalista constructivista, que forjó en coyuntura con artistas europeos como el grupo: De Stijl, Mondrian, Van Doesburg, promotores del neoplasticismo, sobre una base conceptual expresada en ensayos, idearios políticos filosóficos. La semántica metafísica y semiótica que mediante signos y símbolos universales recrean el mundo cósmico.

Propuestas Estéticas: Roberto Matta (1911-2002) pintor chileno surrealista vanguardista que abordó el estilo con un estética particular, poética, filosófica, incluso política humanista. Mediante la mutación y fusión de la luz con el color, marcados por formas, trazos y dibujos de líneas gruesas. Ganador de varias distinciones, su legado influyó a nivel internacional. Wifredo Lam (1902-1982) pintor cubano surrealista, cubista, cuyo aporte destaca la reapropiación simbólica de las «orichas», insertando la religiosidad de la cultura marginal afrocubana en la construcción del arte moderno

¹³⁰ Cfr. SANTIAGO, Silviano. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Concepción: Editorial Escaparate.

latino. Marta Traba reconoce a Lam como el precursor del nuevo arte en Latinoamérica¹³¹.

Ideas frescas en la Antropofagia brasileña: en 1922 un grupo de jóvenes artistas brasileños, entre ellos: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mario Andrade son parte de la Semana del Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil. En 1928 lanzan el manifiesto Antropófago, –previamente Andrade publica el manifiesto de poesía Pau-Brasil–, en el cual exponen sus ideas vinculantes del eje político con las artes, la poesía, literatura, donde retoma el mito de la América Salvaje y al artista moderno como ese nativo indomable; «caníbal salvaje» como forma de subversión frente a la hegemonía colonial. Plantea ideas de síntesis que toman lo de adentro y afuera de lo geo cultural como amalgama de su propuesta vanguardista.

La reflexión del aporte del arte latino, plantea la necesidad de repensar, descentrar «los territorios que fueron periferias en el arte influyen también en el centro», como es el caso de la perspectiva del curador, crítico, historiador cubano Gerardo Mosquera y autores como la historiadora y curadora de arte francesa, canadiense Nathalie Bondil.

La historiadora Michele Greet, en relación al arte indigenista y vanguardias latinoamericanas plantea que existió una negociación entre lo que el artista asimilo de las tendencias internacionales con las necesidades locales, hacia la configuración de una identidad nacional de un arte propio. Es decir los artistas no recibieron los movimientos de vanguardia de forma pasiva o acrítica sino que de forma intencional introdujeron elementos que mostraban las necesidades expresivas locales y también individuales.

El crítico de arte latinoamericano e historiador norteamericano Edward Sullivan realizó una serie de estudios al respecto y también apoyó varios proyectos de difusión de las artes latinoamericanas para visualizar sus actores, artistas, sobre la base del análisis del escaso reconocimiento y valoración de los mismos. Plantea la importancia de este aporte para el contexto externo donde se desarrollaron así como para los países y localidades de origen donde incidieron como especie de punta de lanza vanguardista.

¹³¹ Cfs. BAYÓN, Damián. (1976). *América Latina en sus artes*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1976.46.1060>. Última consulta día 15 septiembre 2020.

El reto de la visibilización del arte de Latino América, también está asociado con la existencia de mecanismos formativos en Europa, Norteamérica, Asia, sobre las artes regionales latinas, y viceversa, que se convierten en nexos de diálogo y valoración intercultural. También la labor curatorial, los espacios expositivos, museos, o mecanismos mediáticos que facilitan este diálogo de ida y vuelta¹³².

Camilo Egas encaja en el caso comentado, un artista que aportó notablemente en el medio ecuatoriano y norteamericano donde residió buena parte su vida. El estudio de su trayectoria indaga de forma crítica su búsqueda y conexión con la construcción de la vanguardia local.

6.2.1. Vanguardia latinoamericana de los años 40 a 60

La vanguardia del arte entra en una dinámica de efervescente creación y exploración a mediados de siglo XX en los centros urbanos por parte de los artistas locales y artistas inmigrantes o viajeros, en los que se incluyen los latinoamericanos.

Varios autores regionales tuvieron especial incidencia e influencia internacional y latinoamericana, como es el caso de José Clemente Orozco que incidió en el arte de vanguardia en México en la primera mitad del siglo. Articuló los procesos de revolución social con los de revolución cultural. Su legado muralista influirá en las siguientes generaciones, de estilo trágico y apocalíptico es tomado como base para una mirada pesimista y crítica de las nuevas formas de arte relacionadas con la figuración o neo figuración. En los años 50 el realismo social mexicano entra en decadencia. Es revisado e incluso debatido por las nuevas tendencias: abstraccionista, simbolista, surrealista que caracterizan una parte de la pintura mexicana. Sin embargo es Orozco el artista que mantiene permanentemente la tendencia durante el siglo XX.

¹³² Ed Sullivan destaca iniciativas de gestión curatorial y expositiva de arte Latinoamericano en Norteamérica a finales del siglo XIX, que tendrá eco en otros lugares, como el proyecto «Arte en las Américas» 2017 en Canadá, o el proyecto expositivo Historia de la Danza en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, del 2020, que conecta la expresión cultural regional, la danza, artistas y obras como Camilo Egas, lastimosamente debido a la pandemia se limitó aun formato de publicación virtual.

El interés por las vanguardias se concilió en distintas temporalidades en los países de la región, por lo general a partir de la mitad del siglo XX. Aún en la abstracción, el conceptualismo y otras formas de ruptura, este se insertó en América latina adoptando una personalidad única y de esta manera, confiriéndole una forma de identidad al arte latinoamericano. Por ejemplo en el manejo de una estética precolombina.

La progresiva construcción de un sistema de las artes, un mercado, una crítica y un público interesado en las expresiones plásticas suscitó el coleccionismo de la obra moderna y el surgimiento de movimientos y figuras que llegaron a posicionarse como referentes.

6.2.2. Los exiliados

La situación convulsa de la primera mitad del siglo 20 a nivel mundial generó procesos de migración forzada y exilio. La crisis de los modelos de gestión, gobernabilidad, dictaduras y guerras provocaron desplazamientos y migraciones. Personas que vivieron en estos contextos que buscaron mejores condiciones para el desarrollo de sus proyectos vitales.

En Ecuador, tras la muerte del caudillo Alfaro a principios del siglo 20 marca un cambio de época. Nuevas crisis económicas que amplían la brecha de ricos y pobres y a partir de esto la necesidad de la activación de la organización de los trabajadores. Dos textos literarios muestran y describen la migración interna: «A la costa» (1904), y más adelante: «Los que se van» (1930). La primera ola migratoria interna –del campo a las urbes– y luego a otras latitudes ocurre en los años 20s. A nivel internacional, se amplía la presencia latinoamericana en los polos urbanos de desarrollo mundial.

Este fue el caso de Camilo Egas. Tras retornar de sus viajes de formación en Europa, regresa a su país en el año 26. Cargado de iniciativas y expectativas se desempeña como concitador de la modernidad artística y gestor cultural local. Sin embargo, al poco tiempo decide emigrar, esta vez para establecerse de manera definitiva en los Estados Unidos de Norteamérica. El cambio de residencia de Egas es percibido por amigos y críticos como un acto de «autoexilio voluntario».

De esta forma el fenómeno del exilio forma parte del imaginario de los artistas de la diáspora, y que estos narran como una de las principales temáticas en sus obras. En este sentido, el crítico de arte Edward Sullivan plantea que este aspecto se convertirá en uno de los temas más recurrentes en la plástica latinoamericana del siglo XX¹³³. En el caso de Egas, la evocación de la cultura local a manera de añoranza o interesarse por los grupos marginales o circunstancias de exclusión y crisis, son sus temas recurrentes de interés. Ejemplo de ello son las obras sobre las consecuencias de la caída de la bolsa de valores en 1929. El desamparo de los trabajadores; grupos conformados por migrantes que están desempleados y sumidos en la pobreza. Así también, en su etapa surrealista, cuando trata como tema la Guerra Civil Española. Los gobiernos absolutistas, las víctimas o testigos de estos hechos son los interlocutores del impacto que las circunstancias del destierro y la diáspora en su producción creativa.

Egas en la New School for Social Research mantuvo contacto con profesores, alumnos y amigos en situación de exilio, aspecto que incidió en su arte de realismo social.

En 1938 Camilo Egas obtuvo el pasaporte ecuatoriano de viajero, como delegado de asuntos internacionales para que participe en la Feria Internacional de Nueva York. En esta época, un medio de comunicación Neoyorkino manifiesta que el artista estaría pronto a obtener la nacionalidad norteamericana.

Sin embargo, tras el impase producido por la obra de protesta en el mural de la feria—que no gustó a las autoridades de la cancillería ecuatoriana— el Estado le retira la documentación especial. Este aspecto le obliga a viajar a Cuba en los años 40 para tramitar su visa que le permita mantenerse en Estados Unidos.

En los años 50 obtiene nuevamente credenciales de representación del país para la exposición individual organizada en Venezuela. Es decir, siempre mantuvo la ciudadanía ecuatoriana.

Cuando Egas retorna al Ecuador en 1954 para su última exposición, la crítica local se refiere a Egas como un «exiliado», que tras su partida del país en los años 20

¹³³ Cfr. SULLIVAN, Edward. (1996). *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. N.Y.: Editorial NEREA.

suspende una carrera prominente en el medio local, dejando un vacío sobre el proyecto modernista que se estaba forjando.

Tras de su viaje, progresivamente se fue desvaneciendo su recuerdo en el medio. El retorno 1954 para la exposición en el Museo Colonial de la CCE en Quito se sentirá como la vuelta del exiliado. Incluso Egas manifestó a sus colegas en la New School for Social Research su interés de retornar a vivir en su país con su esposa. Sin embargo, la muerte le alcanzó en el año de 1962 en Estados Unidos.

La evocación de Egas de su tierra y gente, de las minorías desfavorecidas, parecía tener resonancia con los momentos en que el país a través de las autoridades de turno en los años 1939 le quitaban el apoyo. Por otro lado llama la atención que a pesar del prestigio y respaldo recibido en N.Y, no haya completado el trámite de su visa de ciudadanía norteamericana. Era exiliado, nómada a su manera, y esto era parte de su lenguaje particular.

6.3. Marco histórico en Ecuador de 1940 a 1960

En los años 40 del siglo XX la crisis bélica internacional coincide con la disputa guerrera entre Ecuador y Perú. La inestabilidad política se evidencia en el número de gobiernos que se suceden tan solo en 1939. Cuatro en un solo año, debido a encargos, golpes de estado, entre otros. La desmembración del amplio territorio amazónico a causa de la derrota bélica, deja una huella de pérdida traumática en el país. Un hecho que se intenta ocultar para el imaginario de la población. Por ejemplo, el mantenimiento del dibujo del mapa antiguo, con el territorio anterior y con la salida al río Amazonas. Este mapa imaginario se mantuvo en la idiosincrasia a través de la educación cívica. La construcción de la nación procura revestirse de un nuevo sentido de nacionalismo, imaginario cívico y militarismo. Se mantuvo, lamentablemente, un imaginario negativo respecto a los vecinos del sur y un sentido de militarismo inconcluso que renueva la toma de armas por décadas como el conflicto del Cenepa de 1995 y finalmente el acuerdo de paz en 1998, que reanudaría las buenas relaciones.

En el año 1944, en el segundo mandato de José María Velasco Ibarra (1893-1979) de tinte populista, es respaldado por una coalición social y popular tras la denominada «La Gloriosa». Velasco, reconocido como hábil orador, propende a la reconstrucción de la identidad nacional. Bajo el ideario del intelectual Benjamín Carrión durante este año, se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) –cuyo antecedente es de iniciativa francesa– guiada por una visión liberal. También ampara a las organizaciones revolucionarias y de tendencia social.

La CCE es una institución clave para el posicionamiento del movimiento artístico del indigenismo y del realismo social. Si bien empieza en los años 30 esta visión ideológica artística política será con la creación de dicha institución, cuando alcanza su consolidación y legitimación social. Para este propósito, se establecen mecanismos de fomento, estímulos, salones para premiar y difundir las obras producidas por artistas afines a la corriente. Entorno que contribuyó a la creación de una de las colecciones más celebradas del movimiento indigenista y la sostenibilidad de esta tendencia estético política hasta los años 60 y resonancias de retorno neo indigenistas a finales del siglo XX.

Esta prevalencia institucional que ayudó a la promoción del indigenismo ortodoxo también significó la limitada apertura a las nuevas vanguardias. Los cambios de ideologías políticas entre los años 50 y 60 forjaron la renovación de los lenguajes y mixtura de las propuestas locales con las tendencias de la actualidad internacionales. Como señala Hernán Rodríguez Castelo, se dará la época de los artistas y tendencias renovadoras, también la apertura de los salones, galerías privadas donde se abren nuevos horizontes a la experimentación y renovación de las artes.

A partir del período de los años 50 se produjo una época de bonanza en las exportaciones bananeras y la consecuente mejora económica del país. Lo que Influirá en una política cultural que incentiva la creación de espacios culturales más amplios y democráticos incentivando así la dinamización artística local.

6.4. Camilo Egas, el concitador

El concepto de concitar refiere: provocar, suscitar, despertar, atraer hacia sí o hacia otras personas, sentimientos o actitudes de variado sentido.

El término encaja con los artistas de la generación precursora de las artes modernas tanto a nivel internacional, cuánto nacional. También como su conexión, mediación, negociación, hibridación entre estas, hacia el paradigma de lo *glocal*, es decir, la suma de las dimensiones global y local.

En los cambios existe la permanente dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, entre la tradición y lo moderno. Un anhelo del movimiento generacional, de culto a la renovación e innovación permanentes.

Se puede considerar a Camilo Egas como un concitador y precursor por excelencia. Impulsado por la energía de su juventud se atrevió a dar un paso adelante de su generación. En primer lugar, en la Escuela de Bellas Artes –como estudiante y docente– y luego en los colectivos a los que se unió. Procuró confrontar las tendencias anteriores: el costumbrismo, academicismo y modernismo simbolista. Semejante a un activista estético, mediante su lenguaje expresivo y la imagen, experimenta lo estético y lo narrativo. Intenta que el espectador curioso elabore diferentes lecturas. Detalles que hablan sobre el ansía por el arte moderno y por un inevitable compromiso social del autor.

Construyó su mirada a partir de las revoluciones sociales y culturales. Ser disruptivo era un mandato y una característica de su personalidad, así como la actitud del artista moderno que habiéndose forjado en primera instancia en el academicismo era el primero en dar vuelta a la página de los nuevos tiempos. Abrió las puertas para valorar el indigenismo modernista de las primeras décadas del siglo XX, además contribuyó para desencadenar el indigenismo de protesta –tipo realismo social– que se consolidó en los años 40 a 60. Como vanguardista exploró los *ismos*, pues vivió de cerca los cambios de paradigmas de los movimientos. Cohabita, en tiempo y lugar, alrededor de los nodos de gestación de las nuevas tendencias. Evitó copiarse a sí mismo, dispuesto a seguir renovando sus intereses estéticos.

En el documental de Santiago Carcelén (2009) se le denomina a Egas como un *Hombre secreto*, quizá por las características de *hombre abierto al mundo* pero, al mismo tiempo, reservado en su vida personal¹³⁴. Aspecto que conlleva a cierta dificultad documental para escudriñar sobre su vida íntima. No se cuenta con una biografía completa, o textos donde se vislumbre sus ideas o postulados. De hallarse serían de especial importancia para continuar armando las piezas del rompecabezas.

En una entrevista realizada por Daniela Merino a Eric Egas, hijo del autor, comparte la anécdota en su taller en Nueva York. Tenía una mesa con muchas invitaciones a eventos culturales. Camilo las arrojaba, manifestando su desinterés en asistir a estas actividades. Su atención principal estaba centrada en el proceso artístico como un medio y fin. No persiguió el prestigio y fama, lo que demuestra el relativo desapego de Egas al reconocimiento social, para posteriormente ingresar en su progresiva invisibilización social.

Nuestro interés es que su legado no quede en la lista de autores latinoamericanos desconocidos para las presentes y futuras generaciones.

¹³⁴ Cfr. CARCELÉN, Santiago. (2009). *Documental Camilo Egas, un hombre secreto*. Quito. BCE.

6.5. La etapa expresionista

El movimiento expresionista tuvo vigencia entre los años 1905 y 1925, en los círculos intelectuales alemanes previo a la Primera Guerra mundial. Contrapuesta al impresionismo, influida por el fauvismo, el primitivismo y la amalgama estética del fin de siglo XIX. Su estética de colores de contraste violento, deformación formal de proporciones y temáticas referidas a la emocionalidad. Los grupos más destacados fueron: El puente y El jinete azul. Este movimiento de vanguardia tuvo diversas repercusiones posteriores; artistas incómodos y «rabiosos» que confrontaron desde el arte los valores burgueses, la industrialización, el imperialismo¹³⁵. Die Brücke (El Puente) es el grupo de pintores alemanes reunidos en Dresde desde 1905 a 1913 cuya búsqueda refleja la protesta contra el academicismo y «ablandamiento» de la Belle Époque, su nombre señala el cambio de época hacia uno de inicio de crisis.¹³⁶ Estuvo conformado por artistas como Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Karl Schmidt-Rottluff, Hermann-Max o Erick Heckel. El grupo Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), lo conformo Vasili Kandinski, Paul Klee, Franz Marc o August Macke¹³⁷.

El movimiento expresionista facilitó ciertas bases técnicas y gestuales al Realismo Social de protesta. Brindó la impronta técnica y la estilización a las corrientes latinoamericanas y a una nueva subjetividad plástica. Destacan las obras de los alemanes George Grosz y Otto Dix. También enriqueció la caricatura, medio que cuestiona e ironiza a los estamentos del poder y la sociedad. Tuvo un impacto comunicacional importante en medios formales y clandestinos. Será también un medio de experimentación formal expresiva que influyó en la estética latinoamericana. Por ejemplo en la exageración de las facciones, expresiones, de la corporeidad, en la proporción de los personajes y en las escenas representadas. Se dio énfasis a rasgos asociados al trabajador del campo y la ciudad, las manos curtidas por el trabajo y los pies descalzos, que representan su esfuerzo físico, su sentido y situación social y cultural.

¹³⁵ Cfr. DIETMAR, Elger. (2007). *Expresionismo*. Taschen, Köln.

¹³⁶ MNAC. (2005). *Brücke. El naixement de l'expressionisme alemany*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

¹³⁷ CREPALDI, Gabriele. (2002). *Expresionistas*. Madrid: Electa.

El expresionismo modernista desafía la estética académica de las *bellas artes*. La búsqueda de la belleza ideal, ahora reemplazada por el feísmo y la deformación. Justificado para denunciar la opresión subjetiva y social de quienes optan por auto marginarse o se sienten marginados por el poder hegemónico, lo que permitirá aglutinar a todos aquellos individuos excluidos y sociedades parias que se encuentran en dicha situación.

El surgimiento de la clase trabajadora y las revoluciones obligaba un nuevo liderazgo político que incorpore mecanismos de inclusión y atención a los trabajadores y la diversidad de pueblos de sus territorios en pos de la democracia y la gobernabilidad. Cala en la sociedad, y en colectivos intelectuales el interés por los marginados, los invisibilizados hacia una renovación con sentido de ética social y búsqueda de una identidad robusta. La Revolución Rusa, sustentada en la ideología de Karl Marx (1818-1883), influye en el eje político en la cultura y las artes. Apela hondo en las jóvenes repúblicas latinoamericanas ya que se impregna con entusiasmo ante la necesidad de un discurso y acción sociales.

En países con alta presencia de población nativa, estas ideas tendrán mayor impacto. México será uno de los territorios donde la conjunción arte y política tendrá mayor fuerza en la propuesta plástica ávida de identidad nacional y de revolución. A su vez influirá dentro y fuera del país el pensamiento y la creación estética latinoamericana. Mencionamos las figuras de Rivera, Orozco y Siqueiros como pilares indiscutibles del concepto, estilo y técnica del muralismo. La política cultural americanista y de izquierda fomenta la producción de las nuevas artes modernas, con estímulos a la creación exclusivamente en esta línea.

En el aspecto plástico existe una coyuntura de grandes dibujantes y pintores. El reemplazo de los temas y representación de la estética tradicional, por nuevas exploraciones estilísticas. Sobre todo de impronta expresionista como el elemento que distingue la tendencia. Obras que se constituirán en el referente del arte moderno latinoamericano.

Para países como México, Ecuador, Bolivia y Perú, el indigenismo, expresionismo y realismo social se convierte en la nueva fórmula de modernismo en la plástica. El proletario o trabajador campo ciudad, es el tema fundamental que atraviesa la plástica de los distintos países. En especial en aquellos con un mayor porcentaje

étnico de pueblos nativos. También es empleado en niveles de percepción de desigualdad de acceso a la riqueza, como es el caso de Argentina y la obra de Antonio Berni, cuya propuesta plástica de protesta que narra el desempleo, las movilizaciones, la pobreza. Encuentra relación en la obra de Camilo Egas, artistas de generación similar y con creaciones que, desde distintos puntos de localización, parecen dialogar entre sí.

Desde el aspecto plástico, el realismo social desarrolla técnicas y recursos compositivos y discursivos de exigente elaboración. El tamaño y ubicación de la obra le dan un sentido grandilocuente de efecto comunicacional. Procura despertar un sentimiento de identificación americana y patriótica. También genera alegorías y escenarios poéticos, filosóficos innovadores.

En este marco, Egas y los artistas ecuatorianos de la generación americanista, exploran la tendencia. Cimentan elementos técnicos y discursivos que se acentuaron en los años treinta a sesenta, de la mano de la generación del realismo social. Obras como «Festival ecuatoriano» [1933] [FIG.68] y «Calle 14» [1937] [FIG.72], son piezas de transición de la tendencia.

En los años 60, cuando el indigenismo está en fase de retirada, la situación de Latinoamérica es compleja. Relacionado con el tenso clima de La Guerra Fría, se establecen gobiernos de facto. Golpes de estado de regímenes militares y surge una persecución de movimientos de orden social y de izquierda. Las voces sociales progresistas buscan mecanismos de expresión un tanto clandestinas como la *Nueva Canción*, o canción de protesta, populares para la juventud de los años 60 y 70.

Las obras de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín mantendrán su vigencia como trabajos emblemáticos de la plástica ecuatoriana. Más no presentarán una evolución estética. Será evocada a nivel nacional e internacional, instalándose en el imaginario colectivo del mundo del arte como obra que se asocia con un lenguaje propio y de la construcción de una identidad cultural local. Pero también derivando en formas de folclorismo y mercantilismo cultural.

6.5.1. El retrato en Egas

El retrato y autorretrato han sido abordados desde la antigüedad como medio de registro anterior a la fotografía. Símbolo de distinción de quienes podían darse este lujo, pero también como modalidad de exploración estética respecto a la subjetividad del individuo y la caracterización de la época en que este se inscribe.

En Egas, el retrato aparece como parte de las escenas y personajes que componen sus obras figurativas. En una serie de obras propiamente retratistas en las cuales el personaje es el centro de atención de la composición. En distintos rostros logra expresar la personalidad, gesto y mensajes simbólicos que el espectador atento puede identificar y dar su propia lectura. Es interés de Egas que las obras hablen aspectos étnicos, subjetivos, psicológicos, expresivos y también políticos. Una muestra de esta línea de exploración temática es el «Autorretrato» [1946] [FIG.75]

6.6. La etapa surrealista

La tendencia surrealista a propósito del contexto bélico entreguerras y sus paradojas éticas y hegemónicas, transmutadas a filosófico-culturales, ahonda los presupuestos ideológicos y organizativos de la tendencia que surge en Europa para extenderse a América: Nueva York y en países latinoamericanos, sobre todo en la primera mitad del siglo XX.

El movimiento surge como reacción ante los horrores de la Primera Guerra Mundial, se localiza en París, impulsado por el ensayo curatorial de Guillaume Apollinaire [1880-1918], y de manera definitiva con la acción de André Breton, [1896-1966], con participación de Benjamin Péret, Louis Aragon, Man Ray; siendo Breton quien se convertirá en el mentor, concitador y organizador de la revolución estética e ideológica, que proyecta su perspectiva teórica de 1925 a 1930 mediante un nuevo periódico titulado «Surrealismo al servicio de la Revolución». Destaca como sus miembros a Dalí, Paul Éluard, Buñuel, Max Ernst, Yves Tanguy, Tristan Tzara, entre otros.

En su concepción converge la dimensión «política» como el comunismo; «científica» como el impacto de las nuevas teorías en torno al estudio psicológico y la mente humana; y el «movimiento artístico», sustentado en bases teóricas y técnicas determinadas. Sin embargo existirá también una posición neutral o que prioriza un propósito artístico; aspecto que producirá roces y divisiones dentro del movimiento.

Los elementos destacados del surrealismo es la realidad aumentada, deformada o su reinterpretación de forma onírica y mediante el subconsciente, cuya semiótica se basa en la exploración del sueño, el inconsciente, el deseo y la muerte, que cautivarán a los creativos, quienes nutriéndose de la poesía, la fotografía, el cine y sobre todo las revistas especializadas, tomarán el potencial surrealista como referente para la concepción de obras de renovada propuesta.

Destaca entre sus características teóricas y métodos la búsqueda el «automatismo», medio para trasponer al formato, sea papel, lienzo u otro, un pensamiento, sueño, de forma directa desde el subconsciente, sin mediar lo estético y moral, con el anhelo de que este proceso se automatizará, como ocurre con la respiración o pestañeo, mediante técnicas de exploración mental e incluso estados

alterados. Aspecto que inspirará nuevas corrientes de renovación y ruptura como es el dadaísmo, y luego también el informalismo, entre otros. Otra característica importante es la experimentación de nuevas técnicas y procesos creativos como el frottage, la decalcomania, o la construcción de la obra tomando el «objeto encontrado» y resignificando, aspecto último que evidencia el nexo de los artistas en la configuración de la práctica y criterios curatoriales del arte contemporáneo, donde todo se convierte en un «quizás», una posibilidad válida; todo depende del punto de vista y sustento argumental.

El movimiento surge en Europa, sobresaliendo referentes como André Breton, Salvador Dalí, Paul Eluard, Joan Miró, Rene Magritte. En este medio y época se dio también la presencia de artistas latinos, como Roberto Matta que se unió al grupo en Francia. En los años de 1924 Camilo Egas realizó su segundo viaje a París, momento en que mantuvo contacto y amistad con Joan Miró¹³⁸. Al artista catalán corresponde la obra denominada «El carnaval de Arlequín» (1924-1925) [73], que apareció en el mismo año del Primer manifiesto del surrealismo, el cuadro muestra las claves del surrealismo: el automatismo poético, la ingravidez espacial y las imágenes múltiples. El propio Miró, años después diría: “Intente plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es qué pintaba lo que veía en mis sueños sino que el hambre me provocaba una especie de trance parecido al que experimentaban los orientales”¹³⁹.

En 1938, se dieron dos hitos importantes del movimiento para su internacionalización, como fue la realización de la Exposición Internacional del Surrealismo en París, en la que participaron entre otros Marcel Duchamp, Jean Arp, Dalí, Max Ernst, Masson, Man Ray, Óscar Domínguez y Meret Oppenheim. En este año Breton firma en México junto con León Trotski y Diego Rivera el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente. A continuación, el estallido de la Segunda Guerra Mundial desembocará en la dispersión de los artistas hacia otros puntos del mundo.

La migración y exilio de artistas europeos lleva la semilla del surrealismo, con la particularidad del artista en adoptar los elementos iconográficos estilísticos mutados con

¹³⁸ Entrevista personal realizada a Eric Egas, hijo de Camilo, efectuado el 13 de julio de 2017.

¹³⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio. (1996). *Las vanguardias históricas del cubismo al surrealismo*. Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial. p.263.

los hallazgos propios. También permite amalgamar otras tendencias como sucederá en Nueva York con el «expresionismo abstracto», el «pop art», y en Latinoamérica con el «Realismo mágico».

Así en el año 1939 se traslada Wolfgang Paalen a residir en México, en 1940 Salvador Dalí junto a Gala a Estados Unidos, en 1941 viajan indistintamente: André Breton, Ernst, Masson a Estados Unidos, en 1942 Leonora Carrington emigra a México, su llegada y permanencia representará el reavivamiento de la tendencia fuera del continente en contraparte con artistas locales. Remedios Varo y Leonora Carrington son inmigrantes europeas que se nacionalizaron como mexicanas.

Un artista que influirá de mayor manera en la plástica surrealista internacional y latinoamericana es el catalán Salvador Dalí. La técnica y lenguaje pictóricos alrededor del universo, las sensaciones humanas, la simbología sexual (freudiana) e imágenes ideográficas, y por otro lado constituye el personaje que encarna las características del artista ilimitado, libre y desafiante al sistema; aspectos que influyen de distinta manera en la nueva forma de ver y hacer las artes contemporáneas¹⁴⁰.

Estos hechos y movi­lidades internacionales conectaron el surrealismo con las Américas, y así Latinoamérica.

Del surrealismo o «surrealismos», visto desde la *síntesis*, hay cabida a la diversidad de cosmovisiones, y mestizaje de las ideas, la mezcla, recreación de sabores, recetas alrededor de un estilo, que parte de Europa influyendo en Latinoamérica mediante la diáspora, y cuyo nexo cautivará a André Breton, cuando entra en contacto con México y otros países de la región. Los artistas latinos reconocen el potencial de este movimiento, que cala en la propuesta local, en contraparte estos conectan una visión atemporal, del pasado y latencia en el presente, para reivindicar elementos de su historia, visibilizar cosmogonías ancestrales, su lucha, insertada en su lenguaje simbólico.

Es así que el concepto de surrealismo si bien es tomado en sus inicios como un referente teórico y plástico, no será plenamente compartido por las siguientes generaciones tras la mitad del siglo XX, que lo perciben más aproximado a un sentido

¹⁴⁰ ADES DAWN, J. (2004). *Dalí*. Madrid: La esfera de los libros. pp. 226-1.

de entender de la realidad cotidiana, mítica, mágica y festiva, también inventada, y verídica a su manera.

La influencia fue categórica en la literatura, en grandes obras y escritores; confirmado en Gabriel García Márquez y sus «Cien Años de Soledad» [1967)] así también en autores como Julio Cortázar, Octavio Paz, Aldo Pellegrini, entre otros, que abordan la realidad local e internacional con elementos de ficción y «Realismo Mágico», o la variante de lo «Real Maravilloso» como es el caso de Alejo Carpentier. En Ecuador surge la generación del 30, con obras como la «Tigra» de José De La Cuadra, «Don Goyo» de Aguilera Malta, «Guaragu» de Gallegos Lara, entre otros.

De esta forma en las artes plásticas, Latinoamérica se convierte en lugar de posibilidades de recreación del estilo, refugio político del surrealismo, y cuya dinámica aflorará especialmente en Argentina, México, Perú y Chile donde surgen nuevas formas de figuración con expresiones innovadoras, plenas de simbolismo subjetivo y cultural local, con un gran número de artistas locales; destaca la mexicana Frida Kahlo, el chileno Roberto Matta que desarrolla técnicas como el automatismo psíquico en sus «psicologías morfológicas» o «inscape», en Brasil el Movimiento Antropofagista (1928), el cubano Wifredo Lam que pone en diálogo lo visible y lo invisible, lo real ante lo imaginado, lo impuesto y reivindicado; artistas que sin embargo tuvieron una subvaloración internacional en su época, el caso del último señalado¹⁴¹.

En Ecuador este giro latinoamericano del surrealismo tiene variante mítica, mágica, barroca, supra natural, en especial en los años ochenta con el colectivo guayaquileño «Artefactoría». Sin embargo, de acuerdo al destacado pintor ecuatoriano Enrique Tábara serán: Eduardo Sola Franco y Camilo Egas quienes tuvieron una mayor producción surrealista¹⁴².

¹⁴¹ Gerardo Mosquera, señala en relación a Lam: «Asombra que la crítica y la investigación del arte no hayan valorado a Wifredo Lam como el primer artista que presentó una visión desde lo africano en América». Cfr. MOSQUERA, Gerardo. (1993). *La apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Arte, Historia e Identidad en América: Visiones 154 Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Pág. 537.

¹⁴² EL UNIVERSO, (2004). *Pintores ecuatorianos hablan de la influencia del surrealismo en el país*. Guayaquil:<https://www.eluniverso.com/2004/05/10/0001/262/AD53692E4C3A4A6AB9351AA9BC8BAE5F.html>. Última consulta día 17 septiembre 2020.

6.6.1. El surrealismo de Egas

Tras el año 1939 y el rechazo del gobierno ecuatoriano a la obra presentada por Camilo Egas para la Feria Mundial de N.Y, el artista deja en *pausa* el realismo social e indigenismo, para incursionar el *surrealismo*.

En primera instancia con una temática simbolista, pero sociopolítica de protesta relacionada sobre la crítica realidad bélica de la época, en segunda instancia se enfoca de manera especial sobre la condición del país, la crisis del Ecuador, dado el descrédito de sus autoridades, percibido a través de las noticias sobre la inestabilidad política del territorio y conflicto con su vecino del sur, así también ante la pugna dada en su contra por el rechazo al mural de la Feria de N.Y. En tercera instancia produce una obra introspectiva, metafísica, tenebrista que expresa su subjetividad y los sentimientos encontrados ante este contexto.

Influye en el artista, la escuela metafísica del italiano: Giorgio de Chirico (1888-1978), como se aprecia en la recreación de entornos urbanos y arquitectónicos neoclásicos de extraña soledad, y sobre todo en la serie de obras realizadas en que toma como escenario su taller y reproduce «maniqués» cubiertos con lienzo o contextualizados con elementos del lugar, que parecen adquirir vida propia y sugestivo misterio introspectivo, recreando un ambiente místico, de aparente silencio, soledad y detenimiento del tiempo; como la labor del alquimista, busca una especie de «piedra filosofal» que desate el alma en lo aparente inanimado, ese descubrimiento de la vida simbólica que Breton refería en su segundo manifiesto surrealista de 1924, sobre la mistificación de los objetos cotidianos.

Esta producción tendrá una importante aceptación en el medio neoyorquino.

El crítico Howard Devree de El New York Times en 1956, señala:

Egas ha tenido éxito en liberarse del estilo desarrollado en sus murales anteriores, para usar más libremente tanto el color como la forma; y, en su enfoque de una variedad de temas, su estilo se ha vuelto más abstracto. [...] Las dramáticas composiciones figurativas poseen fascinantes resonancias, que las tornan casi surrealistas, y sus colores

oscuros y extraña luminosidad aumentan la impresión de que algo está por ocurrir. Todo el trabajo tiene una nueva libertad y fuerza.¹⁴³

En el año 1945 el Museo de Arte Moderno, con fondos de cooperación internacional, adquiere varias obras, entre ellas «Sueño Ecuador» de Camilo Egas [1940] [FIG.80], obra surrealista cuya figuración alcanza niveles de pesadilla, es valorado por la crítica como obra vanguardista significativa.

De otros autores se puede establecer particular influencia, como es el caso de la obra del surrealista Oscar Domínguez (1906-1957), que entre otros aspectos representa escenas, con personas, objetos y paisajes oníricos, como el caso de la obra «La bola roja» [1933] [FIG.76]¹⁴⁴. Asociado al artista Domínguez, un compañero de la práctica creativa, el rumano Víctor Brauner (1903-1966), vinculado por una dura experiencia, una riña dada en 1938 que le produjo la pérdida de un ojo a Brauner, situación presagiada en 1931, que dicho artista plasma en la obra «Autorretrato con el ojo extirpado». Esta temática también es tomada por Egas, como se evidencia un parangón en la obra «Dual» [1940] [78], cuando representa una mujer con un ojo cerrado, referido en parte al sueño y posiblemente la salud mental y visual de la persona representada. El borrador hecho a lápiz de esta obra suma a la escena, junto al personaje central, una mujer que dibuja un pequeño maniquí articulado que está en el piso, en esta versión aparece con pose semi agachada, y con el rostro de calavera, que recuerda la temática de la «Doncella y la Muerte», evocada en el arte europeo [FIG.79]¹⁴⁵.

El artista que influye de manera especial en el lenguaje de Egas es Salvador Dalí, su lenguaje plástico de evocación simbólica, que trata sobre la historia, la ciencia, la sexualidad, entre otros temas, por medio de un imaginario cosmogónico expresado en

¹⁴³ Cfr. BARRERA, Helena. (2010). *Jornadas y Talentos, Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*. Cuenca: Gráficas Hernández. p.28.

¹⁴⁴ Cfr. TEA. (1995). *La bola roja, DOMÍNGUEZ, Óscar*. Tenerife: Recuperado de <https://teatenerife.es/obra/la-bola-roja/1269>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

¹⁴⁵ Cfr. BALSACH, María Josep. (2019). *Visiones del desierto. Las metamorfosis de Dorothea Tanning*. Girona: Universidad de Girona.

multiplicidad de capas de sentidos, enigmáticos y absurdos, será la inspiración para la creación de sus personajes y escenas que escapan de la comprensión racional convencional.

Ejemplo de ello es la obra «Reminiscencia arqueológica», [1934] [FIG.74], obra de Dalí, inspirada en un óleo de Millet, que recrea a dos figuras con un estilo evocativo de una ruina arqueológica¹⁴⁶. Situación parecida sucede en el dibujo de Egas «Paisaje surrealista»[1940] [FIG.75] como metáfora de la Estatua de la Libertad de N.Y. planteado como una forma antropomórfica extraña, con espacios de arquitectura interior y personajes diminutos que aluden el contexto y época.

En esta época, Egas realiza el autorretrato del año 1946, obra de factura expresionista, cuya mirada penetrante y perturbada del artista, resulta un elemento paradigmático, umbral de conexión con el «fuego interior» del mismo. Su indignación y cuestionamiento que vierte hacia el espectador, exteriorizando el mundo subjetivo de este tiempo complejo y de transición de estilos.

Cabe analizar que el episodio referido sobre el mural de la Feria de N.Y, influyó en el cambio y renovación de estilo en Egas, surtirá efecto distinto en Eduardo Kingman, quién también participó en la elaboración de dicha obra; afirmando su convicción revolucionaria y de un arte de compromiso social por la causa de reivindicación de las minorías desfavorecidas, llevando la posta al Ecuador hasta la consolidación del indigenismo de realismo social. Kingman cosechó con avidez las experiencias y procesos transferidos por el maestro Egas.

En relación con la obra surrealista «Sueño de Ecuador», de 1939, queda la inquietud sobre la permanencia de la misma en el MoMA, pues si bien esta investigación cuenta con el respaldo del documento digitalizado de 1945 sobre la adquisición de un conjunto de obras, como Picasso, Miró, Castellanos, Guerrero, y que incluye a Egas, indagando en el buscador de obras que tiene disponible, no consta en inventario la misma, ni el artista. Aspecto que podría suceder por la falta de actualización o complementación del registro o por la transacción, transferencia de este dominio a terceros, dada la figura de entidad privada sin fines de lucro, que faculta estas

¹⁴⁶ Cfr. THE DALI MUSEUM. 2010. *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. Figueres: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

opciones. Sin embargo esta obra está dentro del grupo de bienes de interés patrimonial del autor que preocupa su conservación.

6.7. Cubismo

En este estudio se presenta al cubismo, posterior al surrealismo, procurando narrar la práctica de Egas, que en la últimos años de su vida retoma este estilo como necesidad expresiva.

Sobre este movimiento, el cubismo desarrollado entre 1907 y 1924, se afirma constituye la primera vanguardia que rompe con el canon de representación figurativo clasicista. Su contexto está relacionado con el desarrollo tecnológico, entre estos el invento de la cámara y el cuestionamiento sobre el rol del arte tras el mismo, y también las nuevas perspectivas de la ciencia, y teorías como la *relatividad* de Albert Einstein, quien consideraba que era imposible determinar un movimiento, pues dependiendo de la perspectiva el objeto podría estar fijo o moviéndose. Aspecto que predispuso el ambiente para el cambio de la visión estética generacional y ruptura con la línea de arte de los siglos pasados. Su irrupción es considerada una «revolución artística», por su contundencia y efectos en la diversidad de *Ismos* que se generaron tras de sí.

El origen del cubismo gira en torno nuevamente de Guillaume Apollinaire, quien publicó «Méditations esthétiques. Les peintres cubistes» en 1913, refiriendo la existencia de una complementariedad teórica y práctica en el fenómeno, cuya dirección, será un camino considerado sin retorno para el modo de concebir y hacer las nuevas artes¹⁴⁷. En este documento se refiere a la labor experimental del colectivo de artistas instalado en el boulevard de Montmartre, en el edificio «Bateau-Lavoir» residencia de Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Max Jacob, Constantin Brancusi, Kees Van Dongen, Amedeo Modigliani y otros artistas más, quienes trabajan una propuesta innovadora, en base a la influencia postimpresionista, y perspectiva crítica de Matisse, quién observando un cuadro de Braque en 1908, comparó la composición con un grupo de cubos, así como la sentencia de Paul Cézanne de que todas las formas de la naturaleza parten de la esfera, el cono y el cilindro, inspiró al colectivo la figuración desde la perspectiva de descomposición de sus elementos geométricos esenciales.

¹⁴⁷ “Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura (...)”. Apollinaire, G. (1913). *Los pintores cubistas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Fue inicialmente desarrollado por Pablo Picasso y George Braque, entre 1907 a 1924, acogió a muchos artistas como André Derain, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, María Blanchard, Henri Le Fauconnier, Diego Rivera, entre otros, este último a propósito de sus estudios en Europa coincidió en tiempo y espacio con el grupo.

La obra seminal es «Las señoritas de Avignon» [1907] de Pablo Picasso, se constituirá un referente en la época y se consolidará en el tiempo como el hito de surgimiento del estilo. En la cual convergerá el interés de la época por la arqueología y conocimiento de las culturas de otros lugares *exóticos*, será la inspiración del autor, fusionando con la experimentación cubista y la cultura ancestral africana, impregnada de carácter primitivista.

El contexto de este tiempo, y las circunstancias de la Primera Guerra Mundial es narrado excepcionalmente en el catálogo «Cubismo y Guerra. El cristal en la llama» [2016] del curador Christopher Green, quien evidencia la crisis humanitaria de la época pero al mismo lapso la prolificidad de los artistas plásticos en la búsqueda plástica, que continuó su exploración tanto individual como grupal, dando cuenta de ello un conjunto de obras que fueron expuestas en el Museu Picasso de Barcelona. Los artistas que forman parte de este recorrido histórico son: Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Diego Rivera, María Blanchard, Gino Severini, Jacques Lipchitz y Henri Laurens.

De esta forma destaca el aporte de los cubistas españoles como María Blanchard (1881 – 1932), cuya estilo utiliza una gama cromática más variada y emocional, en base a objetos recreados de forma casi irreconocible, además del empleo de carga pastosa de pintura, de tipo matérico, para dar más sensación de volumen y expresividad y Juan Gris (1887 - 1927), quién trabajo una técnica de collage denominada papier collé, que usa papel, cartón y periódico, y su cromática adquiere gran colorismo.

En el cubismo se destacan las siguientes características:

- Ruptura de imitación de la naturaleza en el arte.
- Síntesis y fragmentación geométrica.
- Supresión de la perspectiva convencional y el claroscuro.
- Superposición de planos.

- Incorporación de técnicas y materiales no pictóricos.
- Predominio de la forma sobre el fondo.
- Temática preferida: bodegón y figura humana.

Las principales etapas y variaciones de la tendencia, son: el «cubismo primitivo o período cézannesco» (1907-1909) de color austero y perspectiva en un solo plano; «cubismo analítico o cubismo hermético» (1910-1912) que combina lo tridimensional con bidimensionalidad en la superficie pictórica con iluminación artificial; y «cubismo sintético» (1913- 1914) que devolvió el protagonismo al color e incorporó el collage y texturas¹⁴⁸. Esta etapa del cubismo sobre todo tras la Primera Guerra Mundial, integra en su representación formas reconocibles con elementos extra pictóricos, los objetos con el cuadro, la realidad abstraída de forma analítica o sintética: *el principio objetual*.¹⁴⁹

Considerando el enfoque del presente estudio respecto a la reciprocidad de esas influencias, es menester mencionar como uno de los epígonos del primer cubismo al mexicano Diego Rivera, que compartió lugar con Picasso, Gris y los artistas más destacados del movimiento francés, y quién marca un hito con su «Paisaje zapatista» de 1915 o su «Retrato de Ramón Gómez de la Serna» [85], etapa cubista entre los años 1907-1916, abundante, con alrededor de 250 obras dentro de la tendencia.

Este vínculo, diálogo entre maestro y aprendiz, se analizó y presentó en la exposición denominada: «Picasso y Rivera: Conversaciones a través del tiempo» [2017], realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México, cuya curaduría estuvo a cargo de Diana Magaloni y Juan Coronel Rivera, muestra la coyuntura clave de diálogo intercontinental y los entretelones de este momento decisivo para los dos grandes maestros del arte universal, «el intercambiar», considerando que Picasso es valorado como piedra angular de influencia en las artes modernas, reconocido por su inventiva y también por su capacidad para captar y apropiarse de los descubrimientos de sus coetáneos. El mismo Picasso decía con desparpajo y genialidad «Los grandes

¹⁴⁸ Cfr. CARRASSAT, P.F.R., MARCADÉ, I. (2004). *Cubismo (analítico, sintético)*, en Movimientos de la pintura. Barcelona: Larousse. pp. 102-105.

El historiador de arte inglés Douglas Cooper propuso tres fases del cubismo: «la temprana» desarrollada por Picasso y Braque, luego el cubismo «alto» de Juan Gris, y «tardío» la última fase como una vanguardia radical, términos usados con un valoración intencional. COOPER, D. (1984): *La época cubista*. Madrid: Edit. Alianza.

¹⁴⁹ MARCHÁN Fiz, S. (2004). *Nacimiento y evolución del cubismo (1907-1914): Braque, Picasso y J. Gris*, en Summa Artis. Historia general del arte (Antología, vol. XII. Madrid: Espasa Calpe.

artistas copian, los genios roban», esta influencia de ida y vuelta está planteado de forma inminente en la muestra señalada, dado que cada artista desarrolló el cubismo tomando pautas generales y agregando su propia manera, en el caso de Picasso el modo analítico e impronta *picassiana*, y en el caso de Rivera una variedad sustentada en teorías del color, el movimiento y lo que denomina «la cuarta dimensión del espacio» en técnicas como la acuarela, lápiz grafito sobre papel y óleo sobre distintos soportes como tela, madera o corcho, y que realizó hasta el año 1916 dando paso al muralismo y arte social, formato que Picasso, más adelante incursionará expresivamente.

En torno a la exposición comentada surge también la discusión sobre el influjo de Picasso en el desarrollo de los artistas que tuvieron contacto con él y se posicionaron en el transcurso del tiempo, pero también plantea el celo del artista respecto a la popularidad de Rivera y los artistas latinoamericanos, incidiendo en la percepción crítica al respecto de estos. Sin embargo es necesario considerar que en tiempos de guerra, Picasso y Rivera vivían este contexto complejo, que incidió en la interrelación. Sin embargo, para Rivera en su autobiografía comenta: *Casi ningún pintor posterior ha escapado a su influencia...* Durante mis iniciales días en París, primero fui discípulo de Picasso y más tarde su amigo.

Así Rivera se convirtió entre los primeros cubistas en allanar el camino, con la variante que el autor conjugó con el lenguaje vanguardista con los motivos mexicanos; volviendo a la obra «Retrato de Ramón Gómez de la Serna», manifestó: «La hice sin un proyecto preliminar. Esta obra probablemente logra la expresión más fiel del temperamento mexicano que jamás logré»¹⁵⁰. Rivera fusionó su exploración cubista con el estudio de los frescos italianos, aplicados al muralismo desarrollado en México¹⁵¹.

El Cubismo fue explorado por autores latinoamericanos, así el cubano Wilfrido Lam, quien compartió tutela directa con Picasso.

El movimiento influyó también en artistas como el mexicano Rufino Tamayo (1899-1991), el colombiano Alejandro Obregon (1920-1992), entre otros.

¹⁵⁰ Cfr. IEEPO, (2011). *Del siglo XX, Diego Rivera*. Recuperado de: [http:// pep.ieepo.oaxaca.gob.mx /recursos /multimedia/SEPIENSA_conectate_y_aprende/contenidos/h_mexicanas/s.xx/arterev/rivera1.htm](http://pep.ieepo.oaxaca.gob.mx/recursos/multimedia/SEPIENSA_conectate_y_aprende/contenidos/h_mexicanas/s.xx/arterev/rivera1.htm). Última consulta día 19 septiembre 2020.

¹⁵¹ Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio. (1986). *El cubismo*, en Historia del Arte. Madrid: Anaya. pp. 776-784.

Su influencia llegó a otras latitudes, como Nueva York y así en Camilo Egas. Un trabajo cubista de postguerra durante los años cincuenta.

6.7.1. El cubismo de Egas.

En los años 50s, Benjamín Carrión, como delegado consular en el tercer gobierno de José María Velasco Ibarra, realiza una visita a Nueva York y entra en contacto con Camilo Egas. El encuentro le permite reblandecer la memoria del indigenista ecuatoriano que se ausentó del país hace varios años. Le planteó la invitación para retornar al país con una muestra. La petición le motivará a repensar sobre su país querido, con nueva esperanza respecto a este. Camilo Egas en esta coyuntura le obsequió a Benjamín Carrión su obra «La calle 14», que gracias a la mediación de Carrión, forma parte del fondo y colección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana hasta la fecha.

Para la exposición proyectada, Egas retoma el tema indigenista desde la visión cubista, a su manera. Un conjunto de obras del que sobresalen las denominadas «Composiciones indigenistas» que expuso en el museo de arte colonial de la CCE en Quito Ecuador el año de 1954.

Además, en esta muestra presentará obras del estilo surrealista y expresionista de los últimos años de su producción. Obras que aparecen en el catálogo que se publicó en el año de 1954, fecha en que se realizó la muestra anunciada en la prensa: «Egas, nuevamente en el país».

Esta muestra permite el reencuentro del pintor con su tierra natal, al estar alrededor de 25 años fuera del mismo. También le permite retomar la temática andina. La serie de *composiciones indigenistas*, sus títulos, abordan temáticas específicas como: «Indígenas bajo la luz de la luna» [1957], «Las viudas» [1957], entre otras, y que reflejan el conocimiento y latencia de las costumbres y vivencias andinas en Egas. Existe un elemento común con la obra de Wilfrido Lam en la propuesta estética de evocación latina, como es el la reivindicación de las comunidades ancestrales locales.

Con estilo cubista, geometriza y de síntesis de la figura, Egas plantea una concepción compositiva y cromática propia, cuyo estilo sale de la línea convencional de la tendencia original europea, vinculándose con exploraciones de artistas latinoamericanos vanguardistas. En esta serie destaca los colores vivos y básicos de los atuendos tradicionales de las culturas andinas, de color tierra, y composición barroca, recargada, que abulta y compacta los personajes en la escena, sin perspectiva, ni espacio de fondo o paisaje del entorno. La temática evoca la comunidad y cosmovisión indígena.

Esta exploración cubista afirmará su camino hacia la síntesis, va progresivamente transitando al abandono de la representación, al punto de algunas obras ser etéreas, fue el paso metódico a la fase abstracta.

La serie de *composiciones indigenistas* tienen la frescura estética de la transición figurativa. Plena de referencias andinas, en formas, colores, y denominaciones de las obras. Es de pincelada gestual, de trazos rápidos y precisos. Destacan los contrastes de tonos verdes y rojos. La composición es una especie de cuadrícula, tipo mosaico, en el que se entrecruzan personajes y fondo.

Este reencuentro de Camilo Egas junto a su esposa con el medio cultural ecuatoriano crea los contactos y nueva apreciación por su obra. Facilitará en años posteriores la adquisición de la colección y creación del museo autoral en la ciudad de Quito.

6.8. La etapa abstracta, informalista (1959-1962)

La repercusión internacional del arte abstracto en la segunda mitad del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial se dio desde los Estados Unidos de Norteamérica con la irrupción del expresionismo abstracto y la oleada de artistas nacionales, así como en Europa con el surgimiento del arte informalista francés, italiano y español especialmente.

El antecedente del arte abstracto surge en 1910 en Múnich con el artista ruso Wasily Kandinsky, que luego propiciará además de las tendencias antes señaladas, el suprematismo, *De Stijl*, el constructivismo, entre otras tendencias.

Las características de la abstracción son:

- Expresión de la subjetividad interior del creador.
- Ruptura de la mimesis de la apariencia figurativa externa, e independencia de la realidad.
- La abstracción puede variar de parcial o absoluta, sin rastro figurativo.
- Interés central en la plasticidad, la propia expresividad del lenguaje compositivo.
- Importancia de materiales y procedimientos más allá del aspecto técnico.
- Los títulos de las obras son explicativos, pauta de un sentimiento o pensamiento transfigurado.

Kandinsky en 1912 publica «De lo espiritual en el arte», en el que critica el academicismo tradicionalista y arte en general, fundamentando el movimiento abstracto, y el color como medio expresivo espiritual del alma, en la nueva época.

Más adelante en los años 40 el expresionismo abstracto surge de la mano de la visión crítica de Clement Greenberg y texto en «The Nation Partisan review», refiriéndose al surgimiento como un estilo americano, y sus técnicas como el Action painting, Drip painting, Gestural painting. La denominación acuñada por el crítico Robert Coates, no fue plenamente compartida por los artistas, debido a la asociación con el expresionismo alemán.

Las características principales: «all over» o tratamiento de la frontalidad del soporte, así como la limitación cromática que anticipa el arte minimal. Destacan Pollock, Kline y De Kooning.

El referente es Jackson Pollock (1912-1956), que tuvo influencia de Gorky, Picasso, el surrealismo automatista, el simbolismo de los indígenas de Norteamérica, y también del artista mexicano Siqueiros, con quien tuvo la ocasión de trabajar en su taller en el año de 1936.

Por otra parte, el arte informalista surge en Europa también tras la Segunda Guerra Mundial. El término es planteado por el crítico Michel Tapié que en 1951 que utiliza el concepto de art informel «arte informal» y art autre «arte diferente» a partir de la obra de Dubuffet y Fautrier, integrando tendencias como la matérica, gestual, tachismo y espacialista, el signo que reemplaza la figura y la forma¹⁵². Destacan también artistas como Burri y Tàpies, que propiciarán nuevas ramificaciones como la poética del Arte otro y artistas como «El Paso» de la vanguardia española posguerra¹⁵³. El catalán Antoni Tàpies (1923-2012) combina el simbolismo con el sustrato material de la obra, para indagar sobre la condición humana, será un referente indiscutible en el arte iberoamericano, obras como «Pintura» de 1955 [91].

Las características del informalismo son:

- Transferencia de la personalidad del artista mediante técnicas y materiales.
- Valoración del azar y la improvisación.
- Rechazo de la construcción premeditada.
- Base ideológica conectada con el existencialismo.

El expresionismo abstracto y el informalismo guardan unas características semejantes y diferencias entre sí:

¹⁵² IVAM. (1995). *Expresionismo abstracto e informalismo*. Valencia: La colección del IVAM.

¹⁵³ Cfr. Medina, Mar. (2016). *Presencia de la pintura matérica en la contemporaneidad plástica y estética española. Grupo El Paso, protoapertura al arte conceptual español*. Madrid: UCM.

Diferente resulta la posición hegemónica de Estados Unidos, que tras la guerra adquiere una renovada conciencia nacional, percepción de un nuevo tiempo. Mientras que en Europa, en crisis existe una percepción de duelo.

El formato de la obra expresionista abstracta es épico y grandioso; mientras que el de los informalistas es íntimo y reducido.

Un sentido de temporalidad distinto, el expresionismo abstracto plasma con pincelada dramática y dinámica; En el informalismo tiende a una de tipo estática.

El arte estadounidense desde su etapa de apogeo la tendencia tiene mayor impacto estético y económico; el Informalismo es intimista y poético, más adelante se vinculó con esta coyuntura y mercado.

Ambos movimientos exaltan la individualidad como refugio ante la crisis moral de la guerra y los totalitarismos.

Los artistas de estos movimientos valoran la improvisación, pero con lenguajes distintos y diversos.

El artista referente del informalismo es el francés Jean Dubuffet (1901 – 1935), de familia acomodada, estudia arte en París en 1918, que deja al poco tiempo, de 1920 a 1922 se interesa por la filosofía y la música, en 1930 retoma la pintura y desde 1942, a sus 41 años se dedica definitivamente al arte, buscando formas expresivas en los pueblos primitivos, los niños, enfermos mentales, presidiarios, las capas desposeídas y despreciadas. Plantea el «Art Brut», llegando a crear un museo con más de 5000 obras de este origen.

Las características de su obra: expresión del mundo interior subjetivo, de carácter espontáneo, grotesco e irreflexivo, de ruptura de la coherencia, organización, homogeneidad estética, expresión de miseria y deformación, rechazo sobre lo «bello», expresado con libertad del trazo y cromática, en principio predominan los colores terrosos, luego claros y variados, cuya pintura mezcla con alquitrán, arena, cemento, hojas, alas de mariposa, trozos de madera, entre otros, creando efectos matéricos expresivos, asumiendo temas únicos por largas temporadas, como es las cabezas, figuras, vacas, paisajes urbanos, entre los más recurrentes.

Considerando las características de las tendencias expuestas y técnicas, Egas se ubica en el crepúsculo entre el expresionismo abstracto e informalismo, explorando ambas tendencias y combinándolas.

Considerando la importancia de la parte emocional e intuitiva de estos lenguajes estéticos, se podría plantear, que cuando se sentía combativo recurre al expresionismo abstracto y cuando nostálgico e introspectivo, al informalismo, la mayoría de su obra de este último estilo señalado, evidenciado por el uso del formato mediano, técnica matérica, de cromática y sugestión telúrica, rayonista, estilo que mayor incidencia tuvo en su interés expresivo de esta época, la final de su vida. Los títulos de las obras dan pauta del sentimiento sombrío y existencialista que transcurría en este tiempo.

En Egas la influencia de esta influencia se puede percibir en la obra «Abstracción» del año 1954, la necesidad de ruptura con los cánones trabajados durante gran parte de su vida ubicados en el realismo social, le lleva a abordar una composición de improvisación y de intencional caos, donde la simetría y asimetría ya no son en sí una regla rígida, pues importa más el impulso subjetivo y la forma como este puede generar un peso visual emocional en la obra y en su propio interior.

La obra «Dialogue aux oiseaux» o «Diálogo de los Pájaros» [1949] [FIG.90] de Dububett, guarda relación con gran parte de la obra abstracta de Egas de su última etapa, lienzos de pintura en capas, de aspecto matérico; texturas, trazos, incisiones o rayonistas en la superficie.

En Egas se aprecia esta influencia en obras creadas por el autor, como es el caso de «Corriente gris» [1961] [FIG. 92].

Así también la influencia del expresionismo abstracto, influye en Egas en el abandono definitivo de la representación, la mancha a la manera de Jackson Pollock, se evidencia en obras como «Antes de la luz» de 1961; una de sus piezas más destacadas en esta etapa.

Egas desarrolla la abstracción de manera firme desde 1958 a 1962, por alrededor de cuatro años, precisamente al término de su ciclo vital, con la madurez de sus años, su lucidez se forjó en el informalismo, resuelto con soltura y placer inquisitivo. Mientras en el continente latinoamericano y Ecuador un grupo de artistas iban posicionando esta vanguardias a partir de los años 60, tras superar el largo monopolio del realismo social,

esta última etapa de Egas, resulta breve, dado que falleció en 1962, serie poco conocida incluso para la crítica de época.

En Ecuador en la segunda parte del siglo XX, se desarrollará un arte de reminiscencia precolombina en el que sobresalen Manuel Rendón Seminario, Gilberto Almeida, Jaime Andrade, entre otros.

6.9. La enfermedad

Camilo Egas es diagnosticado de cáncer de próstata. No se tiene una fecha exacta de esta situación. Su nieto político el señor Abott, que es médico de profesión, señala que esto pudo darse en sus últimos años de vida. Explica que la tasa de supervivencia es de 5, 10 a máximo 15 años, afectando a quienes lo padecen en los aspectos fisiológicos y psicológicos.

Esto también tendrá efectos en su vida personal y profesional. Por una parte, la asistencia a centros médicos, al contacto de personas que padecen de aspectos semejantes. El visualizar estos hechos le causan un impacto. Por otra parte, la medicación y tratamiento, son detalles importantes que se reflejarán también en su situación anímica y expresiva artística. Entre los años 40 y 50 crea obras surrealistas que recrean escenarios y personajes sombríos con mantas cubiertas y rostros con tonalidades verdosas. Sus retratos tienen cierta dualidad expresiva, que vislumbra cierto pesar y conflicto interno. En esta situación Egas continúa su búsqueda, esta vez en la abstracción y los nombres de las obras parecen ser una bitácora de estos momentos críticos, así *Antes de la Luz* (1961), *Horas tempranas* (1961), entre otras.

6.10. El deceso del artista y legado

En 1962, la New School for Social Research, en conocimiento del estado delicado de salud del maestro Egas, y en agradecimiento por el aporte realizado decide en vida entregarle un doctorado honoris causa. El 01 de septiembre de 1962 fallece Camilo Egas en Nueva York. A sus 72 años, enfermo de cáncer, pero activo hasta el final en su actividad predilecta, la creación pictórica y búsqueda artística.

Su última voluntad es que sus restos sean cremados y su polvo sea lanzado al río Hudson, acto cargado de simbolismo. La selección de un río, siempre en movimiento por su naturaleza de flujo perpetuo. Con una fuerza natural, el agua del emblemático río, decide compenetrarse con el lugar donde realizó gran parte de su trayectoria. Pese a ser extranjero, migrante, lo recibió de forma grata y generosa. Así también el agua de un río que visto holísticamente se conecta con el mundo, y así con su tierra Ecuador, que unos años antes había considerado su retorno, más por afecto que por practicidad, dado que su familia y esposa eran norteamericanos, además por el tratamiento médico complejo que debía someterse limitaba en cierta medida su movilidad.

La partida del maestro, artista y amigo en territorio norteamericano es sentida por parte de sus familiares, colegas y conocidos, que se unieron para realizar actividades simbólicas de reconocimiento de su carrera. En Ecuador despierta una ola de valoración de su obra que animó a la adquisición de una parte importante de la misma y la conformación del museo. A partir de entonces, iniciará un interés por la investigación y difusión de su obra.

La New School for Social Research y su comité de directores publican las condolencias, resaltando los 33 años que Egas laboró como profesor en dicha institución y los miles de estudiantes que formó. Organizó en su momento una exposición póstuma en sus instalaciones, presentando una muestra del recorrido del artista.

En Ecuador la noticia del fallecimiento de Egas, cuya memoria se había reactivado por la exposición efectuada en 1956, el Banco Central del Ecuador decide también organizar una muestra póstuma de su obra. Al acto asistió la viuda Claire Plowden. Participan varias autoridades de la entidad referida. Su esposa brinda unas palabras, reafirmando el interés de su esposo de que su obra y legado sea difundido en el Ecuador. Esta exposición póstuma posibilita el contacto de gestores culturales y

coleccionistas para la adquisición de la colección. Motivará al área cultural del Banco Central del Ecuador, que en este tiempo mantenía funciones culturales complementarias a la económica, la adquisición de una buena parte de la colección para la implementación del museo autoral.

De esta forma Egas estableció un puente generacional, una posta entre el academicismo, el modernismo y las vanguardias. Primero con el indigenismo, el realismo social y las distintas tendencias modernas en las que incursionó.

El indigenismo ecuatoriano, reconocido internacionalmente de los años 40 a 60, se consolida con la base al legado de Egas desde 1916. La pintura del autor aportó en la construcción simbólica del sentido de lo nacional y lo propio en el país. Es evocada de forma romántica, especialmente su etapa americanista, como referente ecuatoriano.

6.10.1. El artista

Camilo Egas constituye un referente, artista modernista y vanguardista que visibilizó e insertó a los indígenas, los trabajadores del campo y ciudad en la construcción de la identidad del país.

Hernán Crespo en la introducción del catálogo de la exposición de Egas del año 1978, que daría paso a la creación del museo, afirma:

Camilo Egas fue TESTIGO, AUTOR, DELATOR de un proceso histórico que le tocó vivir intensa y apasionadamente.

TESTIGO de los convulsionados días de comienzos de siglo, TESTIGO de la luz meridiana de este Quito antiguo, andino y recoleto irisado de cúpulas, de espadañas, de torres donde, por aquellos días, todavía cantaban las campanas y, a veces, llamaban rebato.

TESTIGO de la ebullición de un país que buscaba desesperadamente su destino de nación una y plural.

ACTOR entonces su presencia en ese Quito mediterráneo, franciscano y recoleto fue audaz, él cohesionó apretadamente a un grupo de gentes; dijo cosas nuevas, mensajes inéditos, duros, a veces despiadados. Su presencia combativa dentro de la plástica

deslumbró a unos y escandalizó a otros, pero, en definitiva sembró, profundamente en la entraña misma de su tierra.

Fue DELATOR de la tragedia, de la injusticia, de la opresión, pero también fue DELATOR de la belleza de alto paisaje andino, de la belleza del indio poseedor de este paisaje y desposeído de su tierra.

Camilo Egas fue DELATOR, asimismo, de otros paisajes, de otras injusticias, de otras tierras.¹⁵⁴

Camilo Egas, al igual que los artistas ecuatorianos destacados dentro y fuera del país, son un referente de orgullo e identidad positiva. Como lo señala la investigadora Maria Helena Barrera, en su texto: «Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos», ensayo del 2010 en el que expone «La saga neoyorquina de Camilo Egas», incluye a Alfredo Pareja Diezcanseco y El Muelle, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Eduardo Solá Franco, Benjamín Carrión. La misma autora también afirma:

[...] Benjamín Carrión,[enunció el concepto] del Ecuador como «potencia cultural». La vida y los logros de artistas como Egas – y como Galo Galecio, Eduardo Solá Franco o Jaime Andrade Moscoso - prueban que el Ecuador fue una «potencia cultural» a nivel internacional, antes de la existencia del concepto.¹⁵⁵

6.10.2. El educador

Durante toda su vida ejerció la docencia y la práctica de las artes. Oficio que le permitió conectar su profesión con la práctica profesional y representar su principal sustento económico, que le permitió cierta holgura y libertad creativa, sin ceder tregua a la posición crítica y de confrontación con el sistema y ruptura.

¹⁵⁴ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional.p.3.

¹⁵⁵ Cfr. BARRERA, Helena. (2010). *Jornadas y Talentos, Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*. Cuenca: Gráficas Hernández. p.27.

Fue estudiante y maestro primero en la Escuela de Bellas Artes de Quito hacia 1917, y tras sus viajes de formación fuera del país, asimiló sus modelos educativos, cuyas reformas replicó en el país. Tanto a nivel institucional, como en los talleres independientes.

En la New School of Social Research ejerció la actividad pedagógica durante casi la segunda mitad de su vida, de la recibió el final de su trayectoria el doctorado Honoris Causa. La enseñanza a su vez permite mejorar el conocimiento por parte del tutor, así como similar otras culturas, perspectivas.

Participó también en comités conformados por la alcaldía de Nueva York, para la realización de proyectos artísticos y culturales, donde ejerció también una actividad curatorial mediante el aporte de criterios de selección, enfoque temático y organizativo de las actividades. En aquel momento como uno de los pocos latinoamericanos en las comisiones. Aspecto que le significó, de parte del Alcalde Fiorello La Guardia, la entrega simbólica de la llave de la ciudad [FIG.97]. Esta entrega fue simbólica justo cuando más apoyo anímico necesitaba tras el retiro del apoyo de la cancillería ecuatoriana en los años 39, 40.

Sus enseñanzas en la New School of Social Research influyen en tres generaciones de estudiantes a los que transmitió su conocimiento y pensamiento estético. Entre su alumnos figuran: Arnold Henry Bergier y Gabriel Orozco¹⁵⁶. Entre los ecuatorianos: Germania Paz y Miño de Breilh, Bolívar Mena, Eduardo Kingman, Jaime Andrade, quien impulsó la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en 1968.

6.10.3. El gestor cultural

Impulsó la vinculación de artistas e intelectuales a inicio del siglo XX mediante la revista Hélice. Esta revista modernista permitió la promoción literaria y plástica en Quito. Con la creación de la Galería Egas impulsará la creación de un ambiente para el

¹⁵⁶ Cfr. WIKIPEDIA.ORG. (2020). *Camilo Egas*. San Francisco: Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Camilo_Egas. Última consulta día 20 diciembre 2020.

acceso y comprensión de las nuevas tendencias. Incluso de promoción de artistas. De esta forma, organizador, curador, editor y promotor cultural de las ideas sociales y modernas de vanguardia será tomado por las siguientes generaciones a mitad del siglo.

Promueve proyectos artísticos y culturales desde La New School for Social Research, becas para favorecer el intercambio de estudiantes de Latinoamérica y así también de Ecuador.

Durante su trayectoria y vida en N.Y. Participó en múltiples exposiciones individuales y colectivas, en estas últimas, colaborando en las distintas fases de su producción.

Muy seguramente si Egas retornaba al Ecuador, se habría convertido en un punto de quiebre de las artes locales, tanto dentro del mismo indigenismo, como en las vanguardias.

6.10.4. El personaje

Camilo Egas tenía su carisma particular como lo señala en una entrevista particular del 15 de septiembre de 2018 la bisnieta Mary Francys King Egas. El «carisma» le facilitó su empatía con los lugares y personas donde visitó, aprendiendo su lenguajes locales, integrándose en las distintas culturas y latitudes que visitó.

En el Catálogo Camilo Egas, realizado por el Banco Central de Ecuador en 1978, su amigo Raúl Andrade destaca sus cualidades artísticas y también su carácter amable, sonriente y sencillo:

La evolución artística del país comienza con un nombre: Camilo Egas. ...Cada jalón de su arte, es un punto de partida hacia una nueva manera de expresión. Así se lo ve al artista, sonriente y sencillo, sin pelos demasiado largos, ni las sonrisas demasiado cortas, contemplando el aire de su tierra, devorando el paisaje con sus ojos redondos de ave de presa, dispuesto a comenzar nuevas aventuras de color y de forma, sin demagogia, trucos, sin espectaculares genialidades.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Cfr. BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional. p.15.

Así también Clara W. Mayer, vicepresidente de la New School of Social Research, en su homenaje póstumo dijo:

Camilo Egas...como coadministrador era idealmente eficiente. Como artista era generoso y reconocía a los demás. Como amigo no pedía favores. Como hombre valoraba la simplicidad.¹⁵⁸

En lo afectivo, de manera similar a Pablo Picasso, mantuvo una agitada vida amorosa; se casó seis veces, en varios países que residió, tuvo dos hijos: Raúl y Eric.

Desde los años 50 se estabiliza afectivamente con el matrimonio con Alice Plowden, quien le acompañará hasta el final de sus días.

Matrimonios de Egas:

Año	Duración	Pareja	Nacionalidad	Hijos
1911	9 años	Victoria Fornari	Italia	Raúl
1920	2 años	Susana Rivera	España	
1922	8 años	Margaret Gibons	USA	
1930	12 años	Virginia Eufild	USA	
1942	9 años	Alice Nelson	USA	Eric
1951-1962	11 años	Claire Plowden	USA	

¹⁵⁸ *Ibíd.*

6.11. El museo autoral

En Ecuador existen cuatro museos autorales: El Camilo Egas, Eduardo Kingman, la Casa del Hombre de Oswaldo Guayasamín, Museo Muñoz Mariño y salas dentro de museos como la de Joaquín Pinto en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, es decir tres dedicados a los artistas indigenistas.

El Museo Camilo Egas desde su apertura en los años 80 a la presente, tiene por misión la conservación de la colección e inmueble patrimonial y su difusión en las presentes generaciones.

Primero nos referiremos al museo y su creación por parte del Banco Central del Ecuador (BCE) y su ex área cultural, iniciativa impulsada por uno de los visionarios de la gestión patrimonial del país: el arquitecto Hernán Crespo Toral, que en conjunto con las autoridades de la época, gestionó la adquisición de una importante parte de la colección a familiares y coleccionistas, durante un período de bonanza económica de la institución. En 1978 se realiza una exposición temporal de lo adquirido en el primer formato del Museo Nacional del BCE.

En 1979 el Banco Central compra una vivienda colonial de finales del siglo XVII ubicada en la calle Venezuela –o de los Plateros— en el Centro Histórico de Quito, que perteneció originalmente al español Matías Escobar. El inmueble pasó por varios propietarios hasta que en los años 60s cae en estado de deterioro. En 1976 el inmueble fue adquirido por el Ing. Carlos Roldan con el propósito de establecer un Hotel *Petit* o pequeño hotel de estilo francés, sin embargo, al quedar limitado de recursos económicos para la conclusión de la obra, vende la casa al Banco Central del Ecuador (BCE), el cual adapta el espacio a la función museal. Se procuró mantener las características Andaluzas propias de la arquitectura colonial española, de paredes llanas y austeras. Se inauguró en el año de 1980 como «Museo Camilo Egas». En 1996 el inmueble fue dado en comodato a la fundación CINCO. En el 2003 el BCE retoma su manejo y efectúa una nueva remodelación y reapertura.

Ahora nos referiremos al cambio de custodio del museo, cuyo antecedente es el año 2007. Conjuntamente con el ascenso del gobierno de izquierda denominado de la «Revolución Ciudadana», se da un giro en el tema de la política pública cultural, antes de este, el accionar institucional del sector estaba anclado a las secretarías o direcciones

culturales como apéndice del Ministerio de Educación a nivel Estatal, y de instancias afines a nivel local. Así, en el 2007 se crea el Ministerio de Cultura, hito para gestión cultural del país, al elevar a su accionar a la categoría de secretaria de Estado y asignarle un presupuesto representativo para su labor, lo que implica un reconocimiento de su importancia como sector, dimensión que fue incluida dentro de los ejes claves para el desarrollo integral sostenible, parte de los planes denominados para el «Buen Vivir», en que referencia a la cosmovisión andina boliviana; en lo teórico da relevancia a un tratamiento responsable con la naturaleza, y la diversidad, interculturalidad, pluriculturalidad, propuesto por un principio de equidad y democracia participativa. En el Plan, compuesto por varios objetivos estratégicos, se incluyó uno de forma directa al ámbito cultural y de las artes y en parte implícita de los demás.

Otro hito fue la aprobación de la Constitución del 2008, en que se asienta los derechos culturales y artículos que amparan un sistema de cultura a cargo de la instancia rectora, en este caso el Ministerio de Cultura, reorganizando las roles y protagonismos que otras entidades, pero con menores recursos y potestades en la mayoría de casos, hasta ese momento, como es la CCE, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, entre los más relevantes a nivel nacional, el Banco Central del Ecuador con su área cultural

En el 2010 se aprobó el Código Orgánico Organización Territorial Autonomía (COOTAD) que fortalece las capacidades de autonomía de los gobiernos locales y responsabilidad en el tema de la gestión cultural.

En el año 2010, sobre la base en la Ley Reformatoria a la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado¹⁵⁹ se transfiere los inmuebles y las colecciones a cargo del Banco Central del Ecuador, así el Museo Camilo Egas al Ministerio de Cultura.

En el 2012, se convertirá en Ministerio de Cultura y Patrimonio, recogiendo las funciones de otro Ministerio que también se creó en el período y que duplica sus funciones: el Ministerio Coordinador del Patrimonio Cultural y por ello fue eliminado. Ahora como Ministerio de Cultura y Patrimonio, se fortalecía su accionar en atención a mediante la Subsecretaría de Memoria Social y Patrimonio, dentro del que consta la

¹⁵⁹ Cfr. ASAMBLEA NACIONAL. (2009). *Ley Reformatoria de la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado*. Quito: Suplemento del Registro Oficial N° 40 Año I.

Red Ecuatoriana de Museos, en Quito el Museo Camilo Egas. También existe una Subsecretaría de Creatividad e Industrias Culturales.

La Subsecretaria de Memoria en el 2012 realizó talleres participativos locales, internacionales para formular una política pública subsectorial, que quedo como borrador en un documento que fue socializado, pero que no llegó en la práctica a implementarse, políticas que dan la guía de la visión que este tiempo se proponía avanzar, como son los ejes denominados de: *descolonización*, de la *nuevas identidades*, la *interculturalidad y espacio público cultural*, por otro lado las políticas de orden técnico se plantea la preservación del patrimonio cultural, las colecciones, la investigación, la formación, educación, difusión, cooperación. Para el aspecto presupuestario se elaboró el proyecto de Conservación de los Repositorios de la Memoria Social (Elaborado por investigador), que incluye: museos, bibliotecas, archivos y también la memoria social, en base al que se aprobó por el Estado el financiamiento de recursos para su gestión de los 16 museos ubicados a nivel nacional, proyecto que con actualizaciones se mantiene hasta la fecha como mecanismo de obtención y gestión de recursos de inversión, y gasto corriente. Aprobado por el MCyP, Senplades y Ministerio de Finanzas, sin embargo en este subsector de la «memoria» y «museos», la gestión pública en la práctica no tuvo avances o mejoras si comparamos con las posibilidades de la anterior entidad encargada como era el Banco Central del Ecuador, cuya época dorada e inversión, dio la creación, adquisición de colecciones, investigaciones y servicios, en especial de entre años 70 a los 80, luego empezó un deterioro en la asignación de recursos, que propició en el años 2010 pase los repositorios a la entidad rectora. La operatividad económica se ha dado en la escasez, o ahondado en la inversión en eventos emblemáticos, como fue la celebración del Centenario de la Independencia, o en homenajes referidos a la Revolución Alfarista, de la que el gobierno siempre señaló estar conectado simbólica y políticamente. En los demás aspectos los recursos eran limitados, prueba de ello fue la supresión de la política de colecciones, cesó este proceso y con ello se pauso el crecimiento de las reservas y sobre todo el resguardo de obras artísticas y bienes patrimoniales de las nuevas generaciones.

En el año 2016 se aprueba la Ley Orgánica de Cultura y en el 2018 su Reglamento.

Cabe considerar que el entorno anterior de gobernabilidad era inestable y la crisis como denominador común, por citar del 2000 hasta finales del 2006 se sucedieron 4 presidentes, dos de orden interino, los avances como país, y del sector cultural, fueron casi nulos.

En este marco se ha desarrollado el Museo Camilo Egas, sin embargo su gestión no ha cesado de buscar mecanismos de autogestión con contrapartes locales, universidades, colectivos para el desarrollo continuo de iniciativas que la ha permitido tener una programación y agenda de alrededor de tres a cuatro exposiciones y alrededor de 20 eventos anuales. Antes de la pandemia del 2020, la afluencia de público es de una media de 2.600 personas por mes, el 60 % de origen nacional y local, y el 40 % de origen regional e internacional. En el 2020 debido a la pandemia la afluencia se redujo considerablemente, incluso se mantuvo cerrada la visita presencial desde marzo a octubre del año pasado.

Parte de los atractivos del espacio cultural es contar con un inmueble catalogado como patrimonial, de estilo colonial, y estar ubicado en el Centro Histórico de Quito, en la calle Venezuela, que integra uno de los ejes de turismo peatonal, que va de la Iglesia la Basílica, a la Plaza grande y de allí al Panecillo. El otro factor es contar con la colección de Camilo Egas, sus etapas, indigenista, expresionista realista social, surrealista, cubista y abstracta, siendo la que mayor interés genera, que suele asociarse con lo «auténtico» del país por el público local e internacional. También se cuenta con exposiciones temporales que dinamizan y vinculan los diálogos de la comunidad y sector especializado con las artes actuales y manifestaciones culturales.

Pese a la existencia del museo e inversión en su promoción, todavía resulta para una gran mayoría de los ecuatorianos el autor Camilo Egas un desconocido, también sucede algo parecido con autores de otras épocas. Este es el reto que inspira este estudio, no desmayar en el propósito, y conservar en las mejores condiciones la memoria y legado de Egas a las futuras generaciones.

En el año 2018 se logró alcanzar la cooperación de BID que financió un proceso integral de conservación, el inmueble y colección se encuentra en la actualidad en magnífica condición.

El espacio cultural en la actualidad forma parte de la Red Ecuatoriana de Museos, del Sistema de Museos de Quito, y de la Red de Museos del Centro Histórico de Quito.

Constan los siguientes responsables:

Año	Responsable
1980-1993	Carmen Rosa Ponce. Banco Central del Ecuador
1993-1996	Arquitecto Fausto Gómez. Banco Central del Ecuador
1996-2003	Fundación Cinco PUCE
2003-2004	Ana María Armijos. Banco Central del Ecuador
2004-2006	Susan Rocha. Banco Central del Ecuador
2007-2010	Jackeline Chamorro. Banco Central del Ecuador
2011-2013	Maria Gabriela Mena Galarraga. Ministerio de Cultura y Patrimonio
2014-2021	Fabián Paocarina Albuja. MUNA Ministerio de Cultura y Patrimonio

6.12. Conclusión

En este capítulo se analizó la vanguardia internacional y latinoamericana, los nexos, ismos que vivencio, atravesó Camilo Egas, en su trayectoria fuera del país.

Se indagó la concepción del vanguardismo que si bien arrancó a inicios del siglo con las denominadas vanguardias antiguas, estas se consolidaron durante y tras la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos de Norteamérica, transitando el modelo de gestión hacia su seno, reforzando su capacidad instalada y política pública en favor de las artes no representativas, mediante las instituciones museales, expositivas y producción de la tendencia expresionista abstracta y sobre todo una crítica local que legitimó esta apropiación, en contraste de las tendencias representativas, el realismo social. Pese a ello emerge también el postcubismo, post surrealismo, y otros ismos, que ahora tenía correlato Latino Americano.

En este marco surge la tesis del arte Latino Americano, la dialéctica y interacción estratégica de los artistas de la región que insertaron inevitablemente elementos de su cosmovisión, semiótica, simbolismo, y lenguaje propio dentro de la vanguardia, y que tuvo impacto coyuntural en autores y obras, que también retroalimentaron las experimentaciones y logros adjudicados de forma especial a los artistas norteamericanos, como resultado de la influencia de la obra muralista en la experimentación abstracta. La trascendencia de dicho aporte a sido relativizada por el desbalance crítico en favor de los artistas asociados al poder hegemónico, para los demás, la puja por su visibilidad a estado en parte respaldada por críticos Latino Americanistas o latinoamericanistas, pero también itinerado por la resistencia de los mismos artistas, curadores y propuestas creativas, renovadas, imaginativas y de contrapunto con las corrientes. La trasposición de sus lugares de vida hacia la urbe, por el exilio, migración, o cambio de residencia agrega un componente social que confluye en el lenguaje vanguardista latino.

De esta forma, ser vanguardista para los artistas latinos, y así también en Egas, es tomar préstamo la tendencia pero ir en busca de una identidad diferente, la que construyen como suya propia, y que tiene latencia telúrica.

En este marco surgen las etapas de Egas, el surrealismo en su variable social, metafísica e intimista, el cubismo con su retorno neofigurativo cubista, indigenista y de abstracción informalista.

Es la experimentación, la síntesis y metamorfosis son características inherentes de Camilo Egas, que comulgan con los vanguardistas de la época, inconformistas, y desapegados de sus propios éxitos o hallazgos anteriores, siempre dispuestos a rehacer y recrear.

Como exiliado que dejó el país, su memoria fuera del territorio norteamericano fue progresivamente perdiéndose, sin embargo estaba latente para el grupo de intelectuales de izquierda del país, que consolidaron la tendencia indigenista, y que la extendieron como política pública hasta los años 60. Serán ellos quienes inviten al maestro a exponer a Ecuador, y así constatar las transformaciones, que sin embargo de las corrientes vanguardistas, fueron apreciadas. Este aspecto marcó la coyuntura para la posterior adquisición de una buena parte de la colección autoral hacia Ecuador. De esta forma, tras media vida fuera del país, el diálogo y conexión se re activaron.

Con la abstracción culmina su periodo vital, Camilo Egas fallece en 1962. Se reconoce su labor. Su impacto inspira la creación del museo autoral en su memoria. Se convierte en leyenda misteriosa, una especie de secreto, una caja de sorpresas, que pugna y resiste en el tiempo.

6.13. Imágenes: Capítulo VI



FIG. 71. Camilo Egas, *Trabajadores sin hogar*, 1932

Óleo sobre lienzo. 120 x 99 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 72. Camilo Egas, *La Calle 14*, 1937

Óleo sobre lienzo. 103 x 127 cm. Colección CCE, Quito, Ecuador.



FIG. 73. Joan Miró, *El carnaval de Arlequín*, 1924-1925

Óleo sobre lienzo. 66x93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Estados Unidos.



FIG. 74. Salvador Dalí, *Reminiscencia Arqueológica Del Angelus De Millet*, 1934
Óleo sobre lienzo. 31.75 x 39.4 cm. Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida, Estados Unidos.



FIG. 75. Camilo Egas, *Paisaje surrealista*, 1940
Dibujo de lápiz sobre cartulina, 56 X 92 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 76. Camilo Egas, *Autorretrato*, 1946

Óleo sobre lienzo. 91 x 77,5 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 77. Oscar Domínguez, *La bola roja*, 1995
Óleo sobre lienzo. 62 x 84 cm. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



FIG. 78. Camilo Egas, *Dual*, 1940

Óleo sobre lienzo. 40 x 50 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 79. Camilo Egas, *Dual*, 1940

Boceto dibujo sobre cartulina. 45 x 65. Colección MUNA, Quito, Ecuador.



FIG. 80. NS. *Camilo Ega pintando el «Quijote»*, 1942

Fotografía. New School. N.Y. EUA.



FIG. 81. Camilo Egas, *Sueño de Ecuador*, 1940

Óleo sobre lienzo. 45 x 60. Colección MoMa, N.Y., EUA.



FIG. 82. Camilo Egas, *Desolación*, 1940

Óleo sobre lienzo. 50 x 70. Colección CCE, Quito, Ecuador.



FIG. 83. Camilo Egas, *The Modern Don Quixote*, 1945-46

Óleo sobre lienzo. 70 x 36. Colección no identificada.

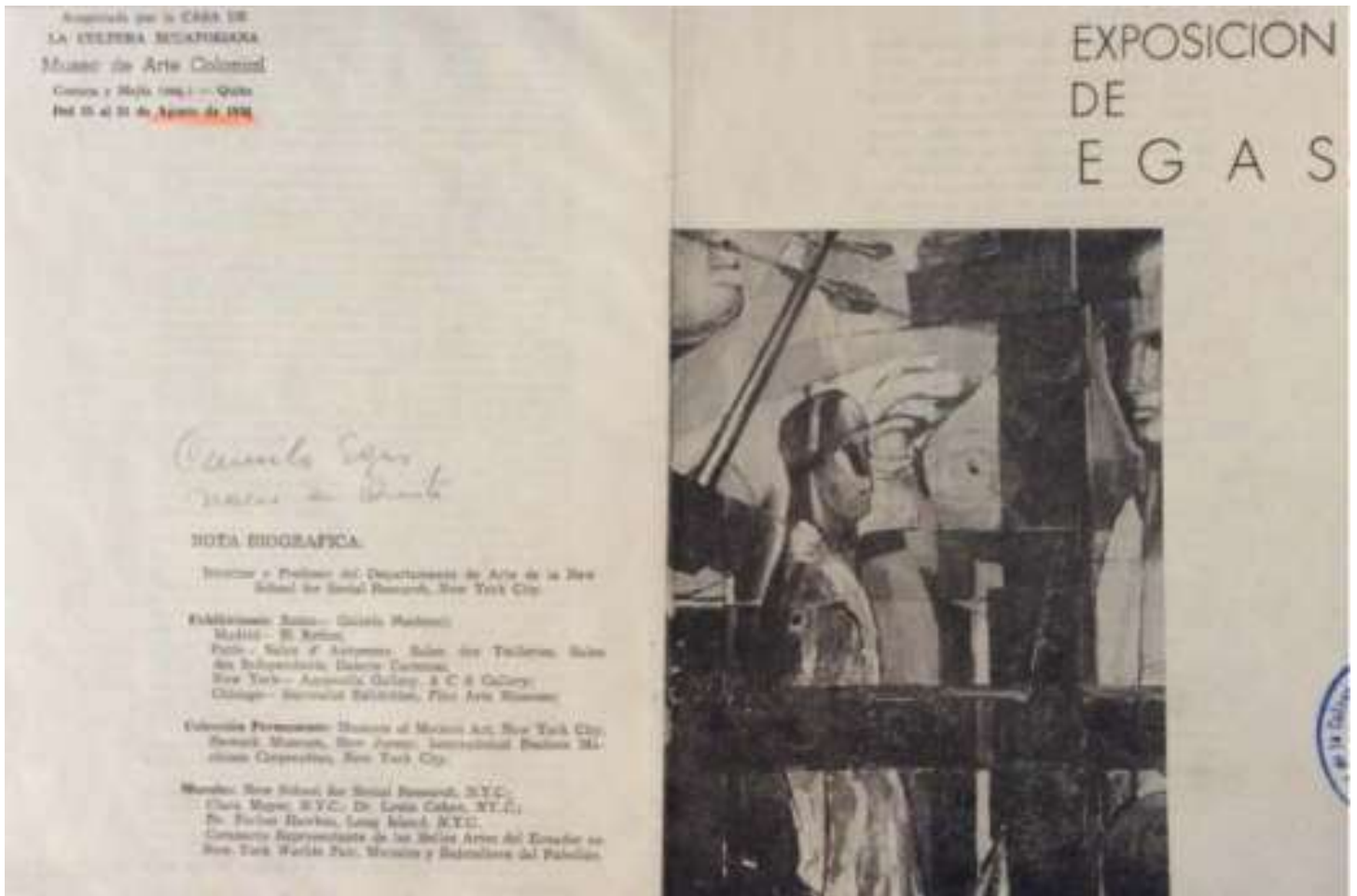


FIG. 84. Camilo Egas, *Catálogo 1956 CCE*. 1956

Fotografía. Archivo de Diana Iturralde. Filadelfia, EUA.



FIG. 85. Diego Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, 1915

Óleo sobre lienzo. 109,6 x 90,2 cm. museo MALBA-Fundación Constantini, Argentina.



FIG. 86. Camilo Egas, *Las viudas*, 1957

Óleo sobre lienzo. 76 x 102 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 87. Autor no identificado, *Visita de Benjamín Carrión a Egas en N.Y., 1953*
Fotografía. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 88. *El Comercio. Nota de prensa sobre Camilo Egas en Ecuador, 1954*
Fotografía recorte periódico. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 89. Camilo Egas. *Abstracción*, 1961

Óleo sobre lienzo. 63 x 49 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 90. Jean Dubuffet. *Dialogue aux oiseaux (Diálogo de los pájaros)*, 1949
Óleo sobre lienzo. 89 x 116,5 cm. Museo Reina Sofía, Madrid, España.



FIG. 91. Antoni Tàpies. *Pintura*. 1955

Técnica mixta sobre lienzo. 96 x 145 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



FIG. 92. Camilo Egas, *Corriente en gris*, 1961

Óleo sobre lienzo. Dimensión desconocida. Colección no identificada.



FIG. 93. Camilo Egas, *El remolino*, 1961

Óleo sobre lienzo. 76 x 102 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 94. Camilo Egas, *Light before (Antes de la luz)*, 1961.

Óleo sobre lienzo. 76 x 61 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 95. Camilo Egas, *Horas tempranas*, 1961.

Óleo sobre lienzo. 88 x 93 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 96. El Comercio, *Nota de prensa sobre homenaje póstumo a C. Egas*, 1963

Fotografía de recorte de prensa. MUNA, Archivo Nacional, Quito, Ecuador.



FIG. 97. Patricio Ponce, *Versión 3 del Hombre de la Calle 14*, 2001

Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cm. Colección del autor, Quito, Ecuador.



FIG. 98. N.S. *Camilo Egas, charlando con alumnos, 1946*

Fotografía. Archivo New School, N.Y., EUA.



FIG. 99. N.S, *Camilo Egas, en clase de arte con alumnos, 1947*

Fotografía. Archivo New School, N.Y., EUA.



FIG. 100. A.N.Y. *Certificación ciudadano honorario N. Y., 1940*

Fotografía. Archivo Eric Egas, N.Y. EUA.



FIG. 101. Camilo Egas, *Mural Festival Ecuatoriano*(Detalle), 1933
Óleo sobre lienzo. Colección New School, N.Y., EUA.



FIG. 102. Camilo Egas, *Las Floristas*. (Detalle), 1916
Óleo sobre lienzo. 168,5 x 256 cm. Colección MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 103. MCE, Museo Camilo Egas, *Sala emblemática, conjunto de Danza*, 2018

Fotografía. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 104. MCE, *Restauración de obra Las Floristas de Camilo Egas*, 2019

Fotografía. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 105. MCE, Exposición: *Transiciones Gráficas*, colectivo Vitamina G, 2019

Fotografía. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 106. MCE, *Taller, exposición Arte para Todos*, 2019

Fotografía. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 107. MCE, *Piso de piedra, hueso*, Chacana, ingreso M. C. Egas, 2019

Fotografía. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.



FIG. 108. MCE, *Logo Museo Camilo Egas*, 2003

Diseño. MUNA, MCE, Quito, Ecuador.

CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES GENERALES

Al principio de este trabajo, nos preguntamos sobre la visión académica de una modernidad «unilateral», que tiende a homogeneizar e invisibilizar las expresiones culturales, consideradas periféricas, entre las que se encuentran algunas expresiones latinoamericanas. La obra del pintor Camilo Egas, conlleva el análisis de múltiples variables disciplinarias para interpretar su creación a partir de los contextos históricos desde donde se produjo. Responder a esta cuestión al afirmar que Camilo Egas, es el resultado del diálogo e influencia de doble vía. Entre lo local y lo moderno. Entre el arte internacional y el ecuatoriano. El pintor se ubicó estratégicamente en el umbral de la modernidad, contribuyendo al debate en la construcción de la identidad nacional.

Revisa también, de manera comparativa, los análisis de otros autores locales, regionales e internacionales, en relación con el paradigma del indigenismo y el arte latinoamericano. Se adentra en el análisis crítico, la perspectiva colonial y poscolonial y su persistencia en el presente. Rezagos colonialistas se mantienen en la discriminación y subalternización de las poblaciones originarias, y con ello, también en los pueblos afroecuatorianos, las minorías desfavorecidas del sistema capitalista. Esta realidad ha variado poco en el tiempo. Prueba de ello son las relaciones dispares de dominio geopolítico desde los países desarrollados a los países en desarrollo. El mayor nivel de pobreza en los pueblos originarios, provocó un abordaje empático en el sector intelectual urbano y modernista, evidenciado en la participación de artistas mestizos y de ciudad sobre la condición del indio a principios del siglo XX. El arte moderno fue una herramienta para representar la problemática del indígena y, al mismo tiempo, el indígena fue un motivo pictórico para entrar en el debate de las vanguardias artísticas mundiales. Sin taparse los ojos, ni mirar hacia un lado, desde su lenguaje simbólico, se evidencia la disparidad social sin alejarse del lenguaje moderno, atractivo a su época.

Se hace énfasis en la irreverencia como una característica del artista moderno. La capacidad de entrar y salir a su antojo de la «trama de la modernidad», su disputa por el valor simbólico del arte. Su capacidad crítica como factor diferencial para conectar las tendencias, no solo como asimilación pasiva.

Los artistas también han transformado la teoría, la crítica y la curaduría del arte justamente desde esta posibilidad de manejo sugestivo y transgresor de su lenguaje. En

varios momentos, dejaron en segundo plano los anticuados abordajes teóricos sobre el arte latino. Quienes ponderan lo dudoso, artificioso y poco ético de la incursión en temas étnicos «ajenos».

Existe un rezago colonial del concepto de lo «mestizo» como algo ilegítimo. Algo impuro o contaminado que se traslada al arte. Sea que se incursione en el indigenismo o en el arte moderno de vanguardia, no se puede ser completamente ajeno a las circunstancias del presente. El tema de la identidad es un concepto en constante construcción y reconstrucción. Sobre esto, se plantean cinco conclusiones imprescindibles:

1) El cambio de siglo y el período del modernismo fue una época fundamental para el surgimiento de la idea de arte moderno de vanguardia en el contexto internacional y ecuatoriano. El cambio de siglo es una etapa crucial para la historia republicana y en general del país. Ocurre durante una encrucijada multidimensional de tensión a nivel internacional, regional y local. Un momento de crisis entre la tradición y la modernidad. El ambiente de rebeldía progresista que contagió el tránsito de la tradición. Es cuando el artista adquiere una nueva identidad, no solo de actor estético, sino como activista simbólico.

2) La construcción moderna del tema indígena es producto de una política de integración y replanteamiento de las estructuras nacionales. Los estudios académicos, interrelacionados, las ciencias sociales, las humanidades con las artes, así como de las artes literarias con las plásticas permiten dar nuevas luces a un contexto complejo. El indigenismo se apropia de la imagen del poblador ancestral con un carácter reivindicador y dignificador. Como símbolo poético de identidad cuando romántico, y como símbolo social y de protesta que asocia al trabajador del campo con discusiones de derechos laborales en el realismo social, fue forjado desde las revoluciones del siglo anterior. Primero por parte de la Ilustración, la ciencia, la naturaleza, lo originario, desde una mirada de los inicios de la antropología a principios de siglo. Evoluciona a una fascinación por lo exótico y despierta un afán de coleccionismos. Las nuevas disciplinas como la antropología, arqueología, sociología, presentarán el ambiente de interés al indigenismo modernista.

3) El indigenismo es un movimiento transnacional que en las artes se apropia de un lenguaje moderno y también vanguardista. Se acuña en la zona andina, más emplea

los lenguajes modernos, cuya base surge en Europa, de manera especial influida por el primitivismo, asumido en Latinoamérica de «adentro a afuera». Es presentado como contrapropuesta a la mirada de presente y futuro de la modernidad. Como si los Andes dijeran: para mirar al presente moderno, es necesario mirar hacia adentro y hacia el pasado. La asimilación de la modernidad en lo local, como es el caso del Muralismo Mexicano, caracterizado por el sentido del compromiso social y la identidad nacional, se replanteó así también el indigenismo focalizado en la zona andina. Estos movimientos modernos pueden ser vistos como movimientos americanistas, que están en estrecho diálogo con el muralismo mexicano (otro americanismo). Incluso la Antropofagia brasilera de Andrade y Tarsila do Amaral puede también ser considerado como un americanismo. Movimientos dentro del giro moderno de las artes latinoamericanas hacia 1914 y sobre todo después de 1917 hasta 1950-60.

4) Un eje transversal resulta el debate, tanto filosófico, antropológico, sociológico: que es lo «nuestro», que es lo del «otro», que se transforma y se intercambia. Dicotomía propuesta por los estudios académicos desde una multiplicidad de perspectivas acerca de la legitimidad, la autenticidad y la veracidad del modernismo, del indigenismo y luego también de las vanguardias. Propone alternativas como: ventriloquia, hibridación, transculturalidad, alteridad, negociación. Así, concluyó que Egas desde la pintura, abordó una forma de lenguaje intercultural, como artista mestizo-indigenista, con cualidad verista y justificada de alteridad en las expresiones que exploró. En su participación en los dilemas cognitivos, éticos y sociopolíticos de la interculturalidad se refuerza como estrategia deliberada que se desarrolló en respuesta a diversas circunstancias históricas. El indigenismo de Egas es pertinente y válido. El visibilizar a los pueblos ancestrales y la realidad que le tocó vivir, dada la sensibilidad del autor y su determinación propia.

5) Se puede interpretar cómo la modernidad se moldeó por un conjunto de factores en la idiosincrasia del autor. Destacan las estancias de formación dentro y fuera del país y los medios de comunicación. Fue determinante la reapertura de la Escuela de Bellas Artes en Quito, las becas de estudio a los centros de desarrollo en el exterior, en la primera parte del siglo, con París y Nueva York como epicentros de creación, encuentro e intercambio. Reconocer el impacto de los ensayos literarios, las revistas modernistas. Así *HÉLICE*, revista pionera del modernismo y vanguardia de Ecuador, retó a la sociedad de ese tiempo a la transformación en la apreciación de las artes y las

letras modernistas y de la causa social, dejando la semilla de modernidad y opinión que floreció más adelante.

Se considera que las vanguardias germinan en una construcción geopolítica de tensión entre capitalismo y socialismo. Intervienen competencias nacionalistas entre países. Surgen las vanguardias modernas inicialmente en Europa y luego, la idea es apropiada y reinventada por los Estados Unidos de Norteamérica con el sistema de gestión de las artes y conjunción de la creación del Museo de Arte Moderno, la crítica de arte, los artistas y diáspora, y también la economía. En este marco se debaten las artes figurativas modernas frente a la abstracción y el informalismo. Entre estos debates se encuentra el lugar de los artistas latinoamericanos que dialogan de dentro y fuera, el entre-lugar, como forma de síntesis. Así, de manera dialéctica se dan tres momentos: tesis, antítesis, y síntesis. El arte latinoamericano puede ser visto como una especie de síntesis por el tomar tanto de afuera como de adentro, procurando con ello la tesis de la «síntesis latinoamericana» sobre las vanguardias. Como sucedió con Camilo Egas cuando incursionó en el surrealismo, en especial el cubismo de postguerra, indigenismo y la abstracción. En cada uno de los movimientos, exploró un universo cosmogónico y simbólico particular de latencia telúrica. Por su valores plásticos y referencia de un imaginario andino o de la diversidad de la cultura que acogió su experimentación.

Los autores, obras, colecciones, y contextos del arte latinoamericano han sufrido una cierta invisibilización. Poco cuidado e interés de autoridades y del público amenazan con el olvido de los autores y sus procesos. Se pone en riesgo la conservación de este patrimonio cultural. Como un círculo vicioso, la falta de interés limita el conocer el patrimonio cultural y artístico. Mediante estrategias como la investigación, el levantamiento y la accesibilidad a inventarios, así como de la gestión cultural de espacios repositórios de la memoria, públicos o privados, se contribuye a su resguardo y se cumple con una función vital para este propósito.

Por lo tanto, contrastan en la modernidad un arte de búsqueda plástica experimental de vanguardia y de contenido social. Un diálogo entre moderno comprometido y moderno vanguardista con aporte de ida y vuelta. Latinoamericano y local, por un lado; moderno e internacional por otro. Esta doble vía opera en la obra de Camilo Egas, quien de forma valiente, abrió caminos e inspiró a generaciones posteriores. Facilitó el tránsito a generaciones consiguientes en la consolidación de movimientos como el indigenismo de realismo social, y concitó la exploración

vanguardista. Puso en evidencia brechas culturales y sociales en su representación moderna. Concluyo que Camilo Egas es un -autor total ecuatoriano-, que transitó por varios estilos dejando una impronta inconfundible. Y que marcó un antes y un después en la Historia del arte del país, cuya memoria no cesará mientras continúen los estudios e investigaciones que visibilicen este legado y patrimonio universal.

APÉNDICE 1: CATÁLOGO RAZONADO

El catálogo razonado adjunto en este estudio, corresponde a un proceso exhaustivo e inédito de identificación, localización y descripción de las obras y colecciones de Camilo Egas. Se accedió a las obras, por una parte en los espacios museales y reservas del sector público de Ecuador, y por otra mediante contactos con familiares y coleccionistas privados dentro y fuera del país.

El propósito de esta base de datos crítica es facilitar una herramienta útil para los procesos técnicos de conservación de la colección patrimonial. Útil también para los procesos curatoriales, educativos y de investigación en general, considerando que el reto es procurar alcanzar el mayor porcentaje de inventario de la actividad creativa del autor, insumo fundamental para el análisis y generación de contenidos sobre el artista y nexos con la época.

El criterio técnico en primer lugar aplica un protocolo de registro de datos técnicos de la obra, y de descripción de la misma, basado en el Manual para Inventario de Bienes Culturales Muebles del Instituto Colombiano de Cultura «Colcultura». Luego, sopesando el aspecto práctico, aborda una síntesis de la parte histórica y semiótica directamente relacionada al bien. Por esta razón se organiza de manera cronológica, en lugar de hacerlo en relación de técnica o temática, dado que el modo cronológico facilita la revisión de la obra de manera contextual, tanto los aspectos de forma como los compositivos, de la serie y su proceso de mutación o evolutivo para de esta manera evidenciar las etapas creativas que el artista transcurrió.

La metodología para la recolección de la información y fuentes utilizadas, implicó la realización de entrevistas con familiares y descendientes, correspondencia, revisión de respaldos accesibles a la adquisición de la colección por parte del Banco Central del Ecuador (BCE) y que consta en el museo autoral ubicado en Quito. Así como actos de venta accesibles en colecciones externas como el caso de MOMA, los actos de exposición y catálogos disponibles en entidades como el BCE, CCE, la New School for Social Research, fotografía en gran parte realizadas por parte del autor de este estudio, también los compartidos por investigadores como Michele Greet, o Eric, Egas, y los accesibles en ámbito virtual.

El académico Nicolás Svistonoff en un breve ensayo crítico estético del 2003 realizado para una publicación por la reapertura del Museo, señala:

[...] ¿qué significados podemos encontrar en sus cuadros? ¿Qué podemos captar en la lectura de cada imagen? Aparte de los cuadros conocidos, ¿dónde están sus otros cuadros para poder entender mejor su proceso? [...].¹⁶⁰

Por ello el conocimiento del autor y proceso artístico, los cambios estilísticos se facilitan mediante este tipo de análisis. Es así que la obra en sí misma se constituye en un documento de investigación primario fundamental, cuyo potencial de transmisión de datos puede ser gran de gran provecho para el estudio del arte ecuatoriano y latinoamericano.

ANÁLISIS

Mediante el análisis de la trayectoria creativa de Egas, la línea narrativa de sus obras, se evidencia la mutación tanto de temática como de estilo. Se observa algunas características:

- Las etapas y categorías de la obra de Egas son referenciales, dado la mixtura y cierta yuxtaposición de estas. Fenómeno propio de las vanguardias, pues estas sucedieron tanto de forma diacrónica como sincrónica. La metamorfosis implicó que un estilo se fusione con otros estilos. La posibilidad de transitar en inter-estilos y que tenga transiciones de salida y cambio, e incluso luego latencias, improntas personales, cuyas pautas transversales, se puede denominar «el estilo del autor». Por ello, si bien se plantean cuatro grandes etapas, se puede considerar varias subcategorías y derivaciones, pensando en una perspectiva curatorial de Egas. Existen casos de obras que parecen sueltas, la «obras adelantadas» o «tardías» de un estilo. En este estudio se ajustan a su categoría temporal con el propósito de procurar consistencia histórica y museológica.

¹⁶⁰ Comentario de Nicolás Svistonoff. BCE. (2003). *Camilo Egas Museo*. Quito: Imprenta Mariscal.

- Existen obras que encajan plenamente dentro de una categoría, permiten clasificarlas dentro de un movimiento vanguardista en el artista. También existe obra que encaja en un punto de transición y cambio de estilo que evidencia una búsqueda técnica y conceptual del artista. Valiosos aspectos para resaltar la búsqueda y el contexto autorial. Ejemplo es la transición hacia el cubismo y luego a la abstracción. Se dan fases y obras singulares que resultan «pedagógicas» para entender los cambios. Esta pauta metodológica puede ser argumentada considerando a Egas como maestro. Incluso considerarlo como una especie de «laboratorista del arte». En una etapa buscando el «caos y lo absurdo» y deshacerse del academicismo. El autor era metódico y organizado, prueba de esto es su disciplina en el coleccionismo de su propia obra. El Estado ecuatoriano adquirió una gran parte de la colección a sus familiares directos, en especial a su esposa. Egas también coleccionaba objetos étnico-culturales de Ecuador.

- La cuantía de obras sobre las tendencias abordadas representa un insumo técnico de estudio. En primer lugar es referencial, pues corresponde a la recopilación realizada por el investigador en curso. Podría darse una variación, si bien no en las obras emblemáticas que integran este listado, si en el número y estilo de las obras. En especial en la etapa en USA, por encontrarse en colecciones fuera del país, que no se pudieron acceder. Conforme el presente catálogo se incluye 202 obras recopiladas. De la primera etapa (1906-1915) constan 6 obras, de la segunda etapa (1916-1929) constan 60 obras, tercera etapa (1930-1939) constan 50 obras, de la cuarta etapa (1940-1962) 86 obras. La primera observación es un mayor número de obras de la última etapa vanguardista, posiblemente por la cercanía de esta etapa al momento de la adquisición de las obras por parte del Estado. Sin embargo, la sumatoria realizada por la temática indigenista en las cuatro categorías replantea el resultado, 87 obras con esta temática. En base a esta muestra, se afirma que Egas abordó, en primer lugar el Indigenismo y seguido, transitó ciertos ismos de vanguardia del siglo XX. También llama la atención el elevado número de desnudos, retratos y ejercicios académicos propios de su faceta como maestro en Ecuador y en la New School for Social Research. Los retratos de indígenas evidencian su convicción de visibilizar la identidad y humanidad de los

retratados (En la etapa de la colonización se discutía si los indígenas y afrodescendientes no tenían alma). Los autorretratos muestran la práctica de uno de los mayores retos en la plástica, pero también un interés, más que banal, documentalista e íntimo, de auto registrarse en el tiempo. La captura gestual narra simbólicamente su mundo interior, siempre intenso en diálogo con el mundo exterior. La construcción del ser, entre lo suyo y apropiado, como se señala en esta tesis: «lo de afuera con lo de adentro» y viceversa, y así su propia construcción identitaria mestiza e híbrida.

De acuerdo con el planteamiento de etapas y categorías de la Obra de Egas, el presente catálogo esta conformado de la siguiente forma:

1906-1915

Categoría: Egas primeros años, academicismo (1906-1915). Cantidad: 6

Subtotal: 6

1916-1929. Categoría indigenismo americanista; variantes:

Indigenismo americanista (1916-1929). N°: 48.

Encargo retrato (20s). N°: 2.

Encargo obra simbolista (20s). N°: 7.

Experimentación desnudo (20s). N°: 2.

Excepción obra de otro artista sobre Egas (20s): «Kanela». N°: 1.

Subtotal: 60 obras.

1930-1939. Categoría: Realismo social, indigenismo; variantes:

Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939). N°: 12.

Realismo social, *trabajador* (1930-1939). N°: 8.

Realismo social, *guerra* (1930-1939). N°: 5.

Realismo social, *diversidad* (1930-1939). N°: 1.

Desnudo académico, dibujo (pintura) (30s). N°: 14

Paisaje natural académico (30s). N°: 8

Paisaje andino mural (30s). N°: 2.

Subtotal: 50 obras.

1940-1962. Categoría Vanguardia y retornos experimentales; variantes:

Vanguardia y retorno exp. (1940-1962). Surrealismo, *imperialismo*. N°: 11.

Vanguardia y retorno experimental (1940-1962). Surrealismo, *intimismo*. N°: 8.

Vanguardia y retorno experimental (1940-1962). Expresionismo. N°: 15.

Vanguardia y retorno experimental (1940-1962). Cubismo. N°: 27.

Vanguardia y retorno experimental (1940-1962). Abstracto. N°: 24.

Excepción obra de otro artista sobre Egas (40s): Guayasamin N°: 1.

Subtotal: 86 obras.

Existe un grupo de obras identificadas en su nombre y que no se logró obtener documentación e imagen de respaldo, el caso es: las Ilustraciones del año 1932 de la novela «Tsantsa» de Isadore Lhevine, del realismo social de años 30s los murales de la Dra. Clara W. Mayer, el Dr. Forbes Hawkes y el Dr. Louis Cohen., las obras surrealistas de los 40s: «Nirvana», «Love», «Judgement», «Spríng», «El infierno». Del cubismo, de 1958 «La Ronda» Col. Museo Bellas Artes Caracas, Venezuela, y de la pintura abstracta de 1962 «La primavera».

Paralelo al catálogo oficial y autenticado de la obra del artista se cuenta con un registro de las obras «falsificadas» sobre el autor. Con el único propósito de identificar la imagen, su estética, origen y criterio que surge al respecto. La presencia de falsificaciones contribuye a alertar ante esta circunstancia y reducir este tipo de comercio fraudulento, que distorsiona la impronta del artista y su acervo.

A continuación el catálogo razonado de la producción del autor de la investigación:



Autor: Camilo Egas.
Título: Rostro de mujeres.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 1907.

Reserva: EBA

Código: 007-29-0045.

Categoría: Egas primeros años (1906-1915).

Tema: GÉNERO, MESTIZO.

Iconografía: Retrato de dos mujeres relacionado con ceremonia funeraria y viudez de uno de los personajes [El rostro se asemeja a su madre]. Tema que Egas evocará en obras indigenistas y vanguardistas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

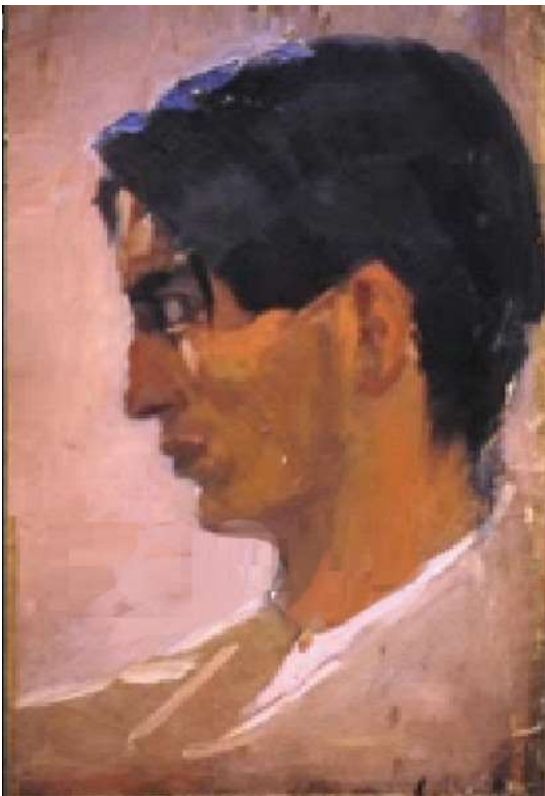
Composición en base a retrato de dos mujeres, una de frente y otra de perfil.

En primer plano, al centro, retrato de mujer de frente, viste un chal negro, el pelo agarrado hacia atrás, el gesto, de mirada perdida y tristeza. Lleva aretes pequeños de cuentas.

En segundo plano, tras la mujer del centro, perfil de rostro de mujer hacia la izquierda, con la mirada semiabierta y gesto de aflicción.

Lleva puesto un manto negro, tipo velo que cubre la parte superior de la cabeza.

En el tercer plano, al fondo fachada de dos casas de color blanco, en la parte superior los bordes del techado y de teja. Un posible paisaje de Quito Colonial.



Autor: Camilo Egas
Título: Autorretrato
Técnica: Gauche
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 1910.

Reserva: EBA

Código: 012-29-0045

Categoría: Egas primeros años (1906-1915).

Tema: JUVENTUD DEL ARTISTA.

Iconografía: Autorretrato de Egas, de 20 años de edad. Joven y con gesto serio. Época de estudiante en la Escuela de Bellas Artes. El primer autorretrato en tener registro.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a autorretrato de busto y perfil de Camilo Egas joven, rostro ligeramente agachado, mirada atenta hacia lado izquierdo, de cabello negro largo la parte frontal, con corte sobre las orejas, viste camisa blanca, de fondo un área plana de tono claro gris rosado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Fragmento de un cuadro de Rubens. Grabado para revista de la Escuela de Bellas Artes.
Técnica: Grabado.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 21 de octubre 1906.
Reserva: EBA.
Código: 007-29-1906.

Categoría: Egas primeros años, academicismo (1906-1915).
Tema: INFLUENCIA EUROPEA INICIAL.
Iconografía: Recreación de Fragmento de un cuadro de Rubens. Grabado para revista de la Escuela de Bellas Artes.

Descripción

Dibujo de formato vertical.
 Composición en base a dibujo, grabado en blanco y negro de retrato de personaje masculino adulto.
 En el centro, hombre de alrededor de 50 a 60 años, busto de perfil, semi calvo, mirada hacia el lado izquierdo, usa barba y cabello corto de color cano, blanco. El cuello ancho en sombra. Lleva una camiseta de cuello grande abierta, color claro, cuyo pecho es resuelto con pocas líneas, el borde se funde con fondo blanco. Alrededor de la cabeza suave la sombra de contraste claroscuro.



Autor: Camilo Egas.
Título: Copia de Rembrandt. Grabado para revista de la Escuela de Bellas Artes.
Técnica: Grabado.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 1908.
Reserva: EBA.
Código: 012-03-1908.

Categoría: Egas primeros años, academicismo (1906-1915).
Tema: INFLUENCIA EUROPEA INICIAL.

Iconografía: Copia de obra de Rembrandt de rostro de anciano que viste sotana similar a hábito religioso. Grabado para revista de la Escuela de Bellas Artes

Descripción

Dibujo de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de rostro de anciano.
 En en el centro figura masculina de persona adulta mayor, de busto y medio perfil, cabeza calva amplia circular, de barba larga cana blanca, mirada hacia abajo con gesto reflexivo, cuyo dorso se corta con fondo blanco. Viste prenda negra tipo sotana. Una suave sombra alrededor del cuello.



Autor: Camilo Egas.
Título: Idilio Indiano.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 1910.
Reserva: EBA.
Código: 075-10-1910.

Categoría: Egas primeros años, academicismo (1906-1915).

Tema: SENTIMIENTO ANDINO.

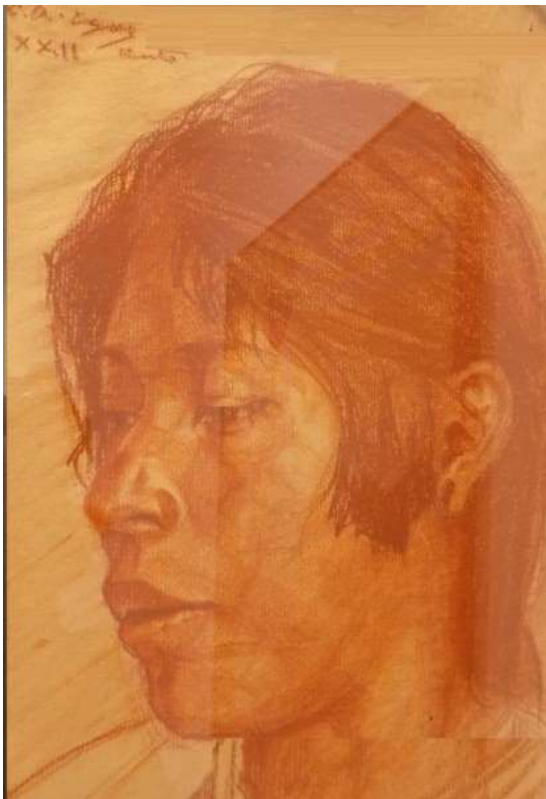
Iconografía: Recreación de escena de pareja de enamorados indígenas jóvenes besándose. Idilio indiano hace referencia a la relación amorosa de los personajes, que cruzan los brazos y unen sus manos uno con otro en señal de correspondencia y complicidad. Afín al tema, las novelas de idilios entre nativos y visitantes es una tendencia explorada en la literatura entre siglos XIX, XX.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena en blanco y negro de dos personajes juntos besándose.

En primer plano, y ocupando el lleno del formato, dos indígenas de medio cuerpo, medio perfil, uno frente al otro, pegados besándose, cruzando el brazo alrededor del cuello de la pareja para sujetar la mano. A la derecha figura masculina, viste camisa de rayas y manta oscura que cuelga del hombro izquierdo, pantalón. Lleva sombrero de medio lado. Al lado izquierdo figura femenina de pelo largo, viste poncho y falda oscura, se muestra parte del cuello de blusa blanca. De fondo, sombra a media altura y vacío en parte superior.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato indígena.
Técnica: Dibujo con lápiz sanguina.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: 1911
Reserva: EBA.
Código: 075-07-1911.

Categoría: Egas primeros años, academicismo (1906-1915).

Tema: JUVENTUD ANDINA.

Iconografía: Recreación de retrato realista de joven indígena. No se menciona su nombre. El manejo de lápiz sanguina explora la gama cromática indigenista de tonos tierra que será uno de las características del estilo.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a retrato de joven indígena, de medio perfil, con la mirada hacia abajo, el pelo largo hacia atrás. Viste camisa blanca.

El fondo llano con suaves trazos horizontales.

Autor: Camilo Egas.
Título: Gregorio y Carmela.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 74.8 X 1.85
Lugar y fecha de realización: Quito, 1916.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 1-50-79.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: CEREMONIA ANDINA.
Iconografía: Recreación de escena de grupo de indígenas, cuyos nombres son Gregorio y Carmela, junto con una acompañante, que se ubican en medio de paisaje andino, compartiendo en una vasija la chicha o bebida sacrada. Las mujeres con el rostro de ensimismadas, una desnuda..

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de tres figuras sentadas en paisaje andino. En primer plano tres personajes indígenas, a la derecha mujer semidesnuda de cuerpo entero y perfil, sentada con los brazos apoyados en las rodillas que se tapa con una manta roja. Con la cabeza y mentón reclinado hacia abajo, lleva en la cabeza sujetada con una manta de tela, lrga que cae hacia la espalda, sujetada por una cinta roja delgada; esta posada sobre varias telas: blancas y cintas de colores. A la derecha indígena de cuerpo entero, recostado hacia el centro, las rodillas recogidas, respaldado en el brazo derecho sobre una tela ocre, viste un poncho azul con rayas rojas, un chal azul abultado que usa como bufanda, y el final del lado derecho, tras el personaje masculino, una indígena sentada, los brazos alrededor de su cintura, con el rostro ligeramente inclinado a un lado, los ojos cerrados, lleva vestido morado descubierto los brazos, usa faja.
 En el centro, vasija verde, el piso de tierra.
 Al fondo montaña de forma suave triangular en tono turquesa, violeta. El cielo de tono gris rosado.



Autor: Camilo Egas.
Título: El Indio Mariano.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 88 X 58,5 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1916.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 2-38-79.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: YACHAK.
Iconografía: Retrato de indígena cuyo nombre es Mariano, lleva chal, poncho rojo, prenda usada en las comunidades andinas para actos ceremoniales, especialmente por el Yachac, o portador de sabiduría. Color que simboliza la sangre derramada en la conquista o la «lucha social».

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical. Composición en base a retrato masculino de adulto, de medio cuerpo, de perfil, el encuadre del rostro se ubica de manera singular pegado hacia el margen derecho, de medio cuerpo, con el rostro de perfil. De pelo negro largo hacia la espalda. Mirada entrecerrada, meditativo, viste un chal rojo bermellón reclinado hacia atrás, poncho azul marino que deja ver manga de camisa blanca, en la base un textil amarillo pimienta. En el fondo una superficie plana de tono gris verdoso con pintas suaves magenta. En el borde superior diseños de faja bosquejado en líneas horizontales y símbolos rectilíneos repetitivos en verde, rojo y blanco.

Autor: Camilo Egas.
Título: Las Floristas.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 168,5 x 256 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1916.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 2-38-79.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: RITUAL FUNERARIO ANDINO, OBRA MAESTRA
Iconografía: Recreación de danza ceremonial indígena de entrega de ofrenda floral funeraria. Texto criollismo de Egas, señala: "... esas gallardas y gentiles Vírgenes del Sol avanzan llevando a cuestas la ofrenda floral." Obra Seminal del indigenismo ecuatoriano.

Descripción
 Obra de formato rectangular. Composición: escena exterior compuesta por cuatro figuras de mujeres indígenas que trasladan una ofrenda floral. En primer plano se presenta las cuatro figuras femeninas de cuerpo entero, casi a escala natural. De perfil y de pie, caminando a un brazo de distancia entre sí en dirección izquierda. De cabello negro largo recogido en cola envuelta con una cinta roja. El rostro semi agachado y miradas sombrías. Gesto solemne con excepción del tercer personaje hacia la derecha, que gira el rostro de medio perfil a la izquierda y dirige la mirada hacia el espectador. Llevan vestido tradicional del pueblo de sierra norte, blusa blanca sin mangas, falda laranja negra con faldón interior blanco. Usan aretes delgados, largos de color rojo, collar de cuentas roja, faja «mamachumbi» roja en dos casos y encima faja blanca con formas geométricas andinas roja y azules, sin zapatos. Con una o dos manos sostiene la ofrenda floral conjunta. En la base una franja de suelo árido es la vía del recorrido. La ofrenda floral fue realizada con pincelada impresionista. Destaca el paisaje montañoso con cromática postimpresionista.

Autor: Camilo Egas.
Título: Niño indígena.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 71 X 57 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1916.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 1-21-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: NIÑEZ ANDINA.
Iconografía: Recreación de retrato de niño indígena cuyo nombre se desconoce y que está sentado en área externa, posa con cierta inquietud y mirada de molestia, ante el registro sea fotográfico o pictórico.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical. Composición en base a retrato de niño indígena. Hacia el centro y ocupando todo el formato, figura del niño de 10 a 12 años, de cuerpo entero, de frente, sentado con las piernas cruzadas, el rostro redondo, con la mirada fija hacia adelante, de gesto inquieto, la piel con cierto brillo de luz y humedad, de cabello largo, las dos manos descansan sobre parte lateral de la pierna vista derecha, cuyos pies descalzos de estilo inacabado están manchados de tierra. Está posado sobre una tela color mostaza, y los pies sobre piso terroso. Viste un poncho negro largo que cubre el dorso dejando visto las rodillas y extremidad, el cuello una tira delgada en forma de V de tono naranja, y una franja blanca de una prenda blanca tipo camiseta. Una delgada franja blanca sobre el pie derecho da cuenta del uso de pantalón corto. El fondo es plano, de aspecto de pared llana, de color palo de rosa, con suaves sombras alrededor de la cabeza y hacia la base.





Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato de india.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 40x32 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1916.
Reserva: n/a.
Código: 2-21-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: JOVEN ANDINA.
Iconografía: Retrato de indígena mujer, joven, cuyo nombre se desconoce, con corte de pelo al frente corto, que luce ropa tradicional andina y collar *washca*, símbolo de poder femenino.

Descripción
 Obra de formato rectángula vertical.
 Composición en base a retrato de mujer indígena.
 En el centro, de busto, frente, la figura femenina de entre 20 y 30 años, de cabello negro, corto en parte frontal enmarca el rostro, con mirada seria hacia el espectador, viste blusa blanca, chal rojo descubierto el hombro izquierdo. Lleva collar largo de cuentas roja y ocre amarillo. El fondo veladura gris verdosa que sugiere sombra y pared por manchas suaves horizontales.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato indígena.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 35 X 35 cm.
Lugar y fecha de realización:
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 3-22-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: HOMBRE ANDINO.
Iconografía: Retrato de indígena, cuyo nombre se desconoce. El gesto combina serenidad y cierta alegría, singular en la producción de Egas, dado que la tendencia expresiva del autor, aun en temas festivos, es el rostros serios o afligidos. Egas desarrolla el interés por el retrato indígena.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a retrato de indígena.
 En el centro, de busto, frente, rostro de figura masculina, persona adulta de entre 30 y 40 años. De cabello largo oscuro abultado hacia los lados, la mirada hacia el espectador. Viste poncho conche vino oscuro, el cuello forma de V, camisa clara por dentro. El fondo de color gris azulado claro, plano, hacia la derecha textura de empastado y área que muestra capa anterior, color tierra.

Autor: Camilo Egas.
Título: San Juanito.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1917
Reserva: Colección privada.
Código: n/a.

Catégoria: Indigenismo americanista (1916-1929).

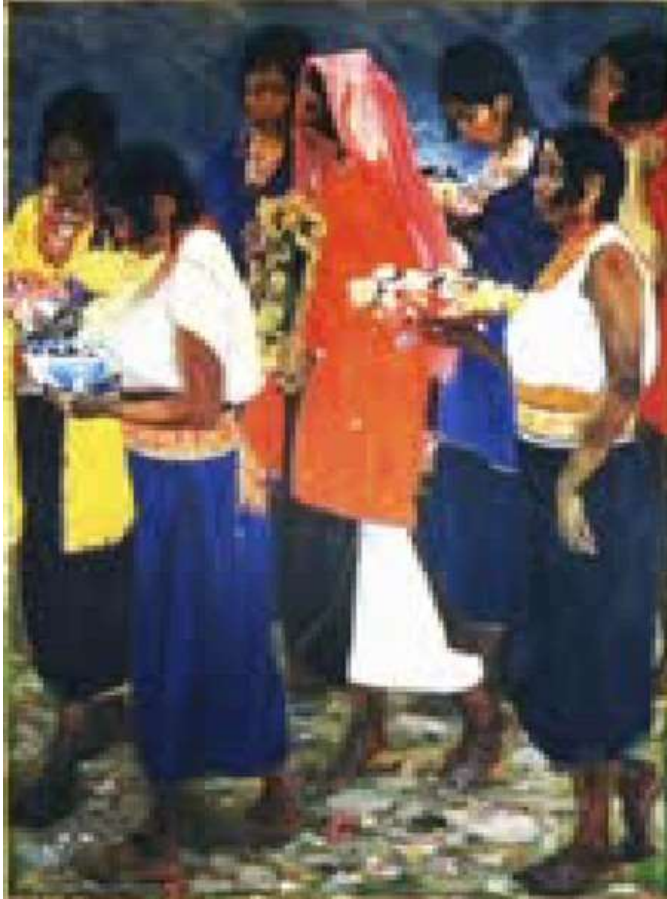
Tema: MUSICA NACIONAL.

Iconografía: Recreación de danza andina precolombina del Sanjuanito, tradicional de la cultura de la sierra de Imbabura. El estilo es bailable y alegre que acompaña festividades indígenas y mestizas. Genero que junto al pasillo y estilos locales se consolidaron a inicios del siglo XX parte de la construcción simbólica nacional de la Republica del Ecuador. La pintura indigenista acompaño este proceso.



Descripción

Obra de formato mural rectangular horizontal. Composición en base a escena externa de baile de pareja de indígenas, con dos músicos a los lados, de cuerpo entero y perfil con trajes tradicionales andinos. En primer plano, en el centro, dos indígenas bailando, en la izquierda una indígena agacha la espalda mientras alza su mano izquierda y flexiona la rodilla derecha, el rostro hacia el suelo, cabello largo hacia la espalda envuelto como cola, lleva collar de cuentas largo, viste blusa blanca descubierta los brazos, falda azul larga, faja gruesa chumbi blanca con rayas, diseño azul, rojo, amarillo en la cintura, descalza. A su lado izquierdo un hombre baila, alzando el brazo, mano, y rodilla izquierda, la mirada hacia la mujer, con cabello largo en movimiento hacia la espalda, viste poncho negro con diseño de líneas blancas semicirculares, camisa y pantalón corto blanco, descalzo. Al borde derecho, músico, con pelo largo, bigote delgado, que apega a su boca una quena o flauta andina sujetada con las manos para entonar la melodía. Al borde izquierdo un hombre tiene en su boca un rondador largo hecho de tubos de caña, con la mano izquierda lo sujeta y con la derecha cubre un oído, de cabello largo suelto, poncho rojo con rayas negras gruesas verticales, pantalón corto blanco, descalzo. Entre los músicos y danzantes, un modo de marco, dos fajas andinas de forma vertical, blanca y sudiseño un bordado negro andino geométrico o que incluye forma zoomorfa en el caso de la derecha. El suelo, parte de planicie de tierra de color gris con manchas verdosas, que se corta con fondo de montaña azul que ocupa el lleno del formato. Al lado derecho superior parte del cielo azul.



Autor: Camilo Egas.
Título: Los Sahumeriantes.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1918.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: PROCESIÓN ANDINA
Iconografía: Recreación de procesión indígena de grupo de mujeres que llevan ofrendas de flores y sahumerio, parte de una ceremonia o rito solar de legado incásico, como es el caso del Inti Raymi.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de grupo de siete mujeres, de cuerpo entero, perfil, cabello largo envuelto con cinta hacia la espalda, con traje tradicional andino de la sierra, descalzas, caminan a la izquierda llevando sahumerios y flores en las manos con gesto reverencial.
 En primer plano, dos mujeres, caminan vestidas con blusa blanca, falda azul, faja chumbi blanca con rayas, símbolos rojos, collares de cuentas rojas, la del lado izquierdo con el rostro hacia abajo, lleva plato hondo con sahumerio, al lado derecho una mujer lleva con la mano izquierda un plato con flores, pétalos. En el siguiente plano, al centro mujer con chal rojo que cubre la parte superior de la cabeza y llega hasta debajo de la cintura, falda azul y blanca lleva flores, destacando las de color amarillo, a la izquierda mujer vestida con chal amarillo, falda azul, lleva collar rojo, plato con flores de color rosa. El siguiente grupo tres mujeres, dos con poncho azul, una lleva un plato con sahumerio que desprende humo, una con chal rojo. El piso de piedra, como fondo azul de la montaña que llena la vista.



Autor: Camilo Egas.
Título: Pareja indígena.
Técnica: Dibujo papel.
Dimensión: 30,5 cm. X 20,9 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito 1920.
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: DESCANSO, PAREJA ANDINA.
Iconografía: Pareja indígena recostada en el suelo.

Descripción
 Obra en formato horizontal.
 Composición en base dibujo de silueta de dos indígenas, recostados, de cuerpo entero, una cerca al otro con traje típico sin zapatos.



Autor: Camilo Egas.
Título: Sin título.
Técnica: Dibujo en papel conté.
Dimensión: 21,5 cm. X 28 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 003-202-87.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

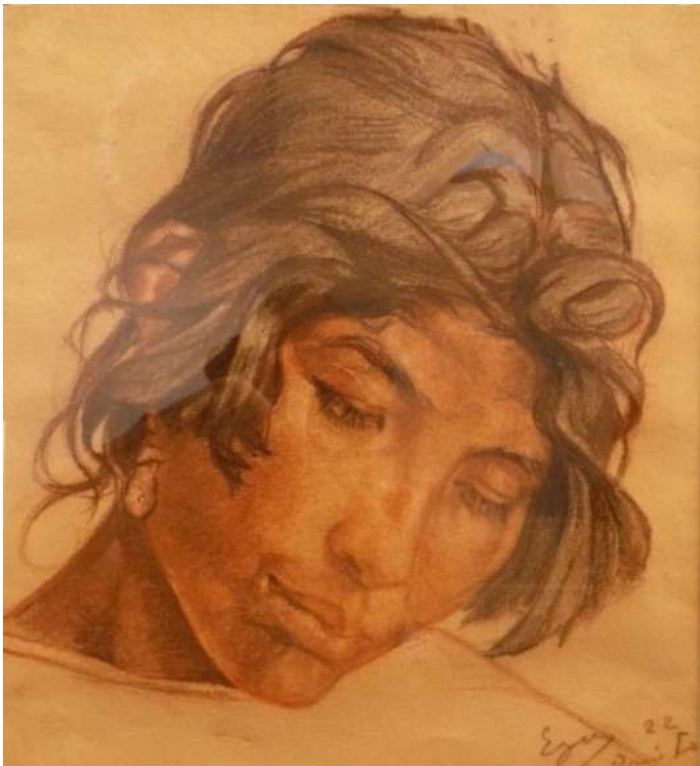
Tema: JOVEN ANDINA.

Iconografía: Estudio de retrato femenino de personaje que no menciona el nombre, joven de alrededor de 20 años.

Descripción

Dibujo a sanguina, en formato vertical.

Composición en base a boceto de busto de figura femenina de perfil con mirada hacia la derecha, el pelo recogido hacia la espalda, viste poncho.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato.
Técnica: Sanguina, carboncillo sobre papel.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: JOVEN ANDINA.

Iconografía: Retrato de mujer joven indígena, cuyo nombre es desconocido. De gesto serio, la mirada hacia abajo, sugiere gesto sumiso.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a dibujo de retrato de mujer indígena.

En el centro, rostro de figura femenina de entre 18 y 25 años, de busto, de medio lado, mirada hacia abajo, el cabello recogido hacia atrás, y suelto hacia adelante, visible parte de la oreja izquierda. Lleva arete colgante pequeño de color claro, viste blusa blanca, bosquejada, delinea el hombro derecho. El fondo vacío con suave difuminado.

Autor: Camilo Egas.

Título: Danza ceremonial. (J.J.C. N°1).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 116 x 190 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Camilo Egas.

Código: 11-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: RITUAL SOLAR PREHISPÁNICO.

Iconografía: Recreación de danza ceremonial ancestral en medio de paisaje andino, planicie, en que se localiza un grupo de mujeres indígenas, cerca a una fogata encendida que humea en el cielo azul, asociada al culto solar, lunar o deidad femenina, y período de cosecha. Al lado izquierdo, un músico con el pingullo, posiblemente yachak o shaman, a lado de cactus, planta de la que se extrae una bebida sagrada. Los personajes llevan collares de cuentas de colores y medallones circulares de influencia inca.

La tendencia de la obra es realista, estilizada las figuras con esbeltez y color intenso fovista.

En 1922, Camilo Egas tras realizar estudios de artes en la Academia Callarroise en París, retorna a Ecuador, año en que el arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño encarga realice 14 pinturas sobre rituales y ceremonias prehispánicas y mestizas para el muro superior de la biblioteca Americanista, ubicada en el Quinta Circasiana, actual Instituto Nacional de Patrimonio. «Danza ceremonial» es la primera obra ubicada en la parte superior del pasillo izquierdo.

Descripción

Obra en formato horizontal, vertical.

Composición en base a escena externa de danza de grupo de indígenas en paisaje andino.

En primer plano, ocho mujeres indígenas desnudas, de cuerpo entero, de pie, danzan concéntricamente, los cuerpos y brazos forman un semicírculo, con excepción de una mujer a el lado izquierdo se abre ligeramente del grupo, manteniendo el paso mira de forma fija hacia el espectador, gesto similar de figura que danza al centro, de medio perfil mira al frente con intriga. La piel desnuda de tono canela, llevan collares de cuentas con medallones circulares, brazaletes en algunos casos. A la izquierda, semi arrodillado una figura masculina toca un instrumento musical delgado de viento, viste taparrabo y lleva un chal. A su espalda un penco delgado largo. El piso es desértico con tierra de tono rosado. En segundo plano, hacia el centro una fogata encendida, fuego en la base y humo que se eleva formando bruma, cerca algunos pencos en el borde del área.

En tercer plano, en la parte baja, paisaje andino, el relieve montañoso a la distancia, un volcán bañado en tonalidades violetas a la distancia, y el cielo cargado con nubes y área despejada azul que ocupan el fondo.

Autor: Camilo Egas.

Título: Fiesta indígena. (J.J.C. N°2).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 97 x 165 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Camilo Egas en la muestra permanente.

Código: 5-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: FIESTA, DANZA, MÚSICA ANDINA.

Iconografía: Versión de «Las Floristas-2016», recrea ritual y ofrenda floral para celebración de fiesta comunitaria, el paso de los personajes a ritmo de danza, es acompañado por tres hombres que tocan el pingullo e intrepentan música prehispanica. Destaca la vivacidad del colorido de las flores y estilización de las figuras al estilo fauvista y art deco modernista. Contrasta el rostro serio de los personajes, de gesto reverencial.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de paisaje andino de grupo de indígenas que llevan una ofrenda de flores.

En primer plano, cinco mujeres, de cuerpo entero, estilizadas y esbeltas, con alargamiento de su canon idealizado de ocho cabezas y medio, de perfil, de pie, caminan hacia el lado izquierdo, llevando sobre hombro delantero un carrizo delgado del que se sujetan 10 atados de flores de distintas especies y colores. Los rostros con gesto reverencial miran en dirección del lado que caminan, la del centro cabeza agachada y brazo estirado, la última mujer hacia el lado derecho regresa la vista hacia el frente, visten trajes tradicionales de los pueblos de la sierra norte, blusa blanca de brazo descubierto, falda larga negra que llega debajo de rodilla, falda interna tipo enagua de colores rojos, azul, naranja, con faja de colores rojos, amarillo en la cintura, Usan collares de cuentas grandes de color amarillo, rojo, van descalzas.

En segundo plano, tres hombres, de cuerpo entero, perfil, características físicas de canon alargado, caminan acompañado a las mujeres, en ubicación simétrica, uno hacia el centro y uno a cada lado, tiene cabello largo, tocan una flauta delgada de madera, viste pantalón blanco, llevan poncho rojos con rayas dos personajes, el del centro es de color azul, el dorso interno desnudo, descalzos. El suelo de gamas grises rosadas, el fondo detrás el corte del primer plano, paisaje en el centro una montaña marcada las parcelas de gamas violetas, azul, verdes; arriba una franja de nubes blancas, parte de cielo celeste y encima grandes nubes azules abultadas.

Autor: Camilo Egas

Título: (Ritual en el mercado) (J.J.C. N°3)

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 99 x 167 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MAAC, MCyP.

Código: 14-28-78 .



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: RITUAL ANDINO.

Iconografía: Recreación de escena ritual shamánica indígena, relacionada con un suceso individual y comunitario de pesar, clamor.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de grupo de indígenas realizando un ritual.

En primer plano, a la izquierda, figura masculina, de rodillas en el suelo sobre manta naranja con rayas rojas, de perfil, lleva pañuelo rojo con flores blancas que cubre parte superior de la cabeza, viste camiseta y pantalón blanco, con una cuerda en la cintura, descalzo, extiende los brazos en forma diagonal, hacia derecha y manta blanca que se encuentra en el piso, donde está una vela encendida sobre recipiente, y botella a un lado. En siguiente plano, hacia el centro izquierda tres mujeres acompañan, arrodilladas, visten blusa blanca, falda azul, collares amarillos, una lleva manta roja que tapa parte de la cabeza. De pie a la izquierda, mujer de pie, perfil, con blusa descubierta y pecho descubierto alza las manos al cielo, viste falda roja, con faja chumbi, descalza, al fondo seis personas paradas cinco con sombreros, los hombres con ponchos, pantalón blanco, una mujer alza las manos hacia el rostro. A la derecha la mujer de espaldas evita ver la escena. Las sombras se reflejan en la superficie del muro. El piso de tierra, al fondo pared de casaca de color gris claro con tres ranuras rectangulares, con puerta de color verde y dos escalinatas, una vasija en el suelo.



Autor: Camilo Egas.

Título: Siembra. (J.J.C. N°4).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 164 x 98 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Camilo Egas.

Código: 10-28-78.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: COSMOVISIÓN ANDINA.

Iconografía: Recreación de escena de siembra indígena de la sierra ecuatoriana, etapa prehispánica, que muestra el trabajo comunitario, la complementariedad de labores y armonía con la naturaleza.

Descripción

Obra en formato horizontal, elaborada a pincel, técnica óleo sobre lienzo.

Estilo indigenista, con influencia del impresionismo, Art Deco. La escena está compuesta por un grupo de 9 indígenas, con proporción física esbelta de canon clásico, dedicados a varios oficios de práctica ancestral, como es: la azada o sembrado con palo aguzado, el riego del agua que es trasladado en cántaros de cerámica, el hilado, y la música de pingullo o flauta pequeña que se usa para las festividades andinas es especial en la sierra. El fondo muestra las montañas o Apus, cuyos deshielos forman las vertientes de agua, destacado en color azul intenso, influencia cromática del fovismo, colorido que sugiere el amanecer de las comunidades andinas. Al fondo a la derecha, en las faldas del cerro hay un montículo tipo tola donde se ubica la aldea.

Autor: Camilo Egas.

Título: (Ofrendas) (J.J.C. N°5).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 96.5 x 220.4 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MAAC, MCyP.

Código: 6-28-78.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: RITUAL OFRENDA INCASICA.

Iconografía: Recreación de procesión indígena que lleva la ofrenda de un chivo, así como vasijas con agua o chicha para celebrar alguna actividad festiva o ritual. Mujer con el pecho descubierto cerca al niño es un signo de maternidad. Hay personajes vestidos, encubiertos y una mujer y un niño desnudos, en un ambiente de naturalidad propia de las culturas antes de la llegada la colonización que introdujo una perspectiva moral sobre la vestimenta. La inclusión de un niño en la escena, muestra el aspecto de familiar intergeneracional.

Descripción

Obra de formato mural rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de procesión indígena llevando ofrendas. Personajes de cuerpo entero, perfil, estilo corporal esbelto, descalzos, en medio del paisaje y topografía andina.

En primer plano, diez personas; ocho que caminan hacia la derecha en medio del campo subiendo una pequeña cuesta. En el centro cuatro figuras masculinas, una con camión amarillo con rayas negras, tres con taparrabos y cuerpo desnudo, cargan en sus hombros uno a cada lado una plataforma hecha de madera o carrizos donde va sujeta y posada una cabra, detrás del grupo un hombre arrodillado recogiendo alguna planta, viste poncho rojo con rayas negras, y tres mujeres, una desnuda con collar, las dos con vestido, uno oscuro, otro blanco, todas con collares, alzan sobre la cabeza y hombro una vasija cerámica redonda. Al la derecha dos personajes que les dan encuentro, compuesta por una mujer que viste vestido blanco con faja, descubierta un pecho, lleva un collar, descalza, en una mano sostiene sobre el hombro una vasija y la otra toma la mano a su hijo desnudo que lleva collar blanco, con el que se miran. El piso de campo abierto, de tierra con hierba y plantas bajas dispersa un tipo de flor blanca. En segundo plano el relieve montañoso, y al fondo nubes grises abultadas que vienen de la derecha, mientras a la izquierda parte del cielo azul.

Autor: Camilo Egas.

Título: Camino al mercado. (J.J.C. N°6).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 97 x 270 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Camilo Egas.

Código: 8-28-78.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: COMERCIO ANDINO.

Iconografía: Recreación de caravana de grupo indígena del área rural que va hacia el mercado llevando productos de la cosecha, así también liquido o bebida en vasijas para la comercialización.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de grupo de nueve indígenas que camina hacia el lado izquierdo, visten trajes tradicionales de la sierra, de cuerpo entero, medio perfil, llevan productos sobre hombros o en las manos.

En primer plano, en el centro indígena que viste poncho negro con rayas blancas, pantalón blanco, usa sombrero, descalzo, en la mano izquierda una palo tipo bastón y con el brazo derecho hacia la espalda una vasija cerámica grande amarrada con una cuerda delgada hacia la frente. A la izquierda cuatro personas que van adelante, el primero joven con poncho azul que lleva plato con algún producto, a lado hombre con poncho rojo rayas negras, pantalón blanco, una vasta remangada, lleva sobre la cabeza vasija verde, sigue dos mujeres con pechos descubiertos, collar, una con falda naranja lleva canasta con frutas sobre el hombro, otra de falda café lleva una olla pequeña, hacia la derecha cuatro figuras, un hombre con poncho rojo y líneas negras lleva un bulto a la espalda, luego una mujer de blusa blanca, falda naranja con enagua negra, faja, lleva una vasija redonda clara, a lado un hombre con poncho naranja, pantalón corto blanco lleva vasija cerámica ovoide, detrás al borde derecho mujer de blusa blanca, falda negra, faja, lleva bulto asegurado con manta roja hacia la frente. El piso camino de tierra color gris cálido en perspectiva que haciende hacia la derecha. En segundo plano tras corte de piso, relieve de montañas de color morado, forma de un volcán hacia la izquierda, cielo plano de color gris azul que llena el formato.



Autor: Camilo Egas.

Título: (Danza en el mercado), (J.J.C. N°7).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 97.7 X 162 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MAAC, MCyP.

Código: 03-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: FIESTA ANDINA, MUSICA ANCESTRAL.

Iconografía: Recreación de escena de festejo indígena en la ciudad, de fondo el muro de una casa, tocan instrumentos musicales andinos, danzan moderadamente, uno tiene un pañuelo que alza, que suele usarse en baile del Sanjuanito.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de grupo indígena de 14 personas realizando un festejo, de cuerpo entero, figura esbelta, descalzos, con trajes tradicionales.

En primer plano, al centro pareja bailando, el hombre de frente, alza y extiende con los dos brazos un pañuelo rojo con diseños blancos, viste poncho morado con bordes rojos, pantalón blanco, lleva sombrero blanco, delante de el lo acompaña una mujer de perfil, el rostro hacia un lado, con blusa blanca sin mangas, falda negra con enagua blanca, faja chumbi. A la derecha otra pareja, el hombre de perfil levanta la rodilla derecha, viste poncho naranja con rayas conchevino, bufanda azul, pantalón corto blanco, la mujer que lo acompaña de perfil, firme dando palmadas, el dorso y pecho desnudo, viste falda negra, enagua naranja, lleva faja chumbi, collar blanco. A este lado en segundo plano tres personas paradas con poncho, falda oscura miran hacia los músicos. En el suelo una vasija color verde oscuro.

A la izquierda cuatro personas de pie, al frente un hombre con poncho rojo y líneas negras, con sombrero, mira intrigado al espectador, sigue dos mujeres con poncho rojo, pañuelo color naranja en la cabeza, falda oscura que miran el baile, cerca un hombre con poncho oscuro, pantalón blanco, sombrero, mira la escena. Al fondo, sentados junto a pared de vivienda, una mujer con poncho naranja, falda oscura y dos músicos, uno con un rondador, viste poncho rojo, pantalón blanco, sombrero grande gris, a su lado derecho figura masculina toca flauta, viste poncho azul, pantalón blanco. El suelo de tierra con partes empedradas. El muro gris azulado tiene dos pequeñas ventanas con reja azul.

Autor: Camilo Egas.

Título: Velorio. (J.J.C. N°8).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 97.3 x 164.5 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MAAC, MCyP.

Código: 9-28-78.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: RITUAL FUNERARIO ANDINO.

Iconografía: Recreación de una escena ceremonial funeraria de colectivo indígena, que entorno a una mujer, madre junto a ataúd de un infante, esta acompañada por varias personas, una figura masculina cruza los brazos y mira hacia el espectador sugiriendo el malestar por lo sucedido. Otra persona muestra la escena con la mano reflexionando sobre los hechos que produjeron el deceso.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa cerca a muro, de personajes indígenas de cuerpo entero, traje ceremonial, descalzos, cerca a ataúd pequeño.

Hacia el centro, tres figuras femeninas, una sentada, de perfil, tapada con chal gris de rombos oscuros, falda roja, a su lado derecho una mujer de cuerpo entero, de pie, perfil, con sus brazos lleva manta amarilla al rostro, blusa blanca, falda naranja, a su lado derecho una mujer sentada, con la cabeza y espalda apoyada en la primera, el rostro con los ojos cerrados y frente al cielo, con gesto de dolor, el brazo derecho hacia el suelo, pechos descubiertos, collar largo, blusa blanca abierta, falda negra con faja violeta. A su lado derecho manta en el piso, ataúd pequeño de color azul con rayas blancas en tapa superior. Al borde derecho en primer plano mujer sentada, de perfil, mira la escena central, viste blusa blanca, falda azul, collar amarillo, así fondo tres mujeres de pie, de lado, con ropa tradicional, dos semi tapadas parte del rostro con el poncho o manta. Al lado izquierdo, en primer plano, hombre de pie, de medio lado, cruzado los brazos mira hacia el espectador, viste poncho azul, pantalón corto blanco, lleva sombrero de ala ancha gris claro, en el piso cerca una piedra, detrás cinco figuras masculinas con traje tradicional, poncho de colores: rojo, gris, sombrero, dialogan, uno muestra con la mano la escena. El piso de tierra, el fondo, pared deteriorada de color crema, la parte inferior franja incompleta de tono celeste.



Autor: Camilo Egas.
Título: Cosecha de maíz. (J.J.C. N°9).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 97.8 x 268.8 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.
Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MAAC, MCyP.
Código: 13-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: SUSTENTABILIDAD ANDINA.
Iconografía: Recreación de cosecha de maíz de grupo de indígenas, unos sacan las plantas, mazorcas, las hojas de estas, otros trasladan el agua o líquidos. En medio de paisaje montañoso de la sierra. El cultivo y cosecha de la tierra, en especial del maíz es una actividad tradicional y ritual fundamental en la cultura nativa asociada con el calendario solar y cohesión comunitaria. En la escena todos los personajes mantienen atención a la actividad que realizan, de estilo neoclásico y escenográfico.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de grupo de 13 indígenas, que realizan la cosecha del maíz, de cuerpo entero, frente o perfil, figura esbelta, los hombres en taparrabo y las mujeres con vestidos de distintos colores, uso variado de faja, collares, aretes y cintas o manta en la cabeza.
 En primer plano, de derecha a izquierda, dos personajes agachados, uno hacia una vasija grande, y el otro hacia el cultivo, hacia el centro nueve personajes que están sacando el choclo, el tallo o la hoja del maíz en el piso. A la izquierda dos hombres alzando cada uno una vasija grande redonda de cuello largo. En el suelo dos vasijas, a lado una manta roja.
 El piso plano de sembrío color gris magenta.
 De fondo, tras corte de planicie, cadena montañosa en color azulado, nubes brumosas grises.

Autor: Camilo Egas.
Título: Indígenas con vasija. (J.J.C. N°10).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 113,5 x 182 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.
Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, en custodia del Museo Camilo Egas.
Código: 7-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: RITUAL INCASICO AGUA.
Iconografía: Recreación de escena ceremonial indígena de traslado de vasijas y líquido como agua o chicha, usan trajes incásicos, con collares de medallón redondo de símbolo solar. La mayoría usa trajes coloridos festivos, los rostros con mirada al suelo y gesto reverencia, tristeza.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de grupo de indígenas de cuerpo entero, estilizado con proporción alargada, esbelta de rostro pequeño, perfil, con traje incásico, descalzados, gesto procesional, ceremonial, rostro o mirada hacia abajo, trasladan vasijas de cerámica.
 En primer plano, al centro figura masculina, camina a la izquierda, lleva taparrabo, el cuerpo desnudo, de cabello largo, lleva en el hombro izquierdo una vasija redonda mediana de color crema con formas geométricas café en la parte superior posiblemente cargada de líquido, el brazo derecho hacia el suelo lleva vasija grande de color gris turquesa. A el lado derecho cuatro personajes cargan vasijas, dos mujeres vestidas de rojo con bordes de adorno geométrico, con fajas, los llevan sobre el hombro, y las dos mujeres siguientes, la una con vestido violeta lleva una vasija apoyada hacia adelante, y la mujer a su lado de vestido amarillo con rayas azules la carga sobre la cabeza. A la izquierda cuatro mujeres llevan vasijas dos camina hacia esta dirección y dos detrás van hacia la derecha, visten vestido verde, azul, blanco, rojo con rayas, fajas, llevan collares amarillos con medallón redondo. Una mujer usa un pañuelo o pectoral amarillo en la frente. La mujer de primer plano regresa la vista al espectador. El fondo de cielo en azul intenso de mancha expresionista. El suelo de color rosado, violeta, desértico, al fondo lejano relieve montañoso, cubierto con sombra.

Autor: Camilo Egas.

Título: **Procesión.** (J.J.C. N°11).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 113 x 286 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Nacional del Ecuador.

Código: 4-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: SINCRETISMO ANDINO RELIGIOSO.

Iconografía: Recreación de procesión religiosa indígena, relacionada con el Corpus Christi o celebración de la cosecha de rito católico que se da entre mayo y junio de cada año, por el escudo que lleva personaje en el centro, muestra sincretismo, fusión simbología andina con cristiana, en la parte superior la cruz. El gesto de los personajes al tiempo que es reverencial es también de tristeza y sumisión, aspecto que caracteriza el lenguaje simbólico de Egas, y visión sobre la situación de los pueblos, que por otro lado es dignificada por el esteticismo que emplea en las características físicas y composición de la obra.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de grupo indígena, de cuerpo entero, perfil, cuerpo esbelto, traje tradicional, sin zapato, con la mirada hacia abajo caminan en procesión.

En primer plano, 16 personas que caminan hacia la derecha, al centro personaje indígena, que de forma excepcional mira hacia el frente, viste poncho rojo con negro, pantalón blanco, lleva escudo u ofrenda decorativa que el parte superior lleva una cruz. El grupo va presidido a la derecha por un hombre que toca un tambor con un palo pequeño, a su lado persona que toca el pingullo, detrás, hasta el personaje que lleva la coraza le sigue cinco mujeres, visten falda de colores, faja, blusa, dos las cabezas cubiertas con mantas. Tras la figura de la coraza, hacia la izquierda, ocho personajes, mujeres, hombres que acompañan con pose reverencial, dos con sombrero, tres llevan agarrado de cuerda en sus manos dos recipientes con incienso que humea. El piso de tierra color gris rosada clara, llana. En segundo plano, tras corte del borde de camino, paisaje andino tipo valle, montañoso azulado, marcadas los linderos. El cielo despejado azul claro.

Autor: Camilo Egas.

Título: Ritual. (J.J.C. N°12).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 102 x 288,5 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1922.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Camilo Egas.

Código: 12-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: RITUAL INICIÁTICO ANDINO

Iconografía: Recreación de escena ritual híbrida de ceremonia indígena, andina, incásica, en los pueblos ancestrales de Ecuador (La ceremonia incásica tradicional los personajes están ataviados), sea de: sanación, purgación, ofrenda, cambio de ciclo de la mujer o selección como Acla (palabra quichua, significa escogida), cuyo personaje femenino central, una joven de belleza física, desnuda con medallón de símbolo solar, cubre sus ojos tocando un penco o planta sagrada, dirigida por un personaje tipo yachak que la recibe para conformar algún un nuevo estatus, mientras los otros personajes se muestran atemorizados. El acto se realiza en una planicie o lugar natural de importancia simbólica. Relación con mito de las Vírgenes del Sol, que hacían el voto de castidad para dedicarse al dios Sol. En 1861, Juan León Mera escribió la Virgen del Sol, Leyenda Indiana, parte de la inspiración de la tendencia indigenista.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa sobre planicie andina, de ceremonia ritual de grupo indígena estilizada con proporción física esbelta, esteticista, alargada, de color de piel marrón o canela anaranjado.

En primer plano, en el centro, personaje masculino, de pie, perfil, con la cabeza semi alzada, gesto solemne, en dirección de mujer centro de atención, extiende los brazos de forma horizontal hacia esta, con las palmas hacia arriba recibiendo, da un paso firme adelante, la pierna izquierda flexionada, en la cabeza cubierto, envuelto la parte superior y cuello con una manta blanca, cuya borde delgado da un giro por la axila hacia el cuello. Viste una camiseta de rayas violeta y símbolos geométricos sobre blanco. Usa pantalón negro, tiene una abertura lateral que deja ver parte de la camiseta, descalzo. Hacia la izquierda del personaje, la mujer que asume un rol de centro del ritual, de pie, de frente, desnuda, alza su brazo izquierdo tapando sus ojos y parte del rostro semi elevado, congesto de angustia. Su brazo derecho extendido hacia abajo con la mano toca el pecho espinoso, alto, vertical, verdoso, que está a su lado lateral izquierdo. Lleva un collar colocado en su cuello y que cae entre sus pechos con un objeto de medallón circular grande. A la izquierda dos mujeres, de pie, perfil, desnudas, una tras otra bajan sus rostros y alzan sus manos hacia el personaje masculino central con gesto de exclamación, usan brazaletes. Al lado derecho del personaje, dos mujeres desnudas, sentadas, agachan el cuerpo con los brazos cubriendo sus rostros con gesto de temor, cerca más adelante hacia la derecha, de espaldas una mujer con vestido blanco con rayas rojas tapa su rostro y da un paso como saliendo de la escena. El suelo arenoso irregular con entrantes de hierba. En segundo plano, desde la izquierda horizonte de pencos que van perdiéndose al borde de la planicie, a la derecha árboles altos y delgados van a hasta la parte superior. En tercer plano un valle con río largo semi horizontal, al fondo paisaje montañoso abierto, azulado por sombra de nubes grises que sobre pequeñas áreas azules llenan la estancia.

Autor: Camilo Egas.

Título: Alegoría al descubrimiento de América. (J.J.C. N°13).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 97 x 308 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, 1923.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP, expuestos en el Museo Nacional del Ecuador.

Código: 13-28-78.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: COLONIZACIÓN AMERICA.

Iconografía: Recreación del momento histórico de llegada de los españoles por vía marítima al continente latinoamericano, y orilla ecuatoriana, denominado alegoría al descubrimiento de América, terminó debatido, debido a que esta tierra ya tenía poblaciones nativas que vivían en ella. El 12 de octubre de 1492 Cristóbal Colón por mandato de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, con una tripulación y abordo de tres carabelas, La Niña, La Pinta y Santa María, llegó a islas del Caribe Guanahani, ahora El Salvador, luego las denominadas indias del sur, y así en 1524 llega a las tierras de lo que hoy es Ecuador, ingresando por la costa de Esmeraldas, luego Atacames. En la recreación pictórica de Egas es alegórica, en tierra un grupo de población indígena sale a su encuentro sorprendidos y preocupados por las naves extrañas y sucesos que puedan darse. Una mujer se arrodilla para ver mejor, sugiriéndola posición de culto religioso que se acerca, un hombre que lleva una medalla en el pecho se da vuelta hacia el costado izquierdo sugiriendo una señal y contacto con otro grupo para dar un aviso. No fueron recibidos por los indígenas que huyeron para evitar su ataque (Juan R. Freile Granizo, titulado 'Destino: El Dorado' e incluido en un tomo de 'Historia del Ecuador' de Salvat Editores (1980).

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de grupo de 12 indígenas a la orilla del mar, de cuerpo entero, perfil la mayoría, desnudos de figura esbelta, descalzos que miran los veleros a la distancia. En primer plano, orilla del mar, sobre la arena, al centro, tres mujeres, la primera a la izquierda se agacha y recoge las manos cerca del pecho en signo de preocupación, mira la distancia tres carabelas o embarcaciones marinas de vela están en el horizonte del mar. A su lado otra mujer que mira colocando su mano cerca de la vista, la siguiente a la derecha gira hacia atrás tapándose con las palmas sus ojos para no ver, lleva un collar blanco. A la derecha cinco hombres que colocan su mano en la frente para ver las naves, los tres hacia el borde derecho llevan en sus manos lanzas largas, delgadas. A la izquierda cuatro personajes, una mujer arrodillada que se coloca la mano cerca de la vista para ver, detrás dos mujeres paradas y un hombre que gira hacia la izquierda mirando y alzando la mano dando una señal, lleva un collar con medalla. En segundo plano, perspectiva del mar azul y borde de playa, con entrantes de aguas irregulares e hilera de rocas oscuras. En tercer plano, horizonte del mar, tres carabelas, de barca oscura y vela blanca, a la derecha borde de playa a la distancia y relieve de montaña azul. El cielo de color gris azul.

Autor: Camilo Egas.

Título: Yumbos. (J.J.C. N°14).

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 100 x 370 cm.

Lugar y fecha de realización: Quito, alrededor de 1926.

Reserva: Reserva de Arte Moderno y Contemporáneo del MUNA, MCyP.

Código: 1-28-78.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: YUMBOS, COMERCIANTES ANCESTRALES.

Iconografía: Recreación de caravana de Yumbos, pueblo ancestral precolombino de la sierra el período de integración (800 d. C.) hasta la conquista española (1660 d. C.), que se especializaron en el cultivo y comercio de productos de la sierra con la costa, como plátanos, yuca, maíz, ají, maní, que intercambiaban por spondylus y otros productos en especial con los tsáchilas. Construyeron una red vial de estrechos caminos denominados culuncos. En la obra se observa un caserío al fondo que evidencia el proceso de colonización, los rostros tanto en las personas que llevan lanzas de resguardo como de los que llevan carga, tienen la mirada hacia el suelo en signo de sumisión.

Bibliografía: David Muñoz. Posted marzo 19, 2019. In Blog 1 <https://www.elcomercio.com/actualidad/yumbo-pueblo-indigenas-ancestros-tradiciones.html>

Descripción

Obra de formato muralrectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de caravana de indígenas que caminan sobre planicie llevando armas y cestos de carga, de cuerpo entero, perfil, figura esbelta, descalzos.

En primer plano, 15 personas caminan sobre planicie verde clara llana, a la izquierda un hombre encabeza el grupo, detenido y recogido en sí con los brazos cruzados, el rostro hacia el suelo, el dorso desnudo, viste pantalón blanco y faja roja, hacia la derecha le sigue un hombre con una lanza larga, la cabezabaja, cabello hasta el cuello, el dorso desnudo, pantalón corto blanco, le sigue una mujer con paso ceremonial, viste blusa naranja, falda negra, faja, lleva collar azul, le sigue un hombre con características similares que carga cesto amarrado con una cuerda hacia la frente, a su lado y a continuación 11 personas con distintas cargas o llevando lanzas. Al centro mujer regresa la mirada hacia el espectador.

En segundo plano, borde verde oscuro de árboles a la distancia e hilera de viviendas.

En tercer plano y de forma continua a lo largo del horizonte, una cadena montañosa de color azul, y en su parte alta de tono violeta, el cielo celeste con pequeñas nubes blancas dispersas.

Autor: Camilo Egas.
Título: Grupo de Indígenas (Boceto).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 42 x 70 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, entre 1916 y 1922.
Reserva: Casa de la Cultura Ecuador. Matriz Quito.
Código: 03-13-08-0069-1.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: COMUNIDAD ANDINA.
Iconografía: Recreación de actividad comunitaria indígena de tejido o elaboración de prendas, que realizan sobre el suelo en algún lugar de encuentro o convivencia. La obra aparentemente incompleta puede ser también propósito del artista la síntesis compositiva.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de grupo de seis indígenas sentados y uno parado, de cuerpo completo, con traje tradicional de la sierra, proporción corporal realista.
 En primer plano, hacia el centro, una figura masculina parada, de media espalda, el cabello largo, viste poncho naranja sobre manta roja, camisa y pantalón blanco, descalzo, mira a la izquierda donde están sentadas y juntas cinco personajes, de ellos cuatro mujeres que realizan una tarea de tejido de color blanco, visten chales negros, morado, una de espaldas de poncho rojo con manta blanca sobre la cabeza que cae hacia la espalda, otra con manta en el cuello color ocre, faldas negra, ocre, a la derecha una mujer sentada de medio perfil con los brazos sobre las piernas, viste un chal azul marino, vestido blanco con faja. El piso y espacio plano de color gris tierra, llano.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato de Amalia Jarrón de Fierro.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 74.5 X 55.5.
Lugar y fecha de realización: Quito, entre 1920.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MACC, MCyP.
Código: 1-2-88.

Categoría: Encargo retrato (20s).
Tema: RETRATO, DIFERENCIACIÓN.
Iconografía: Retrato de señora de clase alta vestida de negra sentada sobre diván en sala de fondo señorial.

Descripción
 Obra de formato vertical.
 Composición en base a retrato de señora con vestido negro.
 Del centro hacia la izquierda, mujer de entre 40 a 50 años de edad, de medio cuerpo, de frente, sentada sobre diván, de cabello corto, gesto sereno, lleva arete colgante corto, parte de la mano izquierda esta hacia las piernas, usa vestido negro de cuello redondo bajo, un hombro cubre con un chal negro de borde de felpa.
 A el lado derecho parte del asiento, espaldar de reja color madera claro. De fondo muro de gama de colores rosada, verdosa, gris resuelta con manchas impresionistas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato (Susana Ribero (¿)).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 70 x 90 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito. 1920.
Reserva: Museo (Colonial) CCE, Fondo Arte Moderno.
Código: 2-2-88.

Categoría: Encargo retrato (20s).
Tema: RETRATO, DIFERENCIACIÓN.
Iconografía: Retrato de persona cuyo nombre se desconoce, posible comisión del artista, que saca de forma excepcional de su temática indigenista de la época, para abordar una temática complaciente con el cliente que desea ser retratado denotando su situación económica de estrato alto, y gusto por la moda francesa de la época. Elaborada con criterio impresionista. Con esta obra Egas obtiene por segunda vez el premio del Mariano Aguilera de Quito en 1923.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a un retrato de un personaje femenino luciendo moda de estilo francés.
 Hacia la derecha, mujer de 30 a 40 años de edad, de tres cuartos, medio perfil, sentada, mira hacia el frente, de pose altiva, luce un maquillaje de base blanca con suave sombra azul, labios pintados de rojo y cejas delineadas de negro, usa una gorra tipo pañuelo con orejera color canela.
 El cuello largo, posa su mano derecha en el diván, su posición tiene un ángulo forzado. Lleva un brazalete negro delgado. La mano izquierda la posa sobre el lado superior de la falda negra. Lleva brazalete y anillo azul. Viste una blusa de cuello bajo de color rojo con formas geométricas circulares y florales de tono azul con crema. El mueble es de color ocre, a la izquierda resalta un diseño de forma de trébol o medallón de borde color café, en el centro y al costado marcas azules. El fondo llano claro de gris azulado con bordes rosa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Entierro.
Técnica: Grabado, Xilografía. Tinta sobre cartulina.
Dimensión: 15 X 12 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, años 20.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 100-15-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: RITUAL FUNERARIO MESTIZO.
Iconografía: Recreación de grupo indígena que realiza ritual mestizo de traslado de ataúd para el entierro. El féretro lleva el símbolo de la cruz cristiana. El tema del entierro muestra el interés de Egas por representar por un lado las costumbres indígenas de la época y por otra la condición humana de drama y opresión.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de grupo de cuatro indígenas que llevan amarrado un ataúd elaborado. Técnica de grabado en blanco y negro.
 En primer plano, dos hombres a cada lado, de medio cuerpo, media espalda, caminan a la izquierda, llevan sombreros grandes, visten poncho largo, al centro féretro en perspectiva, la cara posterior clara con el símbolo de una cruz. Dicho objeto tiene dos atados que cuelga en los hombros de las personas. A la izquierda y tras del grupo mujer con poncho. De fondo, ambiente de líneas o trazos que sugiere iluminación nocturna.



Autor: Camilo Egas.
Título: Techos.
Técnica: Grabado, xilografía.
Dimensión: 15 x 12 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, años 20.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 105-15-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: QUITO COLONIAL.

Iconografía: Recreación de paisaje nocturno de conjunto de viviendas, fachadas del Centro Histórico de Quito realizado en blanco y negro técnica de grabado. Egas vivió en San Blas varios años de su niñez, juventud. Las Escuela de Bellas Artes estaba ubicada en esta zona.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de vista superior de paisaje urbano en blanco y negro.
 En primer plano, a el lado izquierdo acercamiento de fachada de casa de dos plantas iluminado el frente, con cuatro balcones, en su parte inferior las puertas, pegado a la izquierda muros de casas, los techos de una agua, oscuros.
 En segundo plano, hacia la parte posterior de la edificación, hilera de fachadas, techos, oscuros. El fondo trazado de líneas que sugiere leve claridad en la noche.



Autor: Camilo Egas.
Título: Caravana Otavalo.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito 1924.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MUSICA PREHISPÁNICA, PRIMITIVISMO
Iconografía: Recreación de una caravana hacia Otavalo, pueblo prehispánico de amplia riqueza cultural y dinámica comercial activa hasta la presente, ubicado en la provincia de Imbabura, al noreste de Quito. El grupo camina acompañado de músicos que animan la travesía y personas que mantienen la guardia y seguridad. El estilo de la representación de Egas pasa de la figura estilizada a la abultada y primitivista.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de grupo de nueve indígenas que caminan pegados, de cuerpo entero, proporción gruesa, traje tradicional abultado, descalzos, rostro pequeño.
 En primer plano, a la derecha tres músicos que caminan tocando cada uno un rondador, visten ponchos de rayas, pantalón blanco, llevan sombrero ancho, anillos en los dedos. A la derecha y pegado al grupo seis personajes avanzan, dos llevan lanzas largas, visten ponchos de líneas, falda y pañuelo sujetado en la parte superior de la cabeza en las mujeres. El piso llano en descenso hacia la izquierda, donde hay parte de una vivienda de paja. El fondo de cielo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo, Zábiza.
Técnica: Dibujo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1924.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: ZAMBIZA EVOCACIÓN, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Dibujo de mujer indígena desnuda semi arrodillada estilizada con proporción gruesa, el título Zambiza señala la pertenencia a la zona norte de la ciudad de Quito.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo en blanco y negro de figura femenina sentada en el piso. Hacia el centro, figura femenina indígena ocupa el lleno del formato, desnuda estilizada con proporción corporal gruesa, manos y piernas grandes expresionistas, cabeza pequeña, de cuerpo entero, de frente, arrodillada apoyada en lado derecho, la pierna izquierda recogida hacia el cuerpo donde apoya el brazo derecho dejando caer su mano, encima su cabeza inclinada, muestra perfil de forma horizontal, el cabello recogido hacia la espalda, la mano izquierda extendida hacia el suelo. Lleva un brazalete, y alpargata en miembros derechos vistos.
 El piso es suelo llano, el fondo pared.

Autor: Camilo Egas.
Título: Baile de Ninfas con Sátiro.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 150 x 227.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 50-28-78.



Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena de baile entre seres mitológicos grecorromanos. El Sátiro es una invención de poetas que los mencionan acompañando a Pan y Dionisio, vagando por bosques y montañas. Relacionados con la ménades, Ninfas o seres femeninos, forman el cortejo Dionisiaco. Los faunos son figuras alegres, picaras, amantes del vino y placeres físicos. Símbolos de la naturaleza salvaje, erótico y festivo. La obra de Egas es un encargo de Rafael Almeida Borja para su cuarto de soltero, que no desea pintura indigenista, sin embargo el artista da coloración la piel del sitio color tierra oscura, metáfora mestiza e indígena, y las mujeres de color blanco intenso, de aspecto europeo, refiere interculturalidad, con humor.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a escena externa de tres personajes mitológicos que bailan en la medio de paisaje, de cuerpo entero y sin vestimenta. En primer plano, a la izquierda mujer, de perfil, desnuda, de color blanco, cabello rubio, levanta el pie y brazo derecho sujetando la mano de personaje masculino híbrido, mitad humano, mitad cabra, expresado en cuernos, barba tipo chiva, patas, color café del cuerpo, de frente, baila con alegría, con su mano derecha toma la mano izquierda de figura femenina a este lado, de características similares a anterior, que acompaña la danza. El suelo prado, en segundo plano un estanque, de fondo el bosque y árboles ocre. El cielo gris azulado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Ninfas y Sátiro.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 148 x 226 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 51-28-78.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena mitológica de Sátiro que es jalado por dos ninfas para que le acompañe o apoye alguna actividad relacionada con el aspecto sensual y festivo. La recreación al tiempo que toma elementos mitológicos asocia la escena con aspecto erótico del contrastista de la obra. Obra relacionada con "Satiros y Ninfas" 1873 de Bogueureau.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena externa de tres personajes, de cuerpo completo, en el bosque.
 En primer plano, a la izquierda figura masculina, de perfil, de orejas en punta, mitad de cuerpo superior de color café con patas de cabra, jalado de sus muñecas, manos por dos figuras femeninas de medio perfil, que sonríen, una con el rostro hacia atrás, de cabello negro, con el rostro hacia adelante, cabello rubio que esta agitado, semidesnudas, usan bata transparente. A la izquierda y derecha arboles, el suelo césped.
 En segundo plano, horizonte de prado verde de paisaje abierto.
 En tercer plano, a la derecha montaña de aspecto rocoso, a la izquierda parte de cadena montañosa en azul. El cielo de color claro con algunas nubes anchas y delgadas de color celeste.



Autor: Camilo Egas.
Título: Ninfa y Sátiro Tocando Platillos.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 149 X 114.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 52-28-78.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena mitológica de Ninfa y Sátiro tocando platillos y música que bailan. El sátiro tiene aspecto humano, el cabello corto y sus piernas no tienen forma de pata de cabra, mas lleva un rabo que sugiere dicha transformación. La mitología grecorromana europea, sin embargo Egas encuentra la manera de expresar el aspecto del mestizaje y raíz indígena en el color café del Sátiro. Por encargo de Rafael Almeida Borja

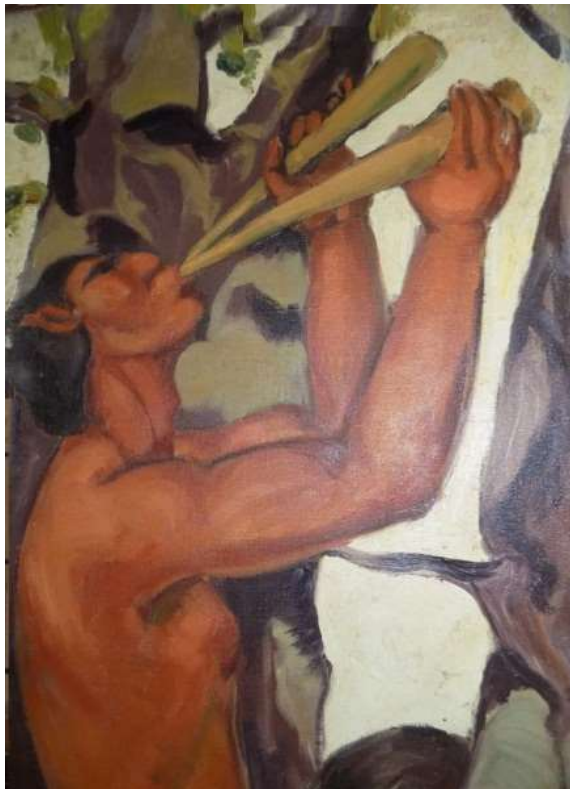
Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de dos personajes, de cuerpo completo, en el bosque.
 En primer plano, a la izquierda figura masculina, de perfil, de orejas en punta, desnudo, el cuerpo de color café con rabo de cabra, bailando, pierna derecha flexionada, el brazo de este lado alzado, la mano con un platillo, tapa el rostro, la otra mano con platillo hacia el pecho, a su lado izquierdo mujer de medio lado, de pie con movimiento de cadera, choca dos platillos, tapa parte del rostro de cabello rubio largo que vuela a lado izquierdo. El suelo, césped en estilo impresionista. Al borde derecho parte de tronco de árbol. De fondo proyección de prado, paisaje entre algunos troncos de árbol de follaje rojo. Parte de cielo vacío claro.



Autor: Camilo Egas.
Título: Sátiro Tocando Rondador (Parte de tríptico).
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 149 x 47 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 53-28-78.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena de ser mitológico Sátiro, que toca rondador en el bosque. Híbrido entre humano y cabra, y el color café mestizo. El rondador es una instrumento andino, rasgo local que incorpora a la escena de referente europeo. Por encargo de Rafael Almeida Borja

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical, parte de tríptico. Composición en base a escena externa de un personaje mitológico que toca el rondador, de cuerpo entero, perfil hacia la izquierda, con orejas en punta, chiva, piel color café, patas de cabra de pelaje oscuro y claro hacia la parte inferior de las pezuñas, respaldado en tronco de árbol a la derecha, el piso de prado color verde claro, cerca otro árbol y vacío blanco de fondo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Sátiro Tocando Flauta.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 149 x 51 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 54-28-78.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena de ser mitológico grecorromano Sátiro, que toca flauta doble o Aulos en el bosque. Instrumento musical de viento. En el mito fue creado por Atenea para imitar el treno funerario de Medusa, así también un sátiro de nombre Marsias lo uso para competir con Apolo que toco la lira. La imagen del sátiro de la obra de Egas es híbrido entre humano y cabra, y el color café mestizo. Por encargo de Rafael Almeida Borja.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal, vertical. Composición en base a: escena alegórica de fauno tocando un instrumento musical. En primer plano, hacia el lado derecho, de perfil, figura masculina de fauno tocando un flauta tipo Aulos compuesto por dos tubos, que eleva uno por mano, Al fondo, a el lado izquierdo árbol grueso de tono verde y manchas tipo camuflaje, a el lado derecho borde de otro árbol, entre estos fondo de color claro plano.



Autor: Camilo Egas.
Título: Ninfa Escuchando un Sático Flautista.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 144 x 144.5 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1924.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 55-28-78.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, MESTIZAJE.
Iconografía: Recreación de escena mitológica de Leyenda del Fauno y de personaje Ninfa, semi desnuda, que escucha con atención la música (Suele ser música medieval) producida por un instrumento de viento llamado Aulo en un bosque de arboles. La ninfa tiene rasgos europeos y el fauno mestizo de color marrón similar a tono usado para representar a los indígenas. Es una escena erótica conforme el pedido de Rafael Almeida Borja, persona que encargo la obra a Egas.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de Ninfa y un Fauno.
 En primer plano, al centro, figura femenina de Ninfa, joven, semi desnuda, de cuerpo completo, de medio perfil, camina a la izquierda, semi inclinada con su brazo derecho hacia la oreja para escuchar mejor, el rostro alegre, el cabello largo rojizo se extiende al lado derecho por el viento. El brazo izquierdo extendido hacia este lado se apoya en el tronco de un árbol delgado, viste camisón transparente que deja ver sus pecho y cadera llevado por el viento, cerca en este lado dos troncos adicionales cercanos que se elevan de forma vertical, de color café con manchas blancas y ocre. Al limite derecho el tronco de un árbol. El suelo de prado resuelto con manchas impresionistas de gama verde cálida. En segundo plano, a la izquierda, fauno, de color canela, sentado, de medio perfil, de cabello corto, oreja con forma de punta, eleva a media altura los brazos para sujetar y tocar instrumento musical de viento de dos tubos, sus piernas peludas de aspecto animal, se apoya en el tronco de un árbol. En tercer plano, corte de horizonte a nivel medio, silueta de arboles a la distancia y el cielo semi vacío, a lo alto tres nubes esquematizadas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Las ninfas.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 148 x 149 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 11-015-77.

Categoría: Encargo obra simbolista (20s).
Tema: MITOLOGÍA GRECORROMANA, EROTISMO.
Iconografía: Recreación de baile de ninfas, personaje mitológico grecorromano y actividad festiva propia en el bosque. La pintura original de Egas puede toma elementos temáticos y técnicos de la obra del artista francés Camille Corot que trato el tema en 1850 (La Danza de las Ninfas), y da bases de la tendencia impresionista.

Descripción
 Obra de formato cuadrado. Composición en base a escena de dos figuras femeninas desnudas que bailan juntas, de cuerpo entero, perfil una frente a otra, cogidas de una mano, de cabello rubio, la de la izquierda sujetado y la de la derecha suelto y la cabeza hacia atrás, el rostro a lo alto. En segundo plano tronco de arboles a los lados, el piso de prado de estilo impresionista en proyección hacia fondo con arboles de follaje ancho, pegados y parte de cielo con nubes blancas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Cabeza indígena.
Técnica: Dibujo sobre papel.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: 1924.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MUJER ANDINA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de rostro indígena en estilo primitivista, personaje femenino de alrededor de 30 a 40 años.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo en blanco y negro de rostro indígena estilizado, de busto de perfil, con la mirada hacia la izquierda, con parte del cabello cubierto por una manta larga atada hacia atrás, otra parte del cabello cae hacia el frente, viste una blusa y lleva un collar de cuentas. El fondo es el color blanco de la hoja.



Autor: Camilo Egas.
Título: Cabeza indígena, estudio.
Técnica: Dibujo papel conté.
Dimensión: 25,4cm. X 31,7 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1930.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 002-201-87.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: JOVEN ANDINA.
Iconografía: Recreación de rostro indígena en estilo realista, personaje femenino de alrededor de 15 a 20 años. Estudio similar a obra del mismo nombre pero cuyo tratamiento de rasgos mas suave cambia notoriamente la percepción de la edad y volumen de la persona.

Descripción

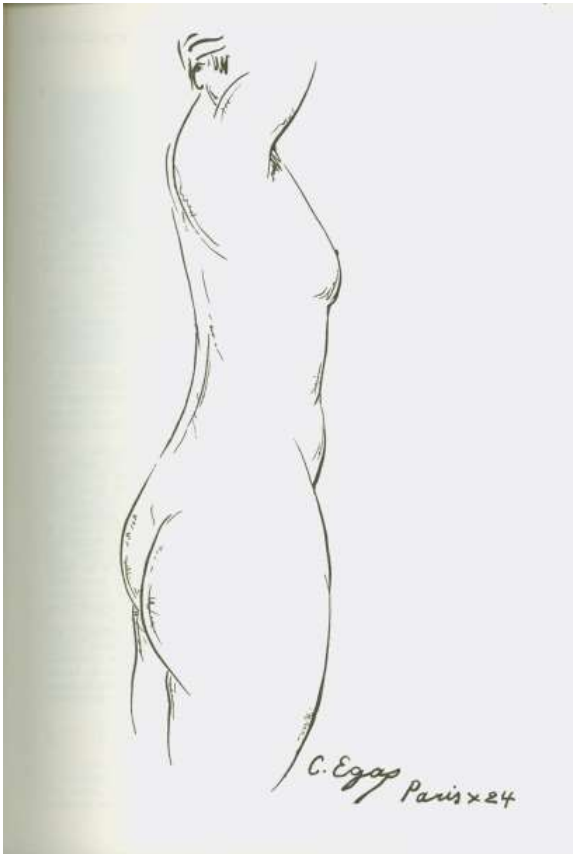
Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo en blanco y negro de rostro indígena, de busto de perfil, con la mirada hacia la izquierda, con parte del cabello cubierto por una manta larga atada hacia atrás, otra parte del cabello cae hacia el frente, viste una blusa y lleva un collar de cuentas. El fondo es el color blanco del soporte hoja.



Autor: Camilo Egas.
Título: Media Tarde.
Técnica: Dibujo sobre papel (Reproducción).
Dimensión: (A4).
Lugar y fecha de realización: Paris, 1925.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: PUEBLO ANDINO, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de escena de grupo de indígenas que tras la jornada de trabajo en la tierra y campo se sientan a descansar, cerca una vasija que podría contener una bebida como chicha o agua.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de tres personajes indígenas sentados en el suelo, de cuerpo completo, con traje tradicional, descalzos. A la izquierda hombre con sombrero, los ojos cerrados, en la mano derecha sujeta un pañuelo azul con blanco, viste poncho rojo con rayas negras, pantalón blanco, en la base parte de una pala, al centro mujer dormitando, con pañuelo blanco en la cabeza, poncho amarillo que junta piernas con el dorso y falda azul marina, a la derecha mujer con el sombrero de ala ancha claro en posición vertical cubre el rostro, las manos y yemas de dedos acercadas, viste chal azul, camisa blanca con puntos rojos, falda negra, a su lado parte de una herramienta de trabajo de la tierra, y una vasija color cerámica. El piso suelo claro, el fondo llano claro sugiere pared en la que se apoyan las personas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo. (Revista Hélice).
Técnica: Dibujo sobre papel (Reproducción).
Dimensión: (A4).
Lugar y fecha de realización: Paris, 1924.
Reserva: Revista Helice, ejemplar original en Biblioteca MUNA, MCyP.
Código: 12-015-77.

Categoría: Experimentación desnudo (20s).
Tema: DESNUDO, DOBLE PERSPECTIVA.
Iconografía: Recreación de desnudo femenino.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de desnudo femenino.
 Hacia el centro figura de mujer, de tres cuartos, de pie, perfil, con brazo en alto cortado a la altura del hombro, deja ver parte de la nuca y prenda tipo gorra. En la parte inferior la cintura, glúteos en leve giro de medio perfil, y parte superior de las piernas. El fondo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Mujer indígena.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: A4.
Lugar y fecha de realización: Paris, 1921.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 13-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: DESNUDO ANDINO, PRIMITIVISMO, SINTESIS.
Iconografía: Recreación de figura femenina robusta estilizada en síntesis de líneas geométricas, circulares y rectas. El nombre del dibujo Mujer indígena refiere el interés estético sobre el tema. Al lado derecho inferior la firma de Egas en Paris, época en que se influencia de las rupturas vanguardistas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical. Composición en base a dibujo estilizado de mujer. Al centro, ocupando el lleno del formato, figura femenina de cuerpo entero, de frente, sentada, de textura ancha, resuelta con pocos trazos, la parte superior del cuerpo, el rostro ligeramente hacia la izquierda, unas líneas sugieren cabello corto, sus hombros y brazos crean un círculo simétrico que se une en las manos, los pechos en forma de punta dirigidos hacia lados contrarios. Las piernas hacia la base, la del lado derecho recostado horizontal y el izquierdo recogido de forma diagonal, los dedos del pie resueltos con síntesis de rayas. El fondo vacío.

Autor: Camilo Egas.
Título: Raza india.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: (n/a).
Lugar y fecha de realización: Quito, 1925.
Reserva: n/a.
Código: n/a.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: PUEBLO ANDINO, PRIMITIVISTA.
Iconografía: Recreación de escena costumbrista indígena, de personajes erguidos y vestidos con trajes tradicionales, fajas, anillos, sombreros que reflejan su posición social. El estilo de la forma corporal es de volumen grande y ancho, los rostros con aspecto primitivista, la expresividad de las manos por su tamaño y rasgos resaltados, es un elemento que el movimiento indigenista de finales de los años 30 definirá como parte del estilo.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal, vertical. Composición en base a escena externa de tres personajes indígenas, que ocupan el lleno del formato. Hacia el centro figura masculina de cuerpo entero, medio perfil, de pie, que gira hacia la izquierda, el rostro pequeño de textura corporal grande, dirige la mirada hacia un punto inferior, con el brazo derecho levantado a la altura del pecho tiene un gesto en las manos, de exclamación. Usa traje tradicional de pueblo indígena de la sierra, sombrero de ala ancha, dos anillos, viste poncho largo oscuro con franja de símbolos andinos al borde inferior y dos rayas paralelas verticales al centro, lleva camisa y pantalón blanco de basta ancha, pies descalzos. Por detrás a la izquierda una mujer de pie gira el rostro en perfil a punto hacia la parte inferior, el brazo extendido hacia abajo, la mano grande muestra la palma. Usa blusa blanca de manga corta con diseños al borde del área de antebrazo, lleva falda oscura y faja blanca con símbolos geométricos. Tiene un chal que se sujeta en parte del brazo. Esta descalza. Detrás de la mujer parte de un hombre que esta de pie, de frente, y mira el punto inferior al igual que los otros personajes, viste poncho largo, usa un pañuelo sujeto a la cabeza, los pies descalzos.

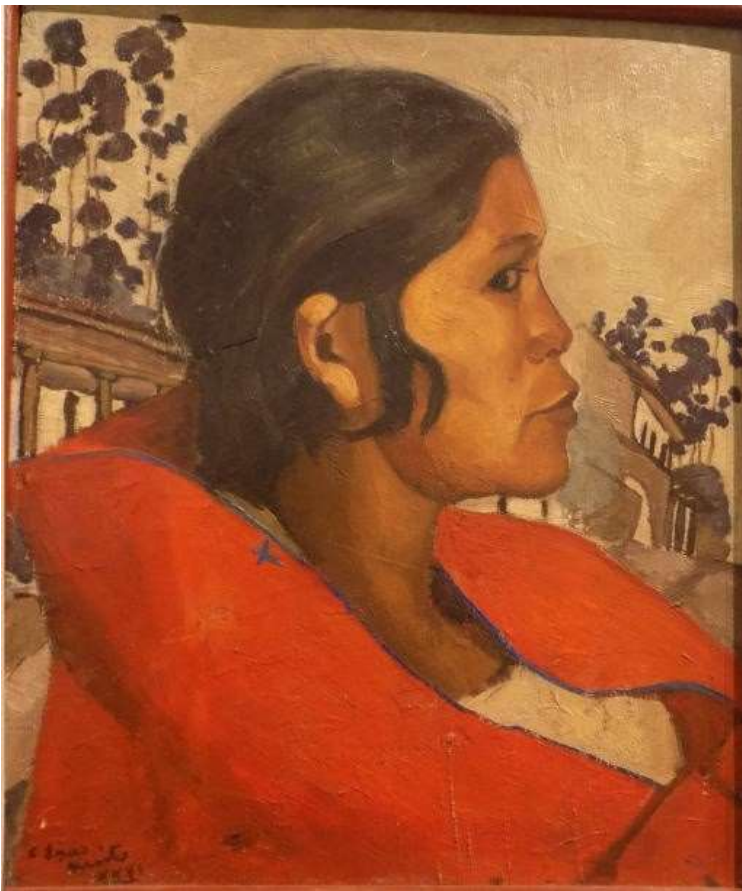


Autor: Camilo Egas.
Título: Tres indios tras la máscara del sol.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1925.
Reserva: n/a.
Código: 14-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: INDIO ARQUEOLÓGICO, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de hallazgo de objeto ritual, máscara de material posiblemente aurífero, por parte de indígenas de etapa histórica posterior.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de tres indígenas encontrando una máscara.
 En primer plano, al centro, figura masculina, de cuerpo entero de textura gruesa, musculada, en que resalta expresión de manos y pies, de perfil, semi arrodillada, mira a lado izquierdo, y recoge con los brazos en el suelo, una máscara antropomorfa de color metálico verdoso, viste una manta roja que cubre el dorso, y taparrabo oscuro, descalzo. Al lado izquierdo figura masculina, de perfil, agacha cintura y rostro hacia el objeto hallado, lleva en su mano un palo o implemento de cacería, viste una manta azul que cubre el dorso, tapa rabo oscuro, usa un collar blanco. Al lado derecho, al costado de la figura central, un hombre, de frente ligeramente agachado mira lo hallado, en la mano izquierda tiene un palo delgado largo, usa taparrabo, un collar, descalzo. En la base, el suelo arenoso de tono claro. Al fondo corte de planicie, vista de valle, arboles y relieve de montañas, el cielo nubes en gris.



Autor: Camilo Egas.
Título: Cabeza de india.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 15-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MUJER ANDINA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de retrato indígena femenino de personaje no identificado, con fondo de viuda y arboles.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a retrato de personaje femenino de busto, perfil el rostro hacia la derecha y la mirada curvada hacia el frente, de entre 20 a 30 años, el pelo recogido hacia atrás, viste poncho rojo de raya azul el borde, blusa blanca. De fondo formas arquitectónicas, a la izquierda pilastras que sostienen muro y ala derecha perspectiva de fachada de casas abocetadas, cerca arboles largos delgados de arbusto circulares, el cielo de color crema.



Autor: Camilo Egas.
Título: Cabeza de indio.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo CCE, Quito, Fondo Arte Moderno, contemporáneo.
Código: 16-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: HOMBRE ANDINO, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Retrato de indígena titulado cabeza de indio, cuya silueta del rostro acentúa característica incásica, termino con el que el artista suele denominar varias escenas y personajes de la obras afines de la época. De nariz aguileña, labios y barbilla pronunciada. La manta roja, por la amplitud del color y espacio ocupado tiene significación con aspecto festivo o guerrero del pueblo. La ciudad al fondo como escenario del mestizaje y de paradigma civilizatorio.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a retrato de indígena con fondo de la ciudad.
 En primer plano, en el centro, busto, de perfil con dirección izquierda, de personaje indígena, con los ojos semi cerrados, y barbilla saliente, pelo corto. Lleva sombrero deformado, de ala corta blanco, manta gruesa roja como bufanda que cubre todo el cuello y parte del pecho. Saco negro.
 De fondo, calle vacía llana, y área esquinera de fachadas de casa de color blanco, con techos color crema que hacen hasta borde superior.

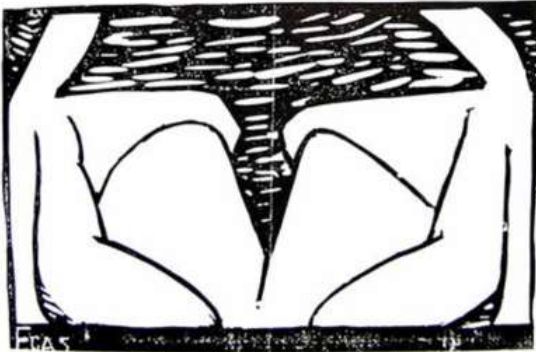


Autor: Camilo Egas.
Título: Indios a la lumbre.
Técnica: Grabado, xilografía.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 79-15-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: VIVIENDA, COCINA ANDINA.
Iconografía: Recreación de escena de cocina en casa y personajes indígenas, que calientan en una vasija alguna preparación de alimentación. Obra realizada por Egas en la técnica de grabado en contraste de luz y sobre, blanco y negro.

Descripción
 Obra de formato cuadrado.
 Composición en base a escena interna de dos personajes. De cuerpo entero, sentados en el suelo, descalzos, dentro de una casa alrededor de zona de fogata cocina.
 En primer plano, a la izquierda, figura masculina de perfil con mirada hacia la derecha extiende sus brazos para calentarse cerca de braza encendida, viste traje tradicional, faja, sombrero hacia atrás. Al centro figura de frente con la mano toma una vara dirigida a a la derecha donde se encuentra una fogata compuesta por bases de piedra, palos de madera que arden en fuego calentando una vasija mediana que desprende vapor.
 En segundo plano, a la derecha grupo de vasijas grandes y repisa con otras medianas. Al fondo a la izquierda puerta abierta por donde pasa la luz del día y bosquejado unas ramas externas.

HELICE



Autor: Camilo Egas.
Título: Portada de Hélice 1 - 3 (23 de mayo 1926).
Técnica: Grabado xilografía.
Dimensión: A4.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Archivo Histórico. MUNA, MCyP.
Código: 17-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: REVISTA, FIGURAS SINTESIS.
Iconografía: Diseño de portada, letras Hélice nombre de revista impulsada por Camilo Egas, adjunto imagen de dos figuras modernas en síntesis realizadas en grabado, técnica aprendida en la formación en la Escuela de Bellas Artes y explotada por los expresionistas.

Descripción
Dibujo, diseño en formato rectangular vertical. Composición en base a diseño de portada de texto, con letras alargadas, y debajo recuadro con imagen en blanco y negro de dibujo, síntesis plasmado si detalle, de dos figuras sentadas, de perfil y una frente a la otra, la femenina a el lado izquierdo por ligero marcado de pechos y la masculina al derecho. Fondo de recuadro de color negro con rayas blancas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Portada de Hélice (dos).
Técnica: Grabado, xilografía.
Dimensión: A4.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Archivo histórico. MUNA, MCyP.
Código: 18-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: REVISTA, MESTIZOS.
Iconografía: Diseño de portada, letras Hélice nombre de revista impulsada por Camilo Egas, adjunto imagen de dos figuras modernas que caminan y usan vestidos anchos de pie a cabeza, que sugiere aspecto conventual y van por calle en descenso cerca a un arco, posiblemente de Santo Domingo en Quito, realizadas en grabado, técnica aprendida en la formación en la Escuela de Bellas Artes y explotada por los expresionistas.

Descripción
Dibujo, diseño en formato rectangular vertical. Composición en base a diseño de portada de texto, con letras alargadas medianas en la parte inferior, encima recuadro con imagen en blanco y negro de dibujo de dos figuras femeninas de cuerpo entero perfil caminan hacia la derecha, de cuerpo voluminoso, usan túnica y vestido que cubre desde la parte superior de la cabeza hasta las piernas, una negra y a otra blanca. El piso mosaico de piedra grande con inclinación hacia la derecha. En segundo plano fachada de tres casas, esquinera, borde de techo expresionista, borde de vereda que en la parte izquierda conecta con un pequeño arco. El cielo con unas suaves líneas, llano.



Autor: Camilo Egas.

Título: Danza India.

Técnica: Dibujo impresión grafica en revista.

Dimensión: A4.

Lugar y fecha de realización: Paris, 1921.

Reserva: Revista. Biblioteca. MUNA, MCyP.

Código: 19-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).

Tema: DANZA ANDINA, SINTESIS, PRIMITIVISMO.

Iconografía: Recreación, síntesis de figura femenina danzando, el título danza india refiere a una expresión cultural, tanto musical como escénica del pueblo indígena.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a dibujo de síntesis de figura femenina, de cuerpo entero perfil hacia la izquierda, resuelta con breves trazos curvos que define movimiento de espalda, piernas y manos. El rostro semitapado deja ver un ojo y líneas que sugiere cabello. El fondo llano blanco del formato.



Autor: Carlos Andrade "Kanela".

Título: Camilo Egas.

Técnica: Dibujo.

Dimensión: A4.

Lugar y fecha de realización: Quilo, 1926.

Reserva: Revista Hélice. Biblioteca. MUNA, MCyP.

Código: 20-015-77.

Categoría: Excepción obra de otro artista sobre Egas (20s).

Tema: CARICATURA CAMILO EGAS.

Iconografía: Caricatura de Camilo Egas realizada por su amigo y dibujante de la época de seudónimo Kanela, que lo plasma formal de terno, junto a un grupo de obras de referencia indigenista, el texto: El pintor de la raza india, señala la percepción en el medio de la tendencia que el artista opto por desarrollar como tema plástico.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a caricatura de Camilo Egas, al centro de perfil hacia la izquierda, de tres cuartos, delgado, cuello largo, las manos en el bolsillo, con terno, camisa, corbata negra. En segundo plano en la parte inferior un cuadro horizontal con dibujo de dos personajes indígenas robustos sentados, el hombre con un rondador, sombrero y un lado una mujer, detrás un lienzo de espaldas, y al fondo parte de tres cuadros colgados de distinto tamaño con referencia de obras indigenista o paisaje andino. En la base un texto que dice: El Pintor de la Raza India.



Autor: Camilo Egas.
Título: Raza india.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito. 1926.
Reserva: n/a.
Código: 21-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: PROCESIÓN ANDINA, MUSICA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de procesión o fiesta de grupo indígena que camina con traje tradicional, abrigado, de la sierra centro, paisaje andino muestra parte de un volcán, con música, lleva algún aprovisionamiento.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena externa de procesión o festejo indígena.

En primer plano, ocupando el lleno del formato, tres personajes de cuerpo entero, medio perfil, rostro pequeño, contextura gruesa y ropa tradicional de fiesta, caminan hacia el lado izquierdo, de este lado el primero, figura masculina con el rostro semi cubierto por sombrero grande de ala ancha, de color crema y lateral café, con el brazo extendido hacia abajo lleva un palo delgado largo que acompaña su caminar, viste una manta blanca de bufanda, poncho rojo largo, con franja de color naranja, delineado negro. Usa pantalón blanco de vasta ancha, descalzo. Detrás del personaje, hacia el centro un músico tocando el rondador, viste un mantel blanco que cubre la parte superior de la cabeza, usa poncho rojo, una prenda le café cubre el dorso, lleva pantalón blanco, a la derecha sigue una mujer, con mantel que cubre parte de la cabeza, lleva sombrero de ala ancha plano, de color crema claro, sus brazos hacia el pecho sostienen el poncho café que carga a su espalda un bulto, usa chal largo de color azul, con blanco y diseños geométricos, falda negra, alpargatas.

En segundo plano, a la izquierda una figura femenina de cuerpo entero, frente, semi cubierto por el personaje principal, envuelve parte de la cabeza con una manta, lleva bufanda ocre, poncho azul con borde ocre, falda negra, descalza, a la parte izquierda parte de una persona con gorro y poncho rojo, que lleva un cántaro. En la base suelo llano de tono tierra claro, al fondo hacia la derecha un volcán. El cielo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Retrato mujer india.
Técnica: Dibujo de sanguina sobre cartulina de color.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MUJER ANDINA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de síntesis de retrato de mujer indígena. No lleva nombre del personaje.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a dibujo de retrato de mujer indígena, hacia la izquierda, de busto, frente, figura robusta, elaborada a nivel de línea y silueta, de labios gruesos y forma de ceño fruncido, el cabello largo caído hacia el lado del rostro del lado izquierdo. Viste un chal o poncho que cae desde la cabeza hacia el dorso, abultado hacia el lado derecho. Fondo vacío de color de formato base.



Autor: Camilo Egas.
Título: Yavirac.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: A3.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: Biblioteca. MUNA, MCyP.
Código: 22-015-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: YAVIRAC, PANECILLO, QUITO, MÚSICA NACIONAL
Iconografía: Hoja de la Revista Hélice dirigida por Camilo Egas, donde consta diseño de escena de grupo de mujeres indígenas que realizan un ritual y reverencia a deidad solar y de la tierra, sobre planicie, al fondo el Yavirac o Panecillo, huaca o sitio sagrado donde se realizaban las ceremonias sagradas, el nombre significaba serpiente enroscada. y en su cima una fortificación prehispánica, a los lados la silueta del Pichicha. El dibujo, diseño acompaña partitura de canción de compositor quiteño Sixto María Durán. El tema es pieza fundamental de la música nacional ecuatoriana.

Descripción

Dibujo de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a dibujo de síntesis figurativa de grupo de quince mujeres indígenas, de cuerpo entero, de perfil, sentada en el piso, los personajes del centro desnudas, alzando los brazos y manos al cielo y hacia la tierra, el resto en posición de meditación o de reverencia, algunas llevan vestido. A la derecha entre las personas unas vasijas, de fondo una loma circular, con pequeña construcción en la parte superior, y a los lados la silueta de las montañas. El dibujo esta ubicado en la parte superior de hoja con partitura de canción Yavirac, cerca señala el texto: música de Sixto María Durán. En la parte inferior derecha persona reclinada de rodillas con los brazos hacia el piso, lleva vestido.

Autor: Camilo Egas.
Título: Cosechadora de maíz.
Técnica: Carboncillo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1928.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MCyP.
Código: 78-15-77.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MAÍZ, SOSTENIBILIDAD ANDINA.
Iconografía: Recreación de escena en el campo de cosecha de choclo realizada por dos mujeres indígenas. Esta especie gramínea es parte fundamental de la alimentación andina y símbolo social y cultural.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de escena de dos mujeres indígenas cosechando maíz en el campo.
 En primer plano, mujer de cuerpo entero, de perfil, arrodillada hacia la derecha, se agacha para tomar en sus manos dos mazorcas que sostiene con la palma de la mano y mira de cerca, con el cabello largo cuya parte delantera cubre parte de su rostro, amarrado como cola hacia la espalda, usa una blusa sin mangas, falda oscura, faja con símbolos geométricos, lleva collar y brazaletes, descalza. Detrás del personaje principal, una mujer de pie se inclina agarrando un tallo de choclo que tuerce para arrancarlo, la cabeza muestra el cabello y parte del rostro que mira hacia abajo, viste blusa y falda oscura. En segundo plano, bocetado, plantío de choclos cuyas hojas formas óvalos alargados con dirección al suelo. En tercer plano, a la izquierda parte llana del sembrío con bosquejo de siluetas antropomorfas, y línea de horizonte.





Autor: Camilo Egas.
Título: Cosechadora.
Técnica: Dibujo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: PUEBLO ANDINO, COSECHA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de escena de mujer indígena que realiza actividad de cosecha con sus manos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de mujer indígena de cuerpo entero, medio perfil, figura robusta, agachada recogiendo con la dos palmas de la mano polvo de volumen, cabello largo recogido en dos trenzas hacia la espalda, viste traje tradicional de la sierra, blusa blanca con adornos en las mangas altas, falda negra oscura, lleva faja chumbi brazaletes, collar de cuentas, descalza. El piso plano en perspectiva hacia la derecha, fondo semi vacío, con leves trazos que sugiere fachada de casa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Recogedoras de maíz.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1926.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: MUJER ANDINA, COSECHA, MAÍZ, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de escena de cosecha y recolección de maíz, planta de alto valor simbólico y nutricional de la cultura andina. Las figuras están estilizadas de forma robusta, con cabezas pequeñas y los pies y manos grandes. La obras de esta etapa son la base del expresionismo indigesta ecuatoriano.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de tres mujeres indígenas recogiendo maíz, de cuerpo entero, perfil, descalzas. A la izquierda una figura femenina parada sostiene un tallo mientras con su mano izquierda recoge el choclo. Viste vestido blanco collar rojo, anillos, faja chumbi. Al centro una mujer se agacha para trozar un tallo, tiene vestido negro, faja chumbi, a la derecha mujer agachada tomando en su mano izquierda mazorca, viste blusa blanca, falda café, lleva brazaletes.
 El piso de tierra color claro, a los lados de los lados de los personajes plantación de maíz, en de fondo falda de una montaña que ocupa el horizonte.

Autor: Camilo Egas.
Título: Transportistas descansando.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1928.
Reserva: n/a.
Código: n/a.



Categoría: Indigenismo americanista (1916-1929).
Tema: YUMBOS, COMERCIANTES, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Recreación de yumbos o comunidad indígena representada por dos personajes que en medio del paisaje andino, descansan sentados en el piso con bultos grandes a su espalda la labor de traslado o encomienda de estos de un lugar a otro. Sus rostros con mirada al piso representa lo arduo de la tarea y condición del trabajo. Pies y manos grandes expresionistas se destacan.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa en paisaje andino de dos indígenas de aspecto corpulento, que cargan bultos grandes y descansan en el suelo.

En primer plano, a la derecha figura masculina, de cuerpo entero, de medio perfil, sentado en el piso, la pierna izquierda recogida hacia el dorso donde respalda el brazo, el otro brazo apoyado en el suelo detrás de pierna derecha que descansa horizontal. El rostro hacia abajo, pintado los pómulos y nariz unos signos en forma de x así como rayas de identificación cultural. Viste un túnica sin mangas negra que llega hasta debajo de la cadera como pantalón corto, una parte blanca en el cuello sugiere prenda tipo camisa interior.

Descalzo. Pegado a su espalda, bulto grande por encima de nivel de la cabeza, envuelto en manta verde sobre negro y amarrado con una cuerda delgada pasa por el brazo y dorso del personaje, en la parte inferior izquierda una manta de color naranja con rayas blancas desaflojada. Hacia el centro e izquierda, figura masculina, de cuerpo entero, de frente, sentada, recogida las rodillas, cruza los brazos, con el mentón pegado a estos, tiene la mirada hacia abajo, signos pintados en los pómulos y nariz, el cabello corto, viste túnica sin mangas negra, lleva manilla en la muñeca izquierda de tira blanca y negra, un borde blanco en el cuello sugiere prenda interior, Descalzo, abre los dedos de los pies. En la espalda lleva bulto mediano cubierto con mantel verde y cuerda que lo ata hacia la parte alta de la frente, entre el bulto y el dorso una manta de color naranja con rayas blancas, y un parte oscura del objeto. Al lado derecho en el suelo, un palo largo delgado negro. El piso plano de tierra tono rosado.

En segundo plano, corte de la llanura, parte de pencos de punta larga. En el tercer plano, se visualiza a la izquierda, relieve montañoso seco con áreas verdes, al fondo, detrás de estos, parte superior de volcán y cielo vacío o nublado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo a carboncillo y pastel sobre cartulina.
Dimensión: 52 X 33,4.
Lugar y fecha de realización: N.Y, 1929.
Reserva: Reserva CCE.
Código: 80-15-77.

Categoría: Experimentación desnudo (20s).
Tema: DESNUDO ACADÉMICO.
Iconografía: Ejercicio de dibujo de desnudo de modelo durante época de maestro en la New School for Social Research de Camilo Egas.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, media espalda, sentada con los brazos sujetando las piernas hacia el pecho, el cabello recogido en peinado, los pies hacia adelante. En piso y fondo vacío de color gris rosado de la cartulina.

Autor: Camilo Egas.
Título: Opresión.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y, 1930.
Reserva: n/a.
Código: n/a.



Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: EXPLOTACIÓN INDÍGENA.
Iconografía: Recreación de escena de opresión o explotación a grupo indígena que realiza tareas de picado y traslado de piedras, con grupo de mujeres que se tiende al piso en acto de sumisión, una mujer desnuda con la cabeza hacia abajo, y una madre con su hijo recién nacido que tiene su mano en el rostro en señal de aflicción. Una de las obras de realismo social indigenista más acentuado de Egas, de denuncia sobre la situación laboral y humanitaria.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de grupo de indígenas realizando trabajos de construcción, de cuerpo entero, las mujeres con trajes tradicionales, los hombres con pantalón corto, descalzos.
 En primer plano, a la izquierda una mujer arrodillada en el piso con recién nacido en manta sujeta a su pecho, con la mano derecha posa sobre su rostro, a su lado derecho dos mujeres reclinadas con el cuerpo, brazos y rostro hacia el piso, detrás una mujer desnuda con la cabeza cubierta por cabello hacia el piso. A el lado dos hombres uno recogiendo pedazos pequeños, detrás otro con una pala cavando, a su lado mujer alzando una piedra mostrando un pecho, detrás y en el suelo un rondador, a su lado derecho dos hombres alzando grandes piedras con forma geométrica, en el suelo un pico. El piso de tierra, que en perspectiva se vuelve oscuro.

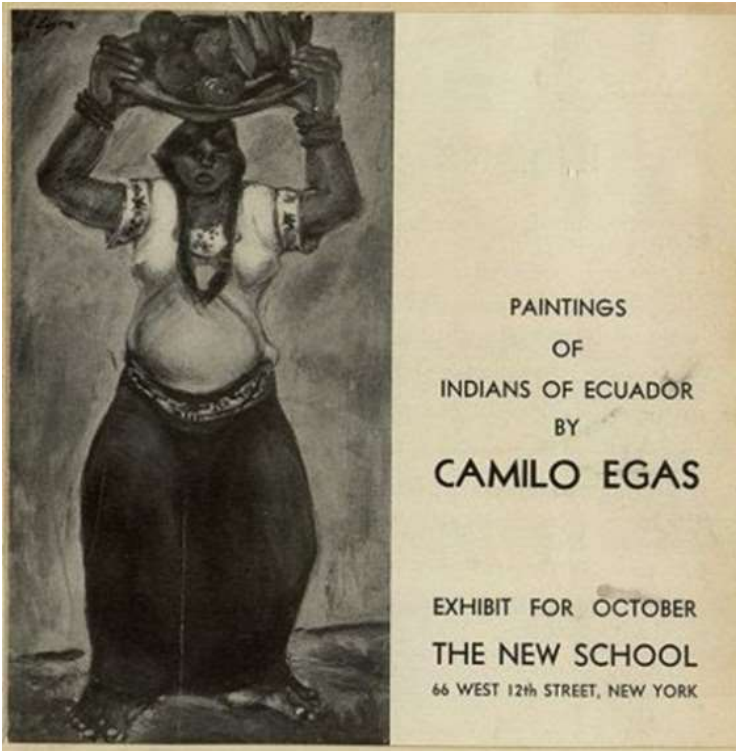


Autor: Camilo Egas.
Título: Traslado andas.
Técnica: Carboncillo sobre papel.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1930.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MCyP.
Código: 81-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJO INDIGENA.
Iconografía: Recreación de grupo indígena que traslada unas andas con objeto, posiblemente ofrenda, ataúd o pieza de trabajo. En los años 30 la obra de Egas aborda el realismo social indigenista, influido por el muralismo mexicano y Orozco.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de grupo de cuatro indígenas cargando objeto, de cuerpo entero, medio espalda, descalzos, con traje tradicional, sombreros de ala grande hacia la espalda, sobre los hombros base de tiras de palo de madera sobre la que se encuentra un objeto de borde zigzag y el parte superior acabado redondo. El piso y lados con trazo suave, llano.



Autor: Camilo Egas.
Título: Indians.
Técnica: Dibujo de carboncillo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1931.
Reserva: n/a.
Código: 82-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: VENDEDORA INDIGENA, PRIMITIVISMO.
Iconografía: Dibujo que aparece en portada de catálogo de Egas en Nueva York, de vendedora indígena de producto, alimento, vestida con traje tradicional de la sierra.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a figura central de mujer indígena, de cuerpo entero, ancho, frente, cabello largo en dos colas hacia el frente, los brazos alzados sosteniendo sobre la cabeza pondo amplio que tiene un producto. Viste blusa blanca con bordados en mangas, faja chumbi, falda negra larga, descalza. Lleva brazaletes. El piso de aspecto macizo, el fondo pared con sombras hacia los lados de la figura.

Autor: Camilo Egas.
Título: Los campos verdes.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1931.
Reserva: n/a.
Código: n/a.



Categoría: Realismo social, diversidad (1930-1939).
Tema: PUEBLO AFROAMERICANO, EXILIO.
Iconografía: La Escena del Éxodo en «The Green Pastures» obra escrita por Marc Connelly y estrenada en Broadway en 1930 con gran éxito, de referencia religiosa y reivindicación del pueblo afroamericano, que migra para la liberación de un estado de esclavitud. La bandera sugiere la pertenencia a una organización y propósito, las armas la disposición a enfrentar lo que pueda impedir su avance, las dos personas de barba blanca en especial la sentada un rol protagónico directivo.

Descripción

Obra de formato mural rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de escena de marcha del pueblo afroamericano. En primer plano grupo de personas, de cuerpo entero, de perfil, caminan hacia la izquierda, la mayoría con los rostros en alto mirando hacia el rumbo tomado, vestidas con trajes sotana claros, las mujeres llevan un pañuelo o manta sujeta en la cabeza, varios llevan sobre el hombro, a la espalda o hacia el frente, bultos de bolsas medianas con carga. A la izquierda un primer grupo avanza apoyando el cuerpo adelante sugiriendo prisa, lleva una bandera, el siguiente grupo lleva adicional tres lanzas, al centro en la parte superior un hombre gira a la izquierda extendiendo el brazo y mano abierta pidiendo el avance. A la derecha, semi pegado, grupo de personas en que destaca mujer llevando a un menor, y a continuación hombre de barba larga blanca que retorna el cuerpo hacia persona que esta sentada sobre alguna base, y mira al frente. Detrás camina el grupo consiguiente.
De fondo, el cielo interpretado con formas geométricas que forman vértices, triángulos, en la base y a media altura algunos abiertos con perspectiva montañosa.

Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo, estudio.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 26,6 cm. X 25,4cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1939s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 003-201-87.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Mujer reclinada, estudio de desnudo.

Descripción

Obra en formato rectangular horizontal.
Composición en base a figura de mujer, reclinada sobre sus rodillas y codos, de perfil, trazado la silueta de dorso, con parte de claroscuro, y sus miembros y cabeza bosquejados, incompletos.





Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 26,6 cm. X 25,4cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1932.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 004-201-87.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Mujer desnuda reclinada, estudio.

Descripción
 Obra en formato rectangular horizontal. Composición en base a figura femenina desnuda reclinada en las piernas recogidas, y codo hacia el suelo, de cuerpo completo, perfil, el rostro hacia la derecha,



Autor: Camilo Egas.
Título: Trabajadores sin hogar.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 103 x 127 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1933.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 1-31-79.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR, CRISIS, POBREZA.CAPITALISMO.
Iconografía: Recreación de escena de dos trabajadores acostados dormitando en vereda del metro en Nueva York, desempleados por crisis de la caída de la bolsa de valores en 1929. Escena captada por Egas que plasmó en bocetos y obras afines en los años 30, compañera de esta obra es la "Calle 14".

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal,
 Composición en base a: escena de dos personas yacientes dormitando sobre el piso de escalinata. En primer plano, una figura masculina, de cuerpo entero, medio perfil, con la cabeza calva hacia el lado derecho apoyada sobre brazo derecho, maleta negra, terno con gabardina de tonos grises, la solapa alzada que cubre el cuello, la mano izquierda extendida con la palma semiabierta, un pie replegado y otro extendido,
 En segundo plano, pegado otra figura masculina yace en posición contraria con la cabeza hacia la izquierda, cubre con forma de marco, con los dos brazos el cuello y cabeza, lleva gorra negra, viste un terno de aspecto y color similar a la primera figura. De base una escalinata de concreto de color gris claro, un lado visible del frente de este en sombra, de fondo rasgos de arquitectura del lugar en sombra.



Autor: Camilo Egas.

Título: Desocupado.

Técnica: Dibujo sobre papel.

Dimensión: 44 x 29 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1932.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 39-15-77.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR, CRISIS, POBREZA.CAPITALISMO.

Iconografía: Recreación de escena urbana en Nueva York de persona desocupada que tras la crisis de la caída de la bolsa de valores en 1929 esta sumida en la pobreza y busca en un basurero restos de comida para alimentarse. El rostro hacia abajo es un símbolo recurrente del realismo social para significar decaimiento, explotación, dolor. Imágenes que el artista observo en la vida real y en la prensa, en los primeros años de llegar a vivir en este país.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a dibujo de escena urbana externa de persona desocupada que busca en un basurero algo para alimentarse. En primer plano, del centro hacia la izquierda, ocupando el lleno del formato, persona de cuerpo entero, de perfil, de pie agachado hacia la derecha, con giro que forma un semi arco con su espalda, introduce su mano izquierda dentro de un balde de basurero mediano de forma cubica de aspecto metálico, deteriorado, que esta lleno con objetos varios semi redondos, con el otro brazo contiene la mano llena de estos objetos. El rostro hacia el suelo, con los ojos cerrados, usa una gorra pequeña oscura. Viste una chaqueta cuyo cuello alzado cubre parte inferior de la cabeza. a su costado el bolsillo de la prenda que guarda parte de objetos. En el suelo a la derecha, boceto de objetos que se cayeron del tacho de basura. En segundo plano, bosquejado con líneas verticales, perspectiva de vereda de calle de ciudad, donde el esbozo de una persona viene caminando de frente, viste sombrero, traje, y lleva un bulto que apega con su brazo derecho al cuerpo. Al fondo esquina de la calle, en la vía una persona cuya escala no coincide con la perspectiva, empuja una carreta hacia la izquierda, traslada bulto grande redondo y objetos pequeños, lleva gorra, camisa, pantalón. A la izquierda bosquejo de paredes, ventanas de vivienda.



Autor: Camilo Egas.

Título: Festival danza de cintas.

Técnica: Dibujo de sanguina sobre cartulina.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1932.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 40-17-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).

Tema: FIESTA ANDINA, DANZA, CINTAS.

Iconografía: Recreación de danza de las cintas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena de danza de grupo indígena masculino ubicado alrededor de un personaje que sostiene un palo delgado largo vertical en cuya parte superior esta amarrado cintas que convergen en forma radial hacia las personas de cuerpo completo, traje tradicional, que caminan de izquierda a derecha. En la parte superior a los lados grupo de indígenas que sostienen unas mantas u objetos parte de la danza. En la parte inferior a la izquierda dos mujeres con dos niños que acompañan la actividad. El piso y fondo llano.

Autor: Camilo Egas.
Título: Festival Ecuatoriano.
Técnica: Mural, Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1933.
Reserva: New School for Social Research.
Código: n/a.



Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).
Tema: FIESTA ANDINA, ECUADOR, MELANCOLÍA.
Iconografía: Recreación de procesión que hibrida religiosidad mestiza de semana santa con cosmovisión andina, de ritual y fiesta relacionada con los cambios de estaciones, ciclo agrícola y comunitario, mediante varios símbolos, como la toma masiva alrededor del centro de la plaza, el uso de trajes y vestimentas ceremoniales de una parte de los personajes, las expresiones culturales ancestrales, música, danza. Paralelo al tema de la festividad con el de protesta social, como las mujeres de primer plano a la izquierda, que se trasladan llevando su trabajo y productos del cultivo de la naturaleza, se encuentran en estado de embarazo, pero sus rostros y ropaje reflejan pobreza, cerca el personaje de mayor primer plano se agarra y tapa el rostro con unas manos de tipo expresionista, un símbolo de súplica, estilo que se consolida con la tendencia indigenista en Ecuador desde finales de los treinta. Por un lado el tema trata la festividad pero por otro, todos los personajes mantienen rostros con gesto melancólico. El único personaje que mira directo al frente y espectador es un niño que está semioculto tras las personas y lleva una hoz y banderín rojo relacionado con símbolos socialistas. En el lenguaje estético de Egas destaca la composición, el formato mural de gran tamaño, la temática folclórica y la ejecución artística, aspectos en que centraliza la crítica de la época. Lo simbólico social es parte de un lenguaje que está elaborado para que sea develado con un mayor detenimiento de parte del espectador.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena alegórica externa recrea procesión y toma de la plaza de festividad indígena, mestiza, que forma un círculo y dos hileras centrales hacia el frente, elaborada en gama monocromática tonalidad ladrillo.

En primer plano, escena de cinco grupos: la primera al centro, dos figuras de Alma Santa, masculinas de medio cuerpo y de frente, uno tras otra, encabezan una procesión, el rostro de color blanco, el traje consiste en alba blanca tipológica, con casulla y sobre la cabeza un cucurucho o cono alargado vertical rodeado de cinta, cuyos volúmenes se alzan, dividiendo en dos partes la escena, en la cintura un ángulo, en la mano derecha lleva la campana y en la izquierda hisopo con su calderillo para esparcir agua a las personas. Detrás de ellos, personas en traje de pantalón y camisa blanca con una cinta en la cintura, descalzos, uno lleva una antorcha, otra bandera, objetos, tras de ellos, al fondo personas con poncho y sombrero. A el lado derecho procesión, dos mujeres con un pecho descubierto, embarazadas, caminan sosteniendo con las manos bandejas que posan sobre sus cabezas, que llevan productos envueltos y frutos. Viste blusa deteriorada y faldón. Atrás, semi oculto un niño de pie y cuerpo entero mira al frente, en una mano una hoz y en otra un banderín rojo. Atrás el pregón de personas que danzan, una persona recostada, continúa la hilera al fondo traslado de buey o vaca, al fondo y parte superior personas que realizan actividades como traslado de productos, encendido de una hoguera. En la parte inferior de la esquina izquierda un rostro de perfil tapado por grandes manos. A la derecha del Alma Santa dos indígenas encienden en recipientes sahumerio desprendiéndose su humo. En la esquina izquierda, dos indígenas, dialogan, vestidos de poncho y sombrero de ala ancha. En el segundo plano a la derecha dos filas de personajes la primera hacia el centro almas santas, atrás caminan indígenas con poncho y sombrero, atrás sigue almas santas, luego personas en pantalón corto y pecho descubierto realizan actividades, la siguiente fila hacia el borde izquierdo encabeza una comparsa de músicos, el primero con un bombo grande, atrás camina grupo de personas con poncho, sombrero, tras almas santas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Trabajadores indígenas.
Técnica: Dibujo papel conté en tablero.
Dimensión: 21,6 cm. x 30 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1930s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 0041-17-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).

Tema: TRABAJO INDIGENA.

Iconografía: Grupo de trabajadores indígenas que trasladan algún elemento para comercialización.

Descripción

Obra en formato rectangular vertical. Composición de dibujo en carboncillo, blanco y negro de conjunto de cuatro personas de medio cuerpo, que visten traje típico andino con sombreros de ala ancha y cargan objetos.



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudio de mural.
Técnica: Dibujo en papel conté.
Dimensión: 91,5cm. x 61cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1933.
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: 0042-17-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR, MURAL, EXPLOTACIÓN.

Iconografía: Boceto sobre tema de trabajador que Camilo Egas, desarrolla en carboncillo en una siguiente obra. Estudio para mural compuesto por cuatro escenas sobre el trabajador, la explotación y la libertad.

Descripción

Obra en formato rectangular vertical. Composición en base a dibujo de estudio que integra cuatro escenas de trabajadores que sugiere situación de opresión.



Autor: Camilo Egas.

Título: Trabajador.

Técnica: Sanguina, carboncillo /cartulina.

Dimensión: 52 x 57 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1933.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 38-015-77.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR, CONSTRUCCION, EXPLOTACIÓN.

Iconografía: Recreación de escena alegórica de construcción de un edificio en N.Y. Simboliza condición precaria del trabajador explotado o mártir. Una vista de la estructura que capta especie de cruz metálica grande recostada por encima de las personas establece relación con el aspecto religioso, ideológico, y los engranajes que refiere como paradigma el progreso del desarrollo industrial.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena interna alegórica de espacio en construcción.

En primer plano, al centro, figura masculina, de medio cuerpo, perfil, espalda, el rostro y extremidades agachado hacia el suelo del lado izquierdo, semidesnudo, sin cabello, con gesto de esfuerzo y cansancio, el brazo extendido hacia engranaje metálico que se pierde en la esquina.

En segundo plano, una cruceta metálica estructural de arquitectura interior en construcción, con algunos pernos vistos, y en perspectiva, cruza de izquierda por encima de la figura central, a la derecha de la esquina superior, formando una equis. Debajo de la cruceta a la derecha parte de tres personas que están agachadas en acción laboral, a la izquierda entre el ángulo de la estructura, tres partes de engranaje se pierden entre las formas y sombras. Al fondo trazos verticales esbozan parantes o tubos de estructura en construcción.

Autor: Camilo Egas.

Título: Cosecha ecuatoriana.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1934.

Reserva: n/a.

Código: n/a.



Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR ANDINO, CAMPO, COSECHA.

Iconografía: Recreación de escena costumbrista de ritual, cosecha de cereal y granos por parte de grupo indígena, refleja el trabajo de campo comunitario y como este sustenta la alimentación de la sociedad. La composición guarda relación con la obra paralela denominada Cosecha Norteamericana, el conjunto de figuras del lado izquierdo crean una dinámica circular rotativa, en cosecha norteamericana en similar lado izquierdo se encuentra una rueda procesadora agrícola industrial. El tema del trabajador de campo y paralelismo geo territorial expresa aspectos semejantes de la cultura humana, y al visibilizarlos el propósito de exaltarlos y dignificarlos.

Descripción

Obra de formato mural rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de cosecha indígena de trigo o cebada.

En primer plano, hacia el centro mujer de cuerpo entero, de perfil, arrodillada, acerca al rostro plato hondo de barro, viste poncho y falda negra, lleva a su espalda un bebe, que mira curioso al frente, que esta asegurado a la espalda con una manta atada al pecho. A la izquierda mujer agachada, viste blusa sin mangas blanca, falda negra, lava granos en un utensilio de barro. Detrás se encuentra mantas, y unos pies de alguien que se encuentra dentro, y detrás sobre el cereal cortado se encuentra una pala recostada. A el lado derecho un hombre entre la espigas de cereal, vestido con poncho rojo, pantalón blanco, usa un palo con punta tipo hoz para el corte. En segundo plano, al centro mujer de pie, vestida con blusa sin mangas, falda oscura y manta sobre la cabeza y parte del cuerpo, usa collar y en la frente, alza con el brazo izquierdo cereal, y con la otra mano tiene la hoz de corte. Detrás alzando cereal una mujer de pie, así también detrás del personaje, parte superior de otra mujer cargando un bulto de cereal respaldado por una cuerda en la frente. A el lado derecho una mujer de pie cubierta por un poncho y manta parte de la cabeza y boca, con sombrero. Detrás de ella se encuentra un bulto o estructura grande de color oscuro. En tercer plano al centro, dos figuras masculinas de perfil, la primera vestida con camisa y pantalón blanco corta con la hoz el cereal, detrás en acción similar remangado el pantalón y sin camisa el otro personaje. De fondo perspectiva del sembrío de cereal, y tres figuras, de medio cuerpo, con poncho y sombrero de ala ancha en acción laboral.

Autor: Camilo Egas.
Título: Cosecha norteamericana.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1934.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR NORTEAMERICANO, CAMPO.
Iconografía: Recreación de escena de cosecha de cereal norteamericana, cuyo símbolo es el trabajador y la ardua tarea realizada para ganar su sustento, la agricultura como base de la alimentación, y la maquinaria del progreso y tecnología en la producción. Las posiciones de los trabajadores y en especial de la pareja tienen relación con la semiótica del arte social ruso y del muralismo mexicano.



Descripción

Obra de formato mural horizontal.

Composición en base a escena externa de cosecha de cereal, trigo o cebada.

En primer plano, a la izquierda, figura masculina, de medio cuerpo, medio perfil, en acción de caminar, lleva sobre su hombro herramientas largas para la siega de cereal, viste camisa remangada, mameluco y sombrero de ala corta, detrás se encuentra parado una pareja, que tapa parcialmente a la mujer, quien lleva un bebe en sus brazos, pegado a la derecha el hombre con una herramienta al hombro y mirada hacia el cielo. A la derecha hombre de cuerpo entero, de medio perfil, en acción de corte siega agarra con las dos manos herramienta para cavar o cortar área, se apoya en las piernas abiertas, viste camisa blanca remangada, con pantalón y tirante que se sujeta en hombro.

En segundo plano, a la izquierda hombre de espalda, frente a una cosechadora industrial, máquina que hacia el centro tiene una rueda grande con forma de engranaje, que procesa, acarrea las espigas del suelo cortadas. Hacia el centro atado de cereal, a la izquierda, parte de un hombre que esta agachado para trasladar la cosecha, sin camisa y con el cabello en forma de cola. Detrás dos personas de cuerpo entero, perfil, cortar con guadaña, visten camisa, pantalón con tirantes y sombrero. Al fondo, de la mitad a la izquierda el suelo semi llano tras realizarse la cosecha, y a el lado derecho el horizonte de espigas todavía plantadas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Trabajadores.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1934
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 35-15-77

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR, CONSTRUCCIÓN, CONDICIÓN.
Iconografía: Recreación de escena de trabajadores construyendo algún edificio o rascacielos en Nueva York, y el riesgo de la labor de movilizar las partes de la estructura a gran altura.

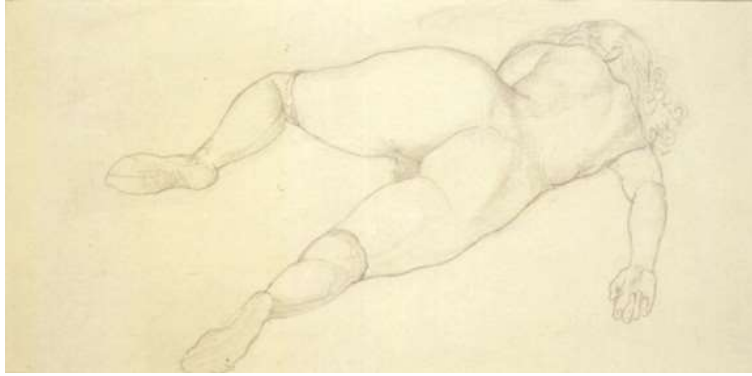
Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de trabajadores en construcción.
 En primer plano, dos figuras masculinas de cuerpo entero, la primera de espaldas empujando viga de acero que se sujeta con cadena al centro mientras del otro lado otra persona agarra esta, visten con mameluco jean azul, camisa blanca y gorras. Se encuentran paradas sobre estructura metálica en una planta superior.
 En segundo plano, a la izquierda tres trabajadores, dos con picos alzados, y uno con la herramienta apuntando al suelo.
 En tercer plano, suelo baldío que se extiende en en la distancia.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desocupados.
Técnica: Dibujo, carboncillo, lápiz sobre papel de color.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1934.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 35-15-77.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR, DESEMPLEO, CAPITALISMO.
Iconografía: Recreación de fila de personas desocupados que están postulando un trabajo. Uno de ellos que usa gabardina, se cruza los brazos en signo de frío, no usa medias. El 1929 se da la caída de la bolsa de valores, pobreza, desocupación representada en el dibujo.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de escena de personas que forman fila para ser considerados en alguna actividad ocupacional.
 En primer plano. A la derecha, figura masculina, de busto, espaldas, rostro agachada, pelo amarillo, la mano izquierda sujetando una maleta que lleva a la espalda. Lleva sombrero de color caqui, saco azul, borde de camisa blanca, al borde derecho parte de persona de pelo amarillo con gorra que regresa el rostro para conversar con el personaje primero señalado.
 En segundo plano, persona de espaldas, que continua la fila en perspectiva hacia arriba, de medio cuerpo, espaldas, viste chaqueta verde, usa gorra.
 En tercer plano, parte delantera de la fila conformada por cuatro personas, a la izquierda, de cuerpo entero, de espaldas, perfil hacia la izquierda, con sombrero, el cuello de la chaqueta verde elevado, una mano que cruza en su dorso, pantalón café, sin medias, con zapatos. A lado derecho pegado una persona de espalda con saco de rayas sobra prenda clara, el brazo izquierdo vertical, usa sombrero, al fondo parte de dos personas de características parecidas que encabezan la fila. El entorno abocetado sombra y vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo de lápiz sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1935).
Reserva: n/a.
Código: 12-20-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Recreación de dibujo de desnudo femenino de modelo que colabora en clases de Egas para la New School for Social Research.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, semi escorzo, espaldas, cabello largo abultado hacia el lado, la mano derecha hacia el frente. Base y fondo llano de soporte.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo acostado horizontal.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1935).
Reserva: n/a.
Código: 13-20-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Desnudo femenino de modelo de clases de dibujo de anatomía humana dirigido por Egas en la New School for Social Research. La pose es de un cuerpo inerte.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, espaldas, la cabeza hacia la derecha, parte del brazo izquierdo que va hacia adelante del cuerpo. A línea se sintetiza la silueta. Base y fondo vacío de formato.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo lápiz en papel de calco.
Dimensión: 33 cm. x 43,2 cm.
Lugar y fecha de realización: 1930s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 005-201-87.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Desnudo femenino, parte de la practica en los talleres de la New School.

Descripción

Obra en formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de desnudo, escorzo de figura femenina recostada sobre manta, con la cabeza apoyada en los brazos.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1935).
Reserva: n/a.
Código: 14-20-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Dibujo de desnudo femenino de modelo, y practicas del taller de arte de la New School for Social Research. La pose tiene un gesto que sugiere lamento.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, de perfil, recostado con el rostro y brazo hacia la frente y suelo del lado derecho, plasmado en síntesis de silueta. Base y fondo vacío, de material soporte.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 20cm. X 27,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1930s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 006-201-87.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Estudio de dibujo femenino incompleto, de espaldas.

Descripción
 Dibujo en formato rectangular vertical.
 Composición en base a mujer desnuda de espaldas, medio tres cuartos, definido parte izquierda del dorso y resto incompleto



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1935).
Reserva: n/a.
Código: 15-20-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, PINTURA, MODELO.
Iconografía: Escena de desnudo femenino sobre cama y fondo de pintura o paisaje de arquitectura moderna, en habitación. El gesto de espalda con los brazos cubriendo el rostro sugiere remordimiento u ocultamiento.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de desnudo femenino.
 En primer plano, mujer de cuerpo completo, espaldas, recostada con la cabeza hacia la derecha, sobre almohada, que debajo muestra parte de elemento naranja, desnuda, con los brazos recogidos hacia el rostro y las piernas flexionada una sobre otra muestra las palmas de los pies. Sobre cama cubierta por sabana blanca con varias pliegues o arrugas.
 En segundo plano, marco de madera horizontal, a la izquierda escena de arquitectura externa en construcción, y a la derecha superficie con divisiones.

Autor: Camilo Egas.

Título: Jornaleros.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.

Reserva: n/a.

Código: 16-20-77.



Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR INDIGENA, EXPLOTACIÓN.

Iconografía: Recreación de escena de trabajadores indígenas con las miradas hacia el suelo y gesto de tristeza, alegoría a la explotación y forma de esclavitud, como la cadena que rodea el dorso de un personaje para sujetar un saco, llevan herramientas de trabajo de la tierra. Egas en estos años acentúa el realismo social, diría que su objetivo es mostrar la tragedia de la cultura indígena que antes del proceso de colonización serían pueblos muy importantes.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena de tres trabajadores indígenas, de medio cuerpo.

En primer plano, a la izquierda, de frente, personaje de pelo largo, con poncho rojo y manta negra hacia el cuello, de gesto afligido y mirada al suelo, agarra con su mano derecha pala hacia el hombro, una cadena alrededor del dorso sujeta un saco en la espalda, detrás una mujer pegada, encubierta con manta negra, los ojos cerrados hacia abajo, detrás un hombre de perfil sujetando un pico hacia el hombro, con poncho rojo, sombrero de ala ancha, el rostro con los ojos cerrados hacia abajo. De fondo a la izquierda área de tierra o construcción, a la derecha perspectiva que se pierde en tonos oscuros.



Autor: Camilo Egas.
Título: Grupo de indios.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: CCE.
Código: 17-20-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR INDIGENA, EXPLOTACIÓN.
Iconografía: Recreación de escena de trabajadoras indígenas jalando cuerdas hacia algún objeto. El colorido de los trajes tradicionales, el fondo de color celeste contrasta con los gestos y actividad forzada de las mujeres.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de tres mujeres trabajadores indígenas, de medio cuerpo, perfil que jala unas cuerdas.
 En primer plano, a la izquierda personaje, con los ojos cerrados, las manos hacia el hombro jalando cuerda tensada hacia la derecha que no muestra objeto de carga. Viste blusa blanca y negra, falda roja.
 Al centro mujer con los brazos hacia la parte inferior jala una cuerda, viste blusa blanca y falda amarilla. A su lado derecho otro personaje que tiene los brazos y manos juntas hacia la parte inferior, jala una cuerda, viste blusa naranja, blanca, falda roja. El fondo celeste llano.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 18-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arborea para aplicación en temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato vertical.
 Composición en base a dibujo de escena de árbol en paisaje.
 En primer plano, tronco de árbol ocupa el lleno del formato, de tallo corto que arranca desde base inferior, con ramas largas, la mas gruesa inclinada a la izquierda, forma ángulos y líneas onduladas que hacen a lo alto, de claro oscuro marcado en sombras de partes cóncavas.
 En segundo plano, abocetado con pocos trazos el follaje de hojas, y fondo de paisaje sugerido por líneas horizontales y rítmicas en la base izquierda.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Tinta color sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 19-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, PAISAJE, COLOR
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación en temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a tinta de escena de follaje azulado de árbol.
En primer plano, follaje azulado ocupa el lleno del formato, de formas circulares irregulares cubre la superficie externa del árbol, gamas de azules claros a verdes oscuros en área de sombra. Parte del tronco y ramas delgadas entre el aspecto espeso de la planta.
De fondo un boceteo de arbustos y claros en verde sugiere ambiente de paisaje externo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 20-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación en temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de escena de árbol, paisaje externo.
En primer plano, al borde derecha, tronco de árbol de volumen recto vertical, en sombra, con algunas ramas delgadas visibles, cubierto por follaje de hojas dibujadas con trazos rápidos diagonales, el sueño boceteado trazos de césped que desciende a el lado izquierdo.
En segundo plano, con boceteo se sugiere una planicie de naturaleza abierta, al fondo al lado izquierdo trazos básicos de un árbol y horizonte de un bosque. El cielo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 21-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación de temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base dibujo de escena externa, en primer plano, al centro, un tronco de árbol que ocupa el lleno del formato, de posición vertical, en la base, al lado izquierdo, parte de la raíz, el tronco grueso tiene una abertura en la corteza que muestra parte interior en sombra, al lado izquierdo un tronco se eleva en ángulo, asciende el tallo disminuyendo su ancho, tiene un corte que divide en dos al volumen, arriba, parte del follaje en sombra. Al segundo plano, en la base, ramas medianas y pequeñas, al fondo bosquejado con líneas sueltas horizontales, parte lateral de una construcción tipo vivienda mediana.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 22-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación de temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de escena externa de árbol.
 En primer plano, al centro un árbol ocupa el lleno del formato, en la base bosquejado arbustos y ramas pequeñas, tras de estas desde la base asciende follaje de tono oscuro que cubre la planta, unas ramas largas delgadas, de forma vertical se delinean hacia la parte superior. En en fondo se bosqueja y delinea horizontales que sugiere el paisaje natural abierto, el cielo plano, claro.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 23-20-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación de temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a dibujo de árbol de escena externa.
 En primer plano, al centro tronco de árbol que ocupa el lleno del formato, que deja visible el trayecto vertical de su estructura y ramas en tonos oscuros que se abren desde alrededor de la base hacia la parte superior y lados, bosquejado follaje de hojas que cubre de forma parcial y discontinua la planta, recargándose en ciertas áreas y la parte superior.
 En el segundo plano, a la izquierda bosquejado arbustos, y en el fondo con pocos trazos se sugiere una estructura montañosa. El cielo plano, claro.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 49-15-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).
Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.
Iconografía: Estudio de escena externa, de especie arbórea para aplicación en temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal, vertical.
 Composición en base a dibujo de árbol de escena externa.
 En primer plano, a la izquierda dos arboles de troncos delgados y juntos, cuyo follaje y sombra se integra, la base el prado con hierva, cuya pendiente haciende hacia el lado derecho donde un tronco seco, casi sin ramas se eleva vertical.
 En segundo plano, bosquejado en gris suave de un conjunto de arboles,
 De fondo al lado izquierdo área abierta, unos trazos sugiere el horizonte de llanura.



Autor: Camilo Egas.

Título: Paisaje.

Técnica: Plumilla, tinta sobre cartulina.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 72-15-77.

Categoría: Paisaje natural académico (30s).

Tema: ÁRBOL, PLANTAS, DIBUJO, PAISAJE.

Iconografía: Bosquejo (incompleto) de escena externa, de especie arbórea para aplicación en temas paisajísticos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a esbozo de escena externa de arbusto.

En primer plano, trazos de suelo y sombra, en segundo plano hacia el centro arbusto de ramas delgadas que ascienden de manera vertical formando semi arcos, en la parte superior se ramifican extensiones de la planta.

A la izquierda boceteado hojas que sugiere planta o árbol de mediana altura, en el suelo hiervas. A la derecha vacío asimétrico, en la parte superior unos trazos breves de una rama, en el fondo tres líneas de la llanura y horizonte. El cielo vacío.



Autor: Camilo Egas.

Título: Mural paisaje indígena, Dr Forbes Hawkes Long Island.

Técnica: Oleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.

Reserva: Dr Forbes Hawkes Long Island.

Código: n/a.

Categoría: Paisaje andino mural (30s).

Tema: PAISAJE ANDINO, EXÓTICO, LATINOAMERICA.

Iconografía: Mural de paisaje andino, su topografía y plantas ancestrales como el penco, pintado en paredes internas de residencia de la familia Dr Forbes Hawkes Long Island, Egas, ny.

Descripción

Obra de formato mural, registrada en fotografía.

Composición en base a escena externa de paisaje andino realizada en espacio arquitectónico residencial interno.

En primer plano, vista frontal de pared de arquitectura interna, de diseño cuadrado, donde se ubica área de pasillo y biblioteca, en sus paredes pintado un mural: al centro alrededor del marco de ingreso unos pencos o chaguar, en quichua, a cada lado, cuya hojas largas terminadas en punta se abren hacia la esquina de las paredes, rodeado de bosque de arboles de varios tipos y ramaje. En segundo plano y parte superior, una montaña cubre la gran parte del espacio, a la izquierda perspectiva del paisaje, y nubes a la distancia. La fotografía en segundo plano muestra interior de ambiente residencial tipo sala, donde están muebles, y al fondo una ventana grande.



Autor: Camilo Egas.
Título: Mural paisaje indígena, Dr Forbes Hawkes Long Island.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1935.
Reserva: Dr Forbes Hawkes Long Island.
Código: n/a.

Categoría: Paisaje andino mural (30s).
Tema: PAISAJE ANDINO, EXÓTICO, LATINOAMERICA.
Iconografía: Detalle de mural de paisaje andino, su topografía y plantas ancestrales como el penco, pintado en paredes internas de residencia de la familia Dr Forbes Hawkes Long Island, Egas, ny.
Bibliografía: (Barrera, 2010)

Descripción
 Obra de formato mural, detalle fotográfico horizontal.
 Detalle de composición. En primer plano, hacia el centro penco de hojas extendidas con puntas hacia arriba y lado derecho. Atrás, al lado izquierdo un penco con las hojas frontales con corte que se suele aplicarse para extraer una bebida nativa. En segundo plano vegetación y ramaje donde se encuentra agazapado zorro, al fondo follaje y figura de alguna especie de ave.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo de carboncillo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 67-15-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Dibujo de desnudo de modelo femenino, parte de la práctica académica de Egas en la New School for Social Research.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, escorzo, recostado, el pecho hacia arriba, el rostro con los ojos cerrados, las piernas y brazos ligeramente abiertos. La silueta se acompaña de suave claroscuro, sobra hacia los lados de la figura, fondo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo de carboncillo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937.
Reserva: n/a.
Código: 68-22-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Dibujo de desnudo de modelo femenino, parte de la práctica académica de Egas en la New School for Social Research.

Descripción

Obra de formato cuadrado.
Composición en base a dibujo de desnudo, hacia el centro figura de mujer de cuerpo entero, escorzo de medio perfil, a el lado izquierdo la cabeza, al derecho y primer plano los pies extendidos, recostada sobre la espalda con los brazos ligeramente recogidos hacia el dorso, el mentón en alto, el cabello largo abultado hacia el fondo, espacio vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo de carboncillo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937.
Reserva: MUNA.
Código: 69-22-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Dibujo de desnudo de modelo femenino, parte de la práctica académica de Egas en la New School for Social Research.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, escorzo, recostado, el pecho hacia arriba, el rostro con los ojos cerrados, las piernas y brazos ligeramente abiertos. La silueta se acompaña de suave claroscuro, sobra hacia los lados de la figura, fondo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: (Bosquejo dibujo).
Técnica: Dibujo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1936.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 89-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: BORRADOR, PROCESO ARTE.
Iconografía: Bosquejo de dibujo para composición de obra surrealista.

Descripción

Bosquejo de formato rectangular horizontal de dibujo a lápiz sobre hoja blanca.

A la derecha líneas suaves de base de objetos para escena externa, a la derecha líneas que sugieren objetos en el piso.



Autor: Camilo Egas.
Título: La España 1.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1936.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 92-15-77.

Categoría: Realismo social, guerra (1930-1939).
Tema: GUERRA, ESPAÑA, FASCISMO.
Iconografía: Recreación de guerra civil española, militares del ejército nazi que atacan y matan a personas desarmadas, a la derecha personaje Francisco Franco que sonrío y mira al frente llevando en sus manos figuras de rostros de personas pequeños.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa bélica.

En primer plano, al centro persona de cuerpo completo, que mira hacia la derecha con el brazo vertical y manos con palmas abiertas, vestida de camisa y pantalón de color claro, arrodillada e inclinada cubre a tres personas, una recostada, otra tapada, y otra que cubre su rostro con las manos. A la derecha personaje masculino, de cuerpo entero, perfil, de bigote, mira y apunta con bayoneta de rifle la cintura de persona antes descrita, viste traje militar, sombrero, chaqueta larga con símbolo nazi en brazo derecho, una cuchilla asegurada en su cintura, lleva botas grandes con las que pisa a persona caída al suelo cubierta en parte por farol derribado. Detrás personaje vestido con traje militar de pie parecido al dictador Franco que sonrío, sujeta en sus manos cubiertas con guantes, figuras, rostros pequeños.

En segundo plano, personas caídas en el suelo, y militares con bayonetas que avanza y se acumulan a la derecha, al fondo escenas de arboles con personas colgadas, escena de conflicto y a la derecha de personas que camina con los brazos en lato mientras son fusiladas.

Autor: Camilo Egas.

Título: Calle 14.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 137 x 101 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937.

Reserva: Museo CCE Quito, Edificio de los Espejos. Fondo Arte Moderno, contemporáneo.

Código: 80-22-77.



Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).

Tema: TRABAJADOR, CRISIS, DIÁSPORA, CAPITALISMO.

Iconografía: Recreación de escena urbana en el interior del subway o metro subterráneo, transporte masivo de N.Y. Un personaje central que evidencia frío y desamparo, cerca a un basurero, y otro menos visible que lee un periódico y viste traje largo con sombrero esperando el furgón. Obra alegórica a la caída de la bolsa de valores del 1929. La situación de crisis, desempleo, pobreza y contraste económico de la época en la gran ciudad.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena urbana de pasillo de metro subterráneo, ambiente de aspecto gótico, de alto contraste de luz y sombra, para acentuar el drama, con personaje central que sugiere situación de frío y abandono, y otro que espera el tren para desplazarse a alguna actividad.

En primer plano, en el centro, figura masculina, de cuerpo entero, de pie, de frente, de cabeza calva, de gesto angustiado iluminado la parte superior circular de la cabeza y en sombra el rostro y mentón que se guarda con el cuello alzado de gabardina de terno gris que viste, hombros levantados, recogidos, cruzando los brazos hacia sí mismo, parte de la muñeca derecha descubierta. La luz sobresale en los miembros superiores, la sombra y contraste en el pecho. Los pies pegados uniendo las rodillas iluminadas, con doble en la base inferior del pantalón gris, marcados varios dobleces. A la izquierda un tacho metálico lleno de basura, sin tapa, en sombra, que deja ver algunos objetos de tono blancos. El piso, plataforma de cemento en contraste de iluminación, perspectiva frontal de área de espera del metro subterráneo.

En segundo plano, detrás del personaje central y semi pegado a su espalda, columna vertical con línea, visible su parte superior, iluminada, con un cartel en blanco y números en negro 14 sujetado por pernos. Detrás de la columna otra similar semi tapada, en sombra, en perspectiva hacia la izquierda, con cartel: 14, detrás de esta, parte de persona, de espalda, de pie, con orientación hacia la llegada del metro, sujeta un periódico grande mirando su información, usa tres ciertos negro de líneas rectas, sombrero negro, parte posterior de pelo cano. Lleva guantes.

En tercer plano, perspectiva de tres columnas de similar forma que se pierden de sí en la distancia, marcadas las sombras (de cuatro). A la izquierda, graderío ancho oscuro, vacío de acceso. A la derecha, al borde de la plataforma de espera, área oscura de carril del tren metro, parte de la riel paralela que se pierde al fondo superior.

Autor: Camilo Egas.

Título: Alusión al fascismo.

Técnica: Dibujo en lápiz sobre cartulina.

Dimensión: 68 X 81 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 93-15-77.

Categoría: Realismo social, guerra (1930-1939).

Tema: GUERRA, FASCISMO, IMPERIALISMO.

Iconografía: Recreación de batalla de invasión de tropas italo germanas a España durante la guerracivil, en los años 1936 la figura obesa es de Benito Mussolini, lleva en la frente emblema de partido fascista, la mano derecha con un cuchillo manchado, y que se halla sentado sobre personaje que representa al país oprimido, un individuo barbado, que yace sobrecabezas de personas afrodescendientes, y también de un jaguar que representa las colonias sometidas; al fondo tanque de guerra y militares que avanzan eliminando todo a su paso.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a escena externa de guerra. En primer plano, hacia el centro personaje obeso de perfil, cuerpo entero, calvo en la frente dibujo de emblema de serpiente y águila, con gesto de maldad, el dorso descubierto y la barriga abultada, viste pantalón de raya y botas oscuras militar, en la mano derecha una cuchilla de punta con señal de sangre, sentado sobre persona barbada a la que agarra con su brazo y mano izquierda la cabeza desprendiéndola del cuerpo, debajo de esta persona, tres cabezas de personas afros sobre jaguar que yace al suelo.

En segundo plano, al centro tanque de guerra que avanza cuesta hacia la derecha y pasa por encima de personas, algunas más sobre el suelo en el camino, detrás tropa militar que camina con orden y paso marcial, al fondo bosquejado follaje entre humo y escena bélica.



Autor: Camilo Egas.

Título: Surrealista.

Técnica: Dibujo a la lápiz sobre cartulina.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1937 (Obra temprana)

Reserva:Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 86-15-77.



Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).

Tema: SURREALISMO, IMPERIALISMO.

Iconografía: Recreación de escena apocalíptica de invasión de una plaga de murciélagos con rostro humano con alusión posiblemente política a las dictaduras y la guerra, que llegan a un lugar donde se encuentran dos figuras humanas caídas al piso de aspecto escultórico grecorromano, que parecen adormecidas, la primera calva con aparentes contusiones, la otra figura que con el puño parece querer despertarla o exigirle algo, una botella de cristal vacío, con mensaje en forma de barco pequeño en su interior, y dos personas a escala pequeña que parecen exclamarles algo.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de personajes oníricos.

En primer plano, al centro figura masculina de medio cuerpo y lado, acostada hacia la izquierda, con los ojos entreabiertos, la cabeza calva y llena de chichones, con camisa blanca, encima del rostro del personaje un murciélago oscuro con cabeza humana, las alas extendidas

En segundo plano, a la izquierda parte de una persona acostada que regresa la mirada hacia el personaje central y extiende el brazo y puño hacia su mentón. Al frente una botella de vidrio parada con una barca pequeña dentro, a la izquierda dos personas pequeñas de cuerpo entero se aproximan, la primera con un brazo al aire en signo de exclamación.

A la izquierda bloques y detrás escombros y objetos extraños, a la derecha hilera de objetos sobre el piso, en el cielo y al fondo murciélagos a la distancia volando como aproximándose.

Autor: Camilo Egas.
Título: Día laborable.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1938.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 81-22-77.



Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).
Tema: TRABAJADOR INDIGENA, EXPLOTACIÓN, LUTO.
Iconografía: Recreación de escena de luto de grupo indígena ante fallecimiento de un personaje que yace en el suelo y muestra parte de sus pies, la mujer cercana al cuerpo con forma triangular simboliza posiblemente a la madre, metáfora de la virgen, detrás suyo tres mujeres, con los ojos tristes y gesto de tristeza, una con ojos blancos que sugiere ceguera, un hombre con el azadón en mano semi levantado simboliza el rol de trabajador de campo, y compañero o familiar del occiso. A el lado izquierdo, detrás del grupo, un menor semitapado, mira directo hacia el frente, viste manto rojo, desnudo la parte inferior, forma simbólica de Egas de representar el cuestionamiento social.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a escena externa de grupo de indígenas, de frente.

En primer plano, en la parte inferior, dos pies con los dedos hacia arriba, la piel de color gris verdoso, y parte de manto rojo, y blanco, al centro y pegado figura femenina agachada, de medio cuerpo, con los ojos cerrados hacia abajo, viste tela roja, blusa blanca de líneas crema que cubre parte de la nariz, y pañuelo alrededor de la parte superior de la cabeza, pegado a su lado derecho mujer de medio cuerpo, de frente, con gesto triste, ojos entrecerrados, viste poncho rojo, bufanda verde alzada. Detrás parte de mujer que carga un infante, viste blusa blanca y poncho azul de rayas. A el lado izquierdo mujer de tres cuartos, que levanta la mano derecha hacia la nariz, los ojos en blanco, lleva un pañuelo blanco alrededor de la cabeza, viste poncho azul, falda verde, faja chumbi, blanca de líneas rojas, así lado derecho hombre que levanta a media altura puño con azadón, los ojos entrecerrados, viste poncho amarillo con rayas negra, camisa blanca, pañuelo naranja alrededor de la cabeza, sombrero de ala ancha.

En segundo plano, detrás de personaje femenino, parte de un menor que esta parado y mira directo hacia el frente, viste manto rojo, esta desnudo la parte inferior.

En tercer plano, a la izquierda parte de montaña, y fondo azul en sombra hacia lo bordes.



Autor: Camilo Egas.
Título: Dibujo surrealista.
Técnica: Dibujo de lápiz sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. s/f.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, HOSPITAL, MIRADA.
Iconografía: Recreación de escena interna y personaje surrealista misterioso que mira con un ojo al espectador, detrás de una manta cortada. Egas entre 1939 y 1940 exploró una forma de surrealismo intimista, simbólico, sobre el sueño, edades de la vida, como la curiosidad e ingenio de la niñez, o estados alterados y sus propias vivencias.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a dibujo de escena surrealista interna.
 Al centro acercamiento de rostro de personaje misterioso, de frente, muestra el lado derecho y parte superior de la cabeza, cuyo ojo está abierto y fijo en el espectador. De cabello liso que forma una curva hacia la izquierda. Sus dos manos se alzan por encima de la altura de la cabeza, de dedos delgados y uñas para el frente, agarran y alzan la parte de una manta clara, al centro recortado un semi círculo, cuyo borde de curvatura inferior encaja con la mirada que se ubica detrás. Viste una prenda con manga de la que se ve un borde lateral. En segundo plano una especie de cabina rectangular vertical formada por una cortina colgada que está sujeta con piezas en un tubo horizontal a lo alto, formando varios pliegues. El fondo breve esbozo de pared o espacio arquitectónico interior.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje geométrico.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1938 (Obra temprana).
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 87-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, PAISAJE.
Iconografía: Recreación de escena de paisaje y figurases surrealistas extraños y absurdos, ruinas de una edificación donde esta partida en dos la escultura de la justicia, a un lado un río y paisaje con figura humana hecha solo de extremidades que sostiene una plancha o libro con unas especie de serpientes, el fondo lugar de formas geométricas con cierto caos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa surrealista de elementos extraños y absurdos.
 En primer plano, a la derecha parte de pasillo de baldosa clara cuadrada con un agujero que deja ver figura pequeña, al frente unas monedas pegadas, hacia el fondo dos gradas, y plataforma donde está una dorso cortado de pie, descalzo de figura femenina de aspecto grecorromano que lleva una espada con parte de su mano derecha, un agujero en la falda, a su lado en el suelo la parte superior de dicha figura con los ojos vendados y balanza desplomada, al fondo perspectiva con figuras rectas. A la izquierda superficie de agua donde está recostada figura compuesta solo por cuatro piernas y un brazo, encima una plancha o libro abierto en dos con dos especies de serpientes. al frente una especie de planta, a un lado caracola, en el plano medio perspectiva de río entre topografía compuesta por elementos salientes geométricos quebrados o acumulados, en perspectiva.



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudio mural.
Técnica: Dibujo papel conté.
Dimensión: 91,5 cm. X 61cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1930s
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 007-201-87.

Categoría: Realismo social, guerra (1930-1939).
Tema: DESNUDO, CRISIS, MADRE, HIJO.
Iconografía: Estudio para mural, con figura de mujer desnuda y otros recostando que sugiere una escena apocalíptica.

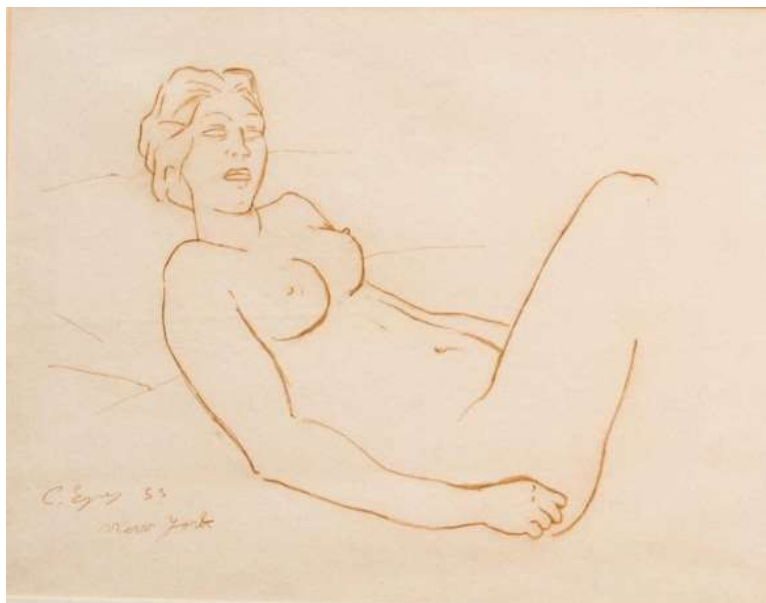
Descripción
 Obra en formato rectangular horizontal.
 Composición en base a mujer desnuda, de cuerpo entero, escorzo, la cabeza en primer plano, recostada con niño menor pegado en parte de su abdomen, al lado izquierdo parte de personajes, una espalda desnuda.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desnudo.
Técnica: Dibujo de sanguina sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1936.
Reserva: Eric Egas.
Código: 008-201-87.

Categoría: Desnudo académico (30s).
Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.
Iconografía: Desnudo femenino recostado sobre manta.

Descripción
 Obra en formato rectangular vertical. Composición en base dibujo de figura desnuda femenina de medio escorzo, cuerpo completo, recostada sobre manta oscura, con el brazo derecho hacia adelante, y el rostro al fondo hacia la izquierda.



Autor: Camilo Egas.

Título: Desnudo.

Técnica: Dibujo de sanguina sobre cartulina.

Dimensión: 37 x 26 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1939.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 72-25-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).

Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.

Iconografía: Dibujo de desnudo de modelo femenino, parte de la práctica académica de Egas en la New School for Social Research.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, perfil, recostado el dorso y cabeza sobre almohada hacia arriba, el rostro con los ojos abiertos en blanco, los brazos apegados al cuerpo. Dibujo resuelto en silueta y síntesis formal, sin claroscuro y fondo vacío.



Autor: Camilo Egas.

Título: Desnudo.

Técnica: Dibujo sobre cartulina.

Dimensión: 36 x 28 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1939.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 71-15-77.

Categoría: Desnudo académico (30s).

Tema: DESNUDO, DIBUJO, MODELO.

Iconografía: Dibujo de desnudo de modelo femenino, parte de la práctica académica de Egas en la New School for Social Research.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a dibujo de desnudo femenino, de cuerpo entero, escorzo, recostado, la cabeza hacia adelante, con la mirada hacia arriba, los ojos cerrados, las piernas reclinadas hacia la izquierda. Dibujo resuelto en silueta y síntesis formal, sin claroscuro y fondo vacío.

Autor: Camilo Egas.

Título: Agricultura. Mural de la FERIA NY fachada del pabellón.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1939

Reserva: Obra temporal.

Código: Desaparecida.



Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).

Tema: COSMOVISIÓN ANDINA, SOL, CONDOR, TELÚRICO.

Iconografía: Obra mural colocada como frontón externo de pabellón de Ecuador en la Feria de Nueva York de 1939 que da pauta de una imagen simbólica y folclórica local. Recreación de elementos de la cosmovisión andina, indígena, como el sol, las montañas humeantes de su actividad volcánica como fuego y vínculo de tierra y agua junto a sembríos que representa lo prodiga de esta, y sus raíces referida a la ancestralita, el cóndor elemento arraigado a la simbología nacional ecuatoriana como aire y soberanía. El estilo geométrico y de síntesis da pauta de formas que se adoptaran por los pintores indigenistas en especial desde los años 40.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición mural de altorrelieve en base a elementos de semiótica andina, monocromática.

En la parte superior, horizontal, texto Ecuador, en la parte izquierda superior un sol con rostro humano, con los ojos cerrados y pliegues a su alrededor, a la derecha un cóndor que vuela hacia el astro. En la parte inferior a la izquierda, sembrío de planta semejante a trigo o cereal con raíces delgadas que muestran corte visto de tierra, al lado central y derecho dos montañas de forma triangular de cuya boca sale humo, y en su cuerpo caminos que lo circundan.

Autor: Camilo Egas.

Título: Mural de la Feria de Nueva York.

Técnica: Mural, pintura, óleo sobre lienzo, modular.

Dimensión: 9 x 16 m.

Lugar y fecha de realización: 1939.

Reserva: Obra desaparecida. Contrato y la propiedad era del estado ecuatoriano.

Código: Desaparecida

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador (1930-1939).

Tema: INGENISMO, PROTESTA, MURAL, FERIA 1939.

Iconografía: Obra mural colocada en la parte interna de pabellón de Ecuador para la Feria de Nueva York de 1939, cuya simbología de protesta esta representada por una mujer enfadada al centro, su mirada de ojos blancos, firme al frente, un puño derecho alto coincide con la sien que sugiere instar a pensar, el brazo izquierdo vertical tenso con el puño cerrado parece llamar al combate, un pecho descubierto que representa la maternidad, metáfora quizá «de la madre tierra» que se muestra molesta ante la situación vivencial. El suelo muestra parcelas casi desérticas. Hacia los lados cuatro escenas: dos a la izquierda, una de construcción nativa entre relieve montañoso andino, otra sobre una planicie personas arrodilladas en símbolo de sumisión realizando tareas. Un grupo de personas y tres mujeres llevando en el anda una aparente pieza de engranaje, que símbolo del progreso moderno. La escena al lado derecho, estan personas arrodilladas recogiendo algo sobre el suelo y al fondo una aparente protesta que camina hacia la izquierda. A un lado una escena mas pausada de personas que recoge o cortan trigo con fondo de paisaje montañoso andino. La obra de Egas conto como el apoyo artístico de Eduardo Kingman y Bolvar Mena Franco, su significado tiene una connotación política y de denuncia, asentuada en esta faceta de Egas. Dicho contenido no fue bien visto por parte de los representantes de relaciones internacionales del gobierno ecuatoriano, conllevó la pérdida de la obra y el retiro de apoyo consular a Egas. Por otro lado Eduardo Kingman en Ecuador reafirmo la tendencia indigenista en los años 40.

Descripción

Obra de formato mural rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa de paisaje andino y pueblo indígena en varias actividades, de cuerpo entero, proporción gruesa, descalzos.

En primer plano, al centro mujer, de frente, parada con los pies abiertos, el dorso y cabeza hacia adelante, los ojos abiertos mirando adelante, gesto de enfado, el brazo derecho abierto de forma horizontal con el puño apretado, y el izquierdo hacia su cabeza el puño cerrado girado a la palma, el pecho izquierdo descubierto, lleva vestido claro, faja chumbi, asus pies tierra con parte de plantas, cultivo marchito o desértico y escombros a un lado. A la izquierda casa o tienda habitacional, al lado mujer de espalda cargando bulto, al fondo hilera de montañas. A lado corte de tierra, dos personajes de medio perfil, arrodillados al piso abrazando bulto o carga, uno femenino con menor en chal a su espalda lleva vestido, y otro masculino, en el piso dos figuras surrealista, en segundo plano conjunto de personas que traen cargas, al fondo y en proporción grande tres mujeres sobre sus hombros llevan anda con pieza industrial grande. A la derecha, a lado de la figura central, dos figuras femeninas hacia el suelo, de frente, arrodilladas, recogen algo, al fondo de personas de espaldas que levantan las manos agitadas, a lado derecho dos figuras masculinas de perfil cortan y levantan trigo o cebada, en el piso adelante objeto en el suelo, en el segundo plano tres mujeres de espaldas entre la ciega cortando el cereal, al fondo montañas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Dual «versión dibujo».
Técnica: Dibujo sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 6-28-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, DUALIDAD, PSICOLOGÍA, OJO.
Iconografía: Dibujo de escena de personaje femenino con un ojo cerrado y otro abierto, simboliza la dualidad entre los mundos: despierto o conciente, frente al mundo del subconciente, entre la razón o la irracionalidad, la cordura y la locura, la salud, y la enfermedad, la vida o la muerte, temas predilectos de la corriente y que el artista encarna en un momento de su vida de giro experimental. Esta es una versión *boceto* de la obra final que se titula de la misma manera. Tras la espalda del personaje central, el arco de un mueble/cabecera de cama, en su base conjunta una cesta con formas circulares. A la derecha una mujer de espaldas dibuja un maniquí pequeño de madera con rostro calavérico, y caminar encorvado: la muerte. En este borrador, no existe una puerta de ingreso.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a dibujo, boceto de escena surreal. En primer plano, al centro figura femenina, de medio cuerpo, sentada, con el cabello hasta la base del hombro, mira al frente, el ojo izquierdo abierto, y el derecho cerrado. Viste una bata blanca. En segundo plano, a la izquierda arco respaldo de un mueble donde yace una manta y balde con objetos redondos. A la derecha del personaje central una figura femenina de cuerpo entero, de pie, de espalda, dibuja o pinta sobre un lienzo colocado en caballete de patas largas delgadas, como modelo a la derecha en el suelo un pequeño maniquí de madera articulado, reclinado la espalda hacia el frente en acción de caminar, con el rostro con forma de calavera., y en el piso su sombra marcada. En tercer plano, fondo de espacio interior vacío de paredes grandes.



Autor: Camilo Egas.
Título: Dual.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 30x50 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1940.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 5-015-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, DUALIDAD, PSICOLOGÍA, OJO.
Iconografía: Escena surreal de retrato de persona con dos caracteres o interpretaciones distintas, sugiere relación del arte con la psicología propia del surrealismo, o aspecto simbólico vivencial del autor. En esta versión final pinta un pasadizo con entrada abierta por donde pasa la luz, y no muestra el maniquí, diferente al boceto.

Descripción

Obra de formato horizontal. Composición en base a: escena interior de figura femenina y practicante de arte frente a bastidor. En primer plano, al centro hacia la izquierda, una figura de una mujer de medio cuerpo, sedente reclinada en su lado derecho, el cabello de color rojo, el rostro de tonalidad verdosa, el ojo izquierdo cerrado y el derecho abierto mira directo al espectador con gesto de curiosidad, viste una bata blanca de cuello redondo amplio, de espalda a su lado derecho un semi arco y reja tipo pieza de respaldo de cama. En segundo plano, una figura femenina, de cuerpo completo, espaldas, posa su mano con un lápiz o pincel sobre lienzo dibujando o iniciando obra casi en blanco, de cabello rubio, viste una bata larga azul sobre una prenda roja, lleva zapatillas blancas. En tercer plano, a el lado izquierdo una balde metálico asentado en el piso que lleva a ingreso sin puerta a pasaje que al fondo deja ver una puerta abierta por donde ingresa luz. El fondo a el lado derecho es un muro amplio vacío, el piso de aspecto cerámico, color naranja asentúa la cromática general de la obra..



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudios miseria.
Técnica: Dibujo con lápiz y sanguina sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MCyP.
Código: 82-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).
Tema: EXPRESIONISMO, INDIGENA, POBREZA.
Iconografía: Un Bosquejo estudio de obra sobre la miseria, referido a la situación de crisis y pobreza de la época de guerra internacional de 1940 que afecta a las personas de estratos bajos, entre estos a los migrantes y pueblos indígenas.

Descripción
 Obra de formato vertical.
 Composición en base a bosquejo de dibujo, al centro y ocupando el lleno de la hoja, figura humana sentada con las rodillas pegadas al dorso, un brazo apoyado en una de estas, y el otro hacia el suelo, de cabello largo hacia la espalda, el rostro con mirada al suelo y gesto de abatimiento. El dibujo del cuerpo esta resuelto con pocos trazos de contorno como base de su estructura. En el lado izquierdo trazos suaves casi imperceptibles de figura de un perro que tiene su nariz hacia el suelo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudios sobre la miseria.
Técnica: Dibujo con carboncillo y sanguina sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: n/a.
Código: 7-28-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).
Tema: EXPRESIONISMO, INDIGENA, POBREZA.
Iconografía: Uno de varios bosquejos de estudio de obra sobre la miseria, referido a la situación de crisis y pobreza de la época entreguerras de 1940 que afecta a las personas de estratos bajos, entre estos a los migrantes y pueblos indígenas.

Descripción
 Obra de formato vertical.
 Composición en base a bosquejo de dibujo, al centro y ocupando el lleno de la hoja, figura humana sentada con las rodillas pegadas al dorso, el un brazo apoyado en una de estas, y el otro hacia el suelo, de cabello largo hacia la espalda, el rostro con mirada al suelo y gesto de abatimiento. El dibujo del cuerpo tienen pocos trazos de contorno como base de su estructura. En el lado izquierdo trazos suaves casi imperceptibles de figura de un perro que tiene su nariz hacia el suelo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudios sobre la miseria.
Técnica: Dibujo con carboncillo y sanguina sobre cartulina.
Dimensión: 20x45 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1940.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 85-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).
Tema: EXPRESIONISMO, INDIGENA, POBREZA.
Iconografía: Uno de varios bosquejos de estudio de obra sobre la miseria, como personaje una mujer en el suelo en estado crítico o muerta, referido a la situación de crisis y pobreza de la época de guerra internacional de 1940 que afecta a las personas de estratos bajos, entre estos a los migrantes y pueblos indígenas.

Descripción
 Obra de formato vertical.
 Composición en base a bosquejo de dibujo, hacia el centro, figura femenina de cuerpo entero, recostada en el suelo en posición de escorzo, el rostro de ojos cerrados, girado hacia el lado izquierdo, y los brazos y pies inertes, descalzo, vista una manta que cubre la cintura dejando descubierto los pechos. Al fondo dos trazos horizontales de muro o pared, y sombra alrededor del cuerpo resuelta con trazos rápidos diagonales.



Autor: Camilo Egas.
Título: Estudios sobre la miseria.
Técnica: Dibujo con carboncillo y sanguina sobre cartulina.
Dimensión: 30x45.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1940.
Reserva: n/a.
Código: 8-28-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo (1930-1939).
Tema: EXPRESIONISMO, INDIGENA, POBREZA.
Iconografía: Recreación de escena de extrema pobreza, de dos personajes que están en el suelo en situación de mendicidad, junto a un perro. Por los años 40 las guerras causaron gran pobreza, cuyos estragos se difundía por la prensa.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a: escena de extrema pobreza y personas que yacen en el suelo.
 Hacia el centro figura de cuerpo completo, sentada con las rodillas pegadas al dorso, en el izquierda posa un brazo, y mientras su derecho lo deja caer con la palma semiabierta, el rostro con los ojos cerrados ligeramente reclinado, viste una manta llana, con los pies descalzo. A su lado izquierdo un perro delgado, las costillas marcadas, lame un plato que yace en el piso frente al personaje central, a el lado derecho de este una mujer pequeña de cuerpo entero recostada en escorzo, delgada, de brazos y piernas semi extendidos, rostro reclinado aun lado con los ojos cerrados, el pecho desnudo, viste una falda corta de color oscuro, los pies descalzos. El lugar, el piso de piedra y fondo abocetado de un muro.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 36cm. X 28cm.
Lugar y fecha de realización: 40s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 009-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: PAISAJE, BORRADOR, PROCESO ARTE.
Iconografía: Paisaje playero con parasol y al fondo borde de mar, en algún lugar de USA.

Descripción
 Boceto en formato rectangular horizontal.
 Composición en base a dibujo de playa, al centro un parasol abierto plantado en la arena, donde se encuentran varios objetos. Al fondo corte, persona salvavidas sentada en asiento alto mirador, y línea de perspectiva con playa y algunas personas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje surrealista, boceto.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 36cm. X 28cm.
Lugar y fecha de realización: 1940
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 010-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: SURREALISMO, IMPERIALISMO, PROCESO ARTE.
Iconografía: Imagen referida a la Estatua de la Libertad ubicada en el puerto de Nueva York, boceto de estudio que se completara en dibujo de nombre similar.

Descripción
 Dibujo de formato rectangular horizontal.
 Composición en base figura central sobre pedestal, y figuras pequeñas alrededor, así como viviendas, edificios, elaborado con menor detalle.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje surrealista, boceto 2.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 36cm. X 28cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 011-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, IMPERIALISMO, BORRADOR.
Iconografía: Imagen referida a la Estatua de la Libertad ubicada en el puerto de Nueva York, boceto de estudio que se completara en dibujo de nombre similar.

Descripción
 Dibujo de formato rectangular horizontal.
 Composición en base figura central sobre pedestal, y figuras pequeñas alrededor, así como viviendas, edificios, elaborado con un poco mas de detalle.



Autor: Camilo Egas.
Título: Paisaje surrealista.
Técnica: Dibujo de paliz sobre cartulina.
Dimensión: 56 X 92 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 88-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: SURREALISMO, IMPERIALISMO, LIBERTAD.
Iconografía: Recreación de estatua de la libertad en estilo surrealista.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena externa surrealista alegórica.
 En primer plano, al centro figura antropomorfa, de cuerpo completo, de pie, de frente, la mano derecha levanta un objeto tipo bocina con una oreja a un lado, que emite hacia arriba una líneas de hondas, que es agarrada por una mano de brazo huesudo, el rostro es un ovalo tipo huevo que tiene desprendida parte de la punta superior, lleva un antifaz oscuro cuyas dos cuerdas de sujeción vuelan al aire. El brazo izquierda tiene forma de una planta sin hojas de varias ramas largas de aspecto de mano huesuda. El dorso es una especie de rostro con un ojo grande derecho abierto mirando fijamente al frente, semi cubierto por una especie de estola que cae del hombro derecho hasta los pies, la parte superior tiene unos pequeños rectángulos con aspecto de edificio, en uno de ellos un banderín. La parte que hace de faldón tiene una abertura vertical grande que atraviesa el cuerpo, mostrando una escena interior de una habitación con la mesa de centro con dos cestas al centro, una figura sin cabeza que lleva una vela y parece ir tras una silueta delgada que se encuentra al otro costado. De pie unas pezuñas, paradas sobre un cuadrante que hace de base, a el lado derecho del pie, una escalera pequeña y una silueta de cabello largo intenta subir.
 En segundo plano, perspectiva de puerto, en su borde superior edificios bocetados, los centrales parecen destruidos, en el alrededor objetos como mano, carteles con pies, lámparas, señaléticas de flecha de dirección apuntando a la izquierda.
 En tercer plano, el mar, donde hay embarcaciones de transporte, varias canoas pequeñas, y cubos que delinean construcciones hacia el mar. De fondo un cielo oscuro con especie de nubes hechas con manchones y que cruzan el cielo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Sueño de Ecuador.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1939
Reserva: Museo de Arte Moderno de N.Y.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, CRISIS, EXILIO, ECUADOR.
Iconografía: Recreación de escena alegórica y simbólica surreal externa de miseria y desamparo, con figura que se encuentra en situación precaria y otra que se aleja de ese territorio. Simbología de "Sueño de Ecuador", plantea la crisis, situación socio política del Ecuador percibida por el artista Egas, acentuada ante las medidas de retiro de sus documentos consulares.
Bibliografía: (Barrera, 2010, p. 21), (MOMA, 1945)

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a: escena externa surreal en paisaje desértico. En primer plano, en el centro hacia la izquierda, una figura alegórica de cuerpo formado por tienda parada en cuatro palos unidos por un bastidor cuadrado superior, semi cubierto por una manta o pocho rojo, que en su espacio y tiene una especie de paila, un animal doméstico parecido a cerdo, un elemento con forma de hueso, en la parte superior de la figura, un busto de rostro indígena de proporción grande respecto al resto de elementos de la escena, de medio perfil y agachado hacia el suelo, mira a el lado derecho a una figura de una mujer desnuda sentada de espaldas sobre el objeto de aspecto hueso.
 En segundo plano, la continuación del espacio irregular desértico abierto, en el suelo una cuerda o serpiente yacente. En área en perspectiva están clavado algunos palos delgados largos como especie de división o frontera, con telas, banderas o mensajes en la parte superior de estos. A el lado derecho esta marcado una especie de círculo.
 De fondo la mesetas de área desértica crea corte con franja tipo valle, una pequeña zona de cielo azul que se oscurece hacia la derecha.



Autor: Camilo Egas.
Título: Boceto paisaje.
Técnica: Acuarela en papel arches.
Dimensión: 38,5 cm. X 29,3 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940s .
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 12-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, CRISIS, EXILIO, ECUADOR.
Iconografía: Borrador de paisaje, como estudio para obra posiblemente surrealista, lugar de USA.

Descripción
 Boceto en formato rectangular horizontal.
 Composición en base a boceto de paisaje abierto, en primer plano área desértico rosada, al fondo un árbol y alguna vegetación a los lados, silueta montañosa oscura, en el centro sol amarillo rodeado de tono turquesa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Desolación.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: CCE.
Código: 13-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, CRISIS, EXILIO, ECUADOR.
Iconografía: Recreación de escena surrealista de miseria y desamparo de madre recostada que parece inerte, con su bebe y una hija posiblemente, con el pecho desnudo, a los lados dos buitres, un limite hecho con palos, elementos como mesa y otros extraños, al fondo dos caminos donde esta un hombre con poncho y látigo, y otro en dirección por una cruz, y otro con pencos. La visión de Egas es apocalíptica en estos años, agudizando su sentido de protesta, y referencia sobre la crisis internacional y local de estos tiempos difíciles.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a escena externa surrealista. En primer plano, al centro dos figuras femeninas, de cuerpo entero, en escorzo, la de la izquierda apoyada en unos cuernos, un pecho descubierto, blusa abierta roja, falda negra, descalza, con algunas vasijas sobre sus piernas y una cuerda, a el lado derecho una figura mas grande de mujer huesuda, con hijo en brazos, recostada, el rostro hacia arriba con gesto inerte. Lleva manta blanca. en un pie una boa negra, a su lado derecho un buitre y una división hecha con palos. En primer plano una mesa de madera pequeña, en el espacio varios objetos, parte de una mascara, escaleras, botas, al fondo palos sobre el suelo, una casa de techo triangular blanca, a la derecha, al a distancia un hombre con poncho y un látigo, y tras dos caminos, uno con una cruz y otro con pencos, el suelo llano.

Autor: Camilo Egas.
Título: Guerra civil en España.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.
Reserva: n/a.
Código: 14-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, CRISIS, EXILIO, ECUADOR.
Iconografía: Obra surrealista con el nombre de la Guerra civil en España, planteada con lenguaje simbólico y aparentemente absurdo, al centro un dorso incompleto de mujer con manta blanca y la parte inferior desnuda, sin cabeza ni brazos, que colinda con cabeza de cerdo que esta sobre charola, cerca de otro rostro grande rojo de ojos azules sobre tela verde quizá referida al imperio Italiano, posibles referencias a los sistemas dictatoriales que someten a España, y dejan una escena desértica, de miseria, dividida por cuerdas con telas colgadas la gran mayoría blancas, de paz, que delimitan y se cruzan entre si, referido a los aspectos de cotidianidad de las personas y limítrofes de los conflictos bélicos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a escena externa surreal, de elementos y pautas realistas. En primer plano, al centro dorso de mujer con manto blanco, desnuda de medio cuerpo hasta piernas que se pierden en el suelo, carece de cabeza y brazos, coincide con vista de una especie de carpa templada en palos que sostienen una charola con la cabeza de un cerdo, a su lado derecho un rostro grande rojo, de ojos azules que la mira, suspendido en carpa o tela verde templada en palos, a la izquierda especie de corteza o carpa con objetos en su interior como porta velas, a el lado derecho parte de torno seco partido abierto y vacío su interior, la escena esta rodeada de hilera de telas, las del lado derecho de color tierra, y las del izquierdo blancas que van en perspectiva cruzándose entre si en la distancia, el lugar desértico y objetos en el suelo como una paraguas caído, al fondo y pequeño una especie de tienda u objeto azul.



Autor: Camilo Egas.

Título: Hell.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 65-1735-80.



Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).

Tema: SURREALISMO, CRISIS, EXILIO, POBREZA.

Iconografía: Recreación de escena surrealista denominada Hell o infierno, que muestra una imagen apocalíptica de la guerra, donde una mujer con su hija, vestidas de blanco, descalzas, yacen en el suelo, con sangre y cubierta de escombros, cerca a una vaca o toro rojo, flaco, un caballo rojo en el suelo y personaje rojo de espalda con bandera roja con círculo blanco y símbolo fascista del Frente Nacionalista de Benito Mussolini que impulso el ataque a España en la Guerra Civil. Esta tendencia de crítica radical es explorada por muralistas mexicanos como Siqueiros que incorporaba menores denotando la afectación a los débiles, en cromáticas grises y contrastes rojos (Eco por un grito de 1937) y Orozco especialmente.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa surrealista.

En primer plano, al centro, de cuerpo completo, perfil, mujer recostada con el rostro al suelo, en parte sobre niña que parece intenta salir, y sobre ruinas, manchas de sangre, llevan vestido blanco, cubierta por una tabla partida sobre el cuerpo apenas sostenido por dos palos en forman de x hacia la cabeza, el brazo extendido hacia una vaca o toro flaco rojo a su lado derecho, al frente objetos en el suelo llano, una paloma cerca a una espiga que alza el vuelo saliendo de un hueco o huevo roto a un lado.

En segundo plano, a la izquierda caballo rojo yace en el suelo, al centro de espalda personaje rojo con un sombrero o casco, sostiene una bandera roja de dos líneas cruzadas, al fondo a la izquierda, restos de una casa, y suelo desértico con algunas manchas o palos.

Autor: Camilo Egas.

Título: s/n.

Técnica: Mixta: Lápiz de color, tinta sobre cartulina.

Dimensión: 17,5 X 22.6.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 90-15-77.



Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).

Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, EROTISMO.

Iconografía: Recreación de escena, paisaje surreal con figura central hecha de una manta a la que se apoya una escalera, en su contorno figuras de aspecto fálico y sexual. El surrealismo es una tendencia que se retroalimenta de las teorías de orden psicológico, como la de Freud que establece una interrelación directa con la sexualidad. La obra es surrealista y simbolista, los elementos, figuras objetos varían entre pautas conocidas, la fantasía y el absurdo.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa surrealista de figuras pequeñas amorfas alrededor de manto que se eleva con una escalera. En primer plano, en el centro manto blanco que se eleva formando una especie de mano y capucha en la parte superior donde se apoya una escalera delgada que se ensancha hacia la base, por donde suben seres pequeños y en el piso siguen dos hacia la derecha. En segundo plano desde este lado, dos figuras de aspecto fálico, una con un ojo y largas pestañas en la parte superior, y otro sugerida estas, al fondo varias figuras de objetos surreales, las pequeñas como un palo, alfiler que flotan.

A la izquierda, delante de la manta una figura de tres ojos uno sobre otro, tras la manta, la grupa o parte trasera de un mamífero de cola corta, el dorso cubierto por una manta del que sale por cabeza un cuerno. Al fondo una figura hecha con una manta y por cabeza forma fálica del que se desprende una especie de rama, cerca dos formas con sentido similar mas pequeñas. En la parte superior del enfoque en perspectiva, dos objetos pequeños con sus sombras. El suelo o piso plano con punto de fuga hacia arriba.



Autor: Camilo Egas.
Título: Figura surrealista.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 39 X 35 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1940.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 91-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, EROTISMO.
Iconografía: Recreación de figura surrealista de aspecto fálico sostenida sobre una pierna y un brazo, en un lugar vacío. El surrealismo esta influenciado de las teorías de orden psicológico y la sexualidad que a mediados del siglo XX tuvo auge en el mundo. La serie de dibujos surrealistas de Egas tienen lenguaje simbólico sobre la condición humana y el contexto conflictivo de la época.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de figura surreal de transfiguración antropomorfa.
 En primer plano, al centro figura orgánica basada en forma genital, en la parte superior miembro masculino hacia arriba, del que surge especie de ramificación delgada a cada lado. El cuerpo formado por volúmenes redondos que también semeja rostro, ojos, al centro especie de afloramiento de color naranja, en la parte inferior una especie de barriga con orificio de donde sale una cuerda delgada. Se sostiene sobre un pie izquierdo y un brazo, derecho. La base plana, clara, llana, en perspectiva hacia la parte superior. En segundo plano por lado derecha e izquierdo, una figura pequeña amorfa que se sostienen o estructura en un parantes. De fondo, trazos sueltos y vacío.

Autor: Camilo Egas.
Título: Figuras surrealistas.
Técnica: Escultura en madera.
Dimensión: 20,2 cm x 11,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 013-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, ESCULTURA, EROTISMO.
Iconografía: Dos esculturas con forma fálica, referida al órgano masculino, que se plasmara también en otros dibujos y pinturas de la etapa surrealista, como una forma de referirse posiblemente a la aspecto sexual planteada por estudios psicológicos de Freud, o como una forma paródica sobre el abuso del poder.

Descripción
 Dos obras escultóricas de madera tallada en formato horizontal y vertical. De temática erótica, la una tiene forma del miembro sexual masculino y la otra vertical de forma fálica tipo columna. A color de madera se evidencia una ligera capa de color azulado.





Autor: Camilo Egas.
Título: Boceto de The Modern Don Quijote.
Técnica: Dibujo lápiz en papel.
Dimensión: 36cm. X 28cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1946.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 15-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, HISPANISMO.
Iconografía: Dibujo surreal, interpretación particular de Egas sobre el Quijote en caballo y en escenario desértico y con figuras extrañas, cargado de simbolismo. Estudio para realizar la obra final denominada: The Modern Don Quijote.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal. Composición en base a dibujo de paisaje surreal, con la figura del Quijote sobre caballo, sin cabeza.



Autor: Camilo Egas.
Título: The Modern Don Quijote.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1946, 1947.
Reserva: Reproduction of The Modern Don Quijote in The New School Bulletin.
Código: 16-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, HISPANISMO.
Iconografía: Alegoría surrealista de escena de obra literaria Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra, donde el personaje literalmente sin cabeza llega a un mundo absurdo y revuelto. Levanta la mano izquierda con gesto narrativo. Una vertiente surrealista apocalíptica surge en México, influida por la conflictividad de la época.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de lugar desértico y escabroso con una figura sobre caballo y elementos extraños en el paisaje.
 En primer plano, a la izquierda, figura de jinete sobre caballo, de vista entera, medio perfil, espaldas, la figura sin cabeza de donde sale una especie de ramificación, la mano izquierda levantada, la derecha hacia la pierna, el pie insertado en estribo, viste el dorso con armadura, con pantalón corto y pierna huesuda. El caballo usa zapatos de taco por delante, y las patas traseras con botas. El piso arenoso y vaciado con figuras pequeñas amorfas.
 En segundo plano, paisaje accidentado cargado de formas y figuras irregulares, en la parte derecha flota un paraguas, de forma parecida otros objetos. Hacia el centro una construcción o artefacto grande que tiene un orificio grande con algunas puntas salientes.
 En tercer plano, parte de horizonte montañoso y cielo llano.



Autor: Camilo Egas.

Título: The work Arrival to the left, o llegada a la izquierda (List of paintings by Camilo Egas at the Nicholas M. Acquavella Galleries, exhibition catalogue).

Técnica: Oleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: 1946. N.Y.

Reserva: n/a.

Código: 17-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).

Tema: SURREALISMO, SIMBOLISMO, CRISIS, MAR.

Iconografía: Recreación de paisaje costero con ambiente y figuras surrealistas cuyo nombre "Llegada a la izquierda" relaciona el aspecto político, representada de forma caótica con una mujer desnuda al centro sin cabeza y varios objetos extraños. La obra de forma simbólica plantea la crisis política de la época.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a escena externa surrealista de paisaje arenoso cercano a playa con figura y objetos desordenados.

En primer plano, al centro figura femenina desnuda, de pie, espaldas, sin cabeza y brazos, en la parte superior un objeto redondo y pegado una especie de parantes y pescado que sube. Delante una especie de bulto donde una figura antropomorfa introduce parte del cuerpo, a los lados bultos u objetos amorfos.

En segundo plano, a la derecha una prominencia de tierra en la parte superior una silla de patas largas donde un personaje yace orientado a la izquierda, en cuyo lado esta una barca y formas semejantes a almejas.

En tercer plano, a la izquierda parte de playa, y orilla vacía.

Autor: Camilo Egas.

Título: Autorretrato.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1940s

Reserva: n/a.

Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).

Tema: EXPRESIONISMO, AUTORRETRATO, CUESTIÓN.

Iconografía: Autorretrato de Camilo Egas, de edad madura, con gesto intrigante, molesto, en contraste de luz que aumenta el dramatismo. El tema del autorretrato es continuo en Egas, como forma de estudio académico, registro subjetivo de las distintas épocas. Egas en los años 40 vive el contexto de una etapa social de conflictividad internacional y cambio de estilo.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a retrato de Camilo Egas de alrededor de 50 años, de busto, medio perfil, en contraluz, las cejas y mirada con gesto serio, molesto, el borde del lado derecho iluminado, el rostro y pecho en sombra, el cabello peinado hacia atrás, unos pelos al lado derecho caen cerca de los ojos. Lleva camisa azul, de cuello amplio semi alzado. El fondo color rojo carmín de pintura sobre lienzo, a su derecha en forma vertical el borde color gris claro de área de templado, con puntos de las cabezas de los clavos.





Autor: Camilo Egas.
Título: Autorretrato 1946.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 91 x 77,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1946.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 22.15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: EXPRESIONISMO, AUTORRETRATO, CUESTIÓN.
Iconografía: Autoretrato de Camilo Egas realizado de edad de 57 años, de mirada sugestiva, intrigante hacia el espectador, con acabado realista y detallista el rostro y de síntesis expresionista el resto de partes de la obra. Egas en los años 40 vive el contexto de una etapa social de conflictividad internacional y cambio de estilo.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de
 En primer plano, al centro, autorretrato de Egas de adulto, de medio cuerpo, medio perfil, sentado, el rostro en claroscuro, el lado izquierdo iluminado, el gesto sombrío, la mirada con los ojos entreabiertos hacia el espectador, ojeras marcadas. Unos cabellos caídos hacia parte lateral de la frente. La piel de textura porosa creada por empastado con espátula. El brazo derecho bosquejado se apoya en mesa sugerida con rayas y tono caoba, sobre la que encuentran rayas o tachones. Viste camisa verde de cuello, el brazo derecho de manga alzada, de pliegues marcados en sombras y color. Al lado izquierdo parte de espaldar de silla de madera de color café. De fondo, base tierra con matices grises y azulados, que iluminan hacia alrededor de la cabeza y bordes de la figura.

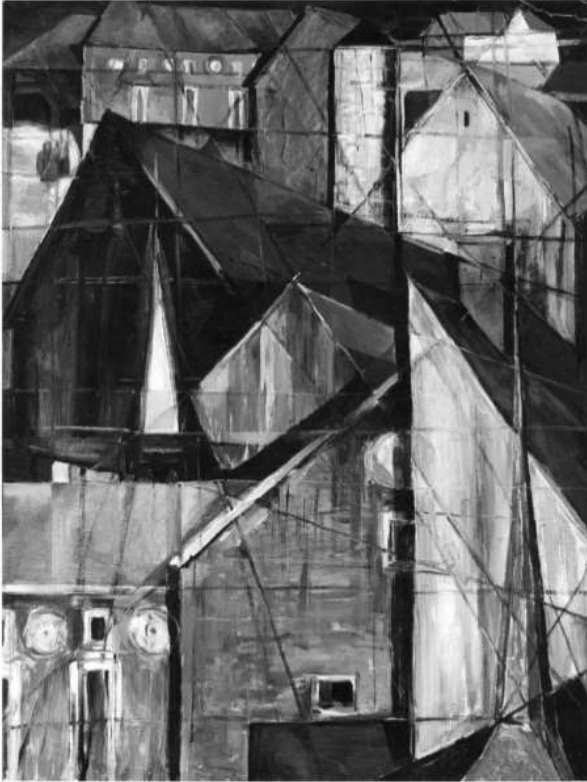


Autor: Oswaldo Guayasamín.
Título: Retrato de Camilo Egas.
Técnica: Óleo sobre tablero.
Dimensión: 61cm. X 76cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. Años 1940 a 50.
Reserva: n/a.
Código: 014-201-87.

Categoría: Excepción; obra de otro artista sobre Egas (20s)
Tema: EXPRESIONISMO, RETRATO INDIGENISTA.
Iconografía: Retrato de Camilo Egas realizado por Oswaldo Guayasamín en una de sus visitas a Nueva York y al maestro, encuentro en que se evidencia realizó prácticas de pintura de forma conjunta, y que permitió la realización del retrato que plasma los rasgos y gesto reservado del artista. La gestualidad de elaboración rápida guarda relación con la técnica empleada por Egas

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a retrato de Camilo Egas, realizado con espátula de estilo expresionista. De busto, de frente, gesto sereno, la mirada hacia la derecha, cabello peinado hacia un lado, el claro oscuro marca entrantes, sombras alrededor de los ojos, línea de expresión de la frente. Resuelto en tonos pastel tierra verdosos, y grises rosados claros. Viste camisa blanca. El fondo de base gris rosada, tachonada con tonos más claros. Deja a los lados vacíos o manchados que deja ver base del soporte o lienzo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Hex Signs.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: CUBISMO, PAISAJE URBANO.
Iconografía: Alegoría de paisaje urbano, arquitectónico de Pensilvania, el nombre Hex Signs o signo hexagonal se refiere a la tendencia de uso de esta forma geométrica semejante a estrellas en círculos en el arte popular de esta ciudad. Con estilo de líneas cubistas riguroso, hace de la temática medio de referencia creativa, siendo la imagen mas bien plana. La obra evidencia la tendencia compositiva de Egas en el uso de la forma triangular cruzada entre sí.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a síntesis geométrica de paisaje urbano. Ocupa el formato pictórico unas fachadas de casas de techo triangular a dos aguas, de medio perfil, cruzadas por líneas y forma romboidal ascendente que integra módulos geométricos de distintos tamaños.
 En primer plano, acercamiento de fachada de color claro que se desconfigura en varias partes, hacia el lado derecho techo recto. Al centro e izquierda fachada de color oscuro que marca contraste con las del entorno. En tercer plano fachadas rectangulares. Al fondo y parte superior una pequeña área oscura de cielo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Pennsylvania.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: CUBISMO, PAISAJE URBANO.
Iconografía: Recreación de paisaje de la ciudad de Pensilvania en los Estados Unidos con estilo expresionista geométrico con influencia cubista. Al centro una iglesia se eleva en medio de las casas rectangulares y de techos triangulares. Elemento arquitectónico que haciendo una relación con Latinoamérica y Ecuador suele estar presente en los centros históricos.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena urbana expresionista.
 En primer plano, a la izquierda calle con módulos geométricos en el paso, a la izquierda, techo de casa de forma triangular sobresale. Al centro iglesia de torre central delgada, alta, la parte superior en forma de cono. A los lados y hacia el fondo formas geométricas que rompen la perspectiva inclinándose hacia diferentes lados. A la derecha la fachada completa de edificio a la distancia, detrás paisaje bosquejado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Después del Rejo.
Técnica: Tinta, pintura sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: EXPRESIONISMO, VAQUERO ANDINO.
Iconografía: **Recreación de grupo de indígenas en estilo geométrico** de síntesis, un hombre al centro vestido con traje tradicional y lazo a su mano derecha, que de acuerdo al nombre de la obra «Después del rejo», posiblemente realizaba tareas de ganadería.

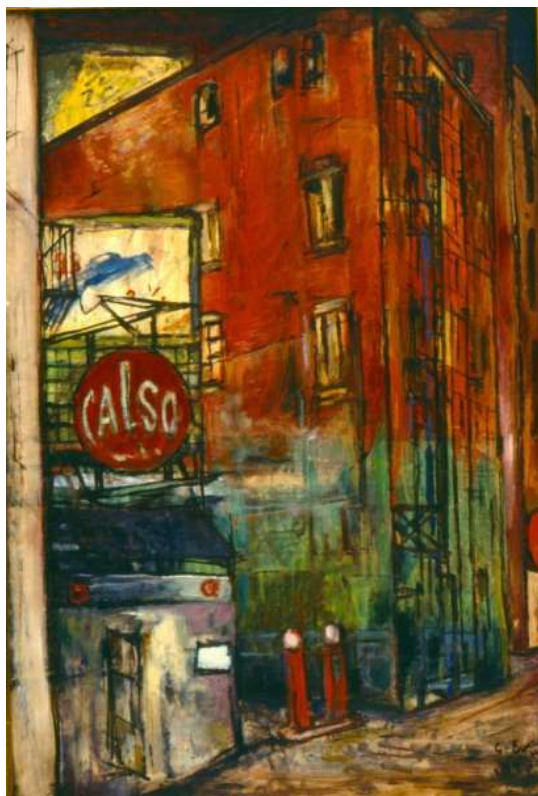
Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal, vertical.
 Composición en base a escena de grupo de personas con trajes tradicionales de la sierra, de estilización geométrica alargada, cuerpo entero, de pie, descalzos.
 A la izquierda mujer con menor a la espalda sujetado con manta, de perfil camina hacia la derecha, lleva blusa, falda, a su lado personajes en síntesis, destaca al centro y primer plano hombre con sombrero, poncho y cuerda o lazo girada para atar ganado, con pantalón corto. A su lado derecho una mujer con poncho, falda y menor en sombra a su lado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Reflexión 2.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 90x120.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1951.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 9-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, MANIQUÍ, BATA, INTROSPECCIÓN.
Iconografía: Recreación de escena de personaje misterioso que viste overol o bata blanco con cintas roja con celeste en su cuello largo y curvo, sin cabello, mira su reflejo sobre superficie cuadrada de fondo rojizo con marco oscuro, su rostro de mirada y formas en síntesis se dirige hacia el frente, ligeramente inclinada hacia un lado. El fondo de sombra gris del espacio, y tonos de luz ocre a la derecha y sombra de forma circular de la cabeza.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena interna de un taller o habitación de figura surrealista que mira su reflejo.
 En primer plano, figura masculina, de medio cuerpo, espalda, calva, de cuello largo y forma irregular con cinta rojo celeste atada, vestido con overol blanco que muestra cinta de unión y dorso desnudo, con gesto misterioso mira su reflejo sobre superficie cuadrada de fondo rojizo con marco oscuro, su rostro de mirada y formas en síntesis se dirige hacia el frente, ligeramente inclinada hacia un lado. El fondo de sombra gris del espacio, y tonos de luz ocre a la derecha y sombra de forma circular de la cabeza.



Autor: Camilo Egas.
Título: Escena calle de ciudad.
Técnica: Óleo sobre masonite.
Dimensión: 88 x 63 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1953.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 1-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: EXPRESIONISMO, PAISAJE, EGAS DEPARTAMENTO.
Iconografía: Recreación de edificio en Nueva York, en cuya planta alta vivió una época Camilo Egas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena de paisaje urbano.
 En primer plano, vista de tres cuartos de fachada de edificio de cuatro plantas, la mitad superior de tono rojo y la inferior verdoso, pares de ventanas por piso a cada lado, a la derecha trazado de escalera de emergencia, al fondo parte de edificio aledaño y sombra nocturna. A la izquierda borde vertical de inmueble con carteles, uno circular rojo con texto CALSO, y otro detrás en blanco, en la parte inferior construcción de una planta, entre a calle tipo callejón unas dos pilastras pequeñas de división para no ingreso de carros. La base calle que va hacia la derecha.



Autor: Camilo Egas.
Título: Autorretrato.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 76 X 51 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1953.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 17-015-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: EXPRESIONISMO, AUTORRETRATO, TALLER.
Iconografía: Autorretrato de Camilo Egas en estilo expresionista de síntesis cubista, la figura parada al centro con las manos al bolsillo y mirada al frente sugiere serenidad y tranquilidad consigo, en taller de arte donde hay varios elementos, al suelo y pared, la pared de color rojo resuelta con manchas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena interna de taller con personaje parado, de frente, cuerpo entero, con el rostro en siteis de luz sombra mirando al frente con gesto sereno, las manos en los bolsillos, los pies ligeramente abiertos, viste saco gris claro, camiseta blanca, pantalón café ancho. A la derecha parte de mueble o elemento de taller. El piso de color claro, al fondo pared roja con dos marcos hacia el suelo, cerca un resipriente, un bastidor colgado a la izquierda y hacia el centro cuadro o espejo colgado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Untitled.(Filadelfia).
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1953.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 08-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: EXPRESIONISMO, PAISAJE, FILADELFIA.
Iconografía: Recreación de ciudad de Estados Unidos, posiblemente filadelfia, lugar que Egas visito en la época y realizo trabajos similares.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de paisaje urbano.
 En primer plano puntas de parte superior de casa con forma triangular, de color rojo, ventanas delgadas en arco.
 En segundo plano varias casas, a la izquierda de color rojas, a la derecha crema, camino hacia un inmueble grande en punta posiblemente iglesia, as u lado casa con distinto puntos de vista de perspectiva. El cielo rojizo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Un rincón del estudio.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 88,5 X 73,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1953.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 8-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, MANIQUÍ, VENDA, METÁFORA.
Iconografía: Recreación de figura surrealista realizada en base a maniquí vendado, que sugiere sentido animista y misterioso, a los lados obras con marcos, posiblemente ubicados en el taller del artista.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena interior surrealista.
 En primer plano, al centro, maniquí, de medio perfil, la cabeza blanca redonda sin rasgos marcados, el dorso cubierto por venda blanca abultada hacia el lado izquierdo, área de cadera de volumen geométrico, y estructura de malla con parantes de patas de base. A la izquierda tela amarilla colgada, detrás parte de cuadro. Detrás de la figura, en parte superior marco, a el lado derecho una obra colgada con marco crema, sobre pared que deja ver parte de otra obra entre la pintura amarilla y en el suelo otra con el marco salido. En el suelo un papel o elemento gris. El piso de color café, al borde derecho parte de elemento vertical azul



Autor: Camilo Egas.
Título: Goodbye.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y, 1954.
Reserva: n/a.
Código: 42-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, METAMORFÓSIS, SÍNTESIS, ANDINO.
Iconografía: Recreación de escena romántica de novios indígenas que se despiden en medio de la montaña andina. La mujer tiene una manta blanca abultada, sin embargo no se define si lleva un bebe en su espalda, tampoco llevan bultos o maletas, sin embargo la migración es parte de la movilidad del Ecuador en el siglo XX, Camilo Egas es prueba de este aspecto. En lo estético artístico, la obra es un eslabón que muestra la transformación formal del realismo a la vanguardia tomando como referencia elementos geométricos, colores festivos, vestimentas andinas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena externa de pareja de indígenas abrazados.
 En primer plano, figura femenina de cuerpo completo, perfil, viste chal blanco, falda larga azul, descalza, de cabello largo en trenza, rostro semitapado, pegado el pecho y cuerpo de figura masculina ubicada a la izquierda, de poncho rojo que reclina la cabeza sobre la mujer, quien usa pantalón blanco, descalzo. El piso sugerido color arcilla, y entorno plano geométrico que toma como referencia las parcelas multicolores del paisaje serrano andino.



Autor: Camilo Egas.
Título: Al Mercado.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1954.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, METAMORFÓSIS, SÍNTESIS, ANDINO.
Iconografía: Recreación de dos personas con traje tradicional de pueblo o cultura. La mujer traslada un jarrón o bulto.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena externa, de dos personas, de cuerpo entero, medio perfil, con traje tradicional de prendas de tela larga, a el lado izquierdo mujer, el rostro de ojos grandes mirando al frente, con manta y falda que sujeta con el brazo derecho un jarrón o bulto en su hombro, y pegado figura masculina, con manta en la cabeza, poncho y pantalón. El piso manchas sugiere suelo de tierra, el fondo llano, vacío, dobles en el formato.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 63 X 49 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1954.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 42-015-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACCION, CUBISMO, COLOR TIERRA.
Iconografía: Recreación de obra cubista abstracta de colores tierras y líneas oscuras, azules.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena cubista abstracta y divisiones realizadas con línea delgada oscura acompañada de bordes azules en algunas partes, que crea formas geométricas de colores tierra, amarillo.



Autor: Camilo Egas.
Título: Reflexión 1, surreal.
Técnica: Oleo sobre masonite.
Dimensión: 77 x 61 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1954.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 12-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1962).
Tema: SURREALISMO, MANIQUÍ, BATA, INSTROSPECCIÓN.
Iconografía: Recreación de personaje surrealista, maniquí en bata blanca cerca a superficie con reflejo donde parece mirar hacia el frente, ubicado en taller del artista, serie que repite tema de misterio e introspección.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena interna de maniquí reflejado en espejo.
 En primer plano al centro, figura de maniquí femenino, de medio cuerpo, espaldas, el rostro ligeramente girado, sin cabellera hacia superficie que refleja parte del mismo, lleva bata blanca semi abierta, una cinta azul en el cuello. En segundo plano a la izquierda bastidor con lienzo de espaldas en el suelo, a la derecha mueble oscuro al piso objetos pegados. Pared de color gris azulado resulta con manchas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Autoretrato
Técnica: Óleo sobre tablero.
Dimensión: 61cm. X 76cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1955
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: 12-15-81.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: EXPRESIONISMO, AUTORRETRATO, TALLER.
Iconografía: Recreación de autoretrato de Camilo Egas, de acuerdo a la fecha de producción de 62 años de edad, pintando dentro de su taller, delgado, en camiseta blanca, con gesto sombrío y mentón marcado por la luz, al fondo maniquí de cabeza calva y cuello torcido que aparece en obra surrealista como elemento vivo. Durante su vida realizó varios autorretratos como ejercicio académico y bitácora de exploración de su propio ser.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal, vertical.
 Composición en base a escena interior de taller de artista pintando. En primer plano, autoretrato de Camilo Egas, al centro, de medio cuerpo y perfil, de pie, con el brazo extendido hacia área superior de un bastidor visto una parte trasera. El rostro de medio perfil dirige la mirada hacia el frente donde posiblemente esta localizado un espejo, con cuyo reflejo pinta el autoretrato, viste camiseta blanca. Al fondo, a la izquierda, en la parte inferior un fragmento de un cuadro que contiene a un personaje tipo maniquí calvo, de la serie surrealista reflexiones, en la parte superior el borde de un cuadro que va colocado en la pared de color rojo, a la derecha un bastidor y lienzo cubierto la gran parte por un mantel o cortina ocre que cae desde lo alto, formando flecos.



Autor: Camilo Egas.
Técnica: Óleo sobre tablero.
Dimensión: 61cm. X 76cm.
Lugar y fecha de realización: 1955, N.Y.
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: 13-15-81.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: EXPRESIONISMO, CIUDAD, NEW YORK, TIERRAS.
Iconografía: Fachada de edificios residenciales medianos de la ciudad de Nueva York, de color rojizo en contraste con cielo verde, sin gente en la vía.

Descripción

Obra en formato horizontal vertical.
 Composición en base a paisaje urbano, fachada de edificios de varias plantas de color rojizo, puertas, ventanas y caminos de escape a la vista. Una parte de la calle de color gris rosado, y de cielo verdoso, parte de la terraza.



Autor: Camilo Egas.
Título: Calle de ciudad.
Técnica: Óleo sobre tablero.
Dimensión: 61cm. X 76cm.
Lugar y fecha de realización: 1955, NY.
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: 14-15-81.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Título: EXPRESIONISMO, CIUDAD, NEW YORK, TIERRAS.
Iconografía: Fachada de color rojo ladrillo, con librería de la ciudad de N.Y. con personas que caminan al lugar.

Descripción

Obra en formato rectangular vertical.
 Composición en base a fachada de edificio rojo que muestra tres plantas, y una librería al pie, cerca a casa rosada. En la vereda hay dos personas con manta o traje negro que parecen dirigirse a la tienda.



Autor: Camilo Egas.
Título: Boceto indigenista.
Técnica: Dibujo papel conté.
Dimensión: 21,6 cm. x 30cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Colección particular de Eric Egas
Código: 015-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, SINTESIS, MUJER ANDINA.
Iconografía: Recreación de escena a de baile de una figura indígena femenina, acompañada de dos músicos con ropa tradicional, en estilo cubista.

Descripción

Boceto en formato rectangular. Composición en base a tres personajes indígenas, en traje típico, de pies descalzos, un femenino al frente bailando, y dos tocando un instrumento musical.



Autor: Camilo Egas.
Título: Grupo de personas.
Técnica: Tinta en papel de acuarela.
Dimensión: 26,6 cm. X 38,1 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 016-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: TRABAJADOR, COMPOSICIÓN, GEOMÉTRICO.
Iconografía: Formas geométricas que dan pauta de grupo de personas realizando tarea de trabajo

Descripción

Boceto de formato rectangular vertical.
 Composición en base a grupo de personas vista reclinada, que levantan un palo o realizan tareas de trabajo conjunto, realizado en blanco y negro.

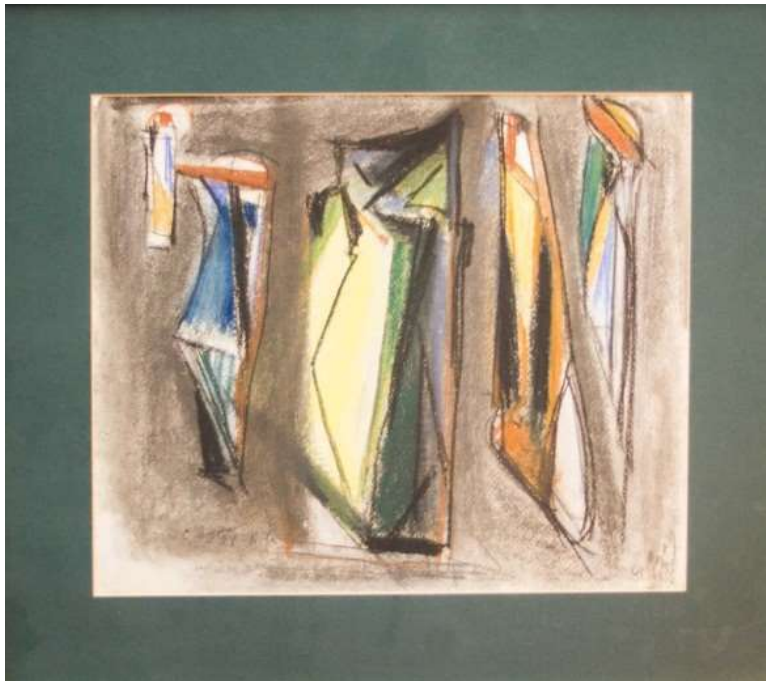


Autor: Camilo Egas.
Título: Caravana.
Técnica: Óleo sobre Masonite.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: n/a.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: HIBRIDO, DIVERSIDAD, OCCIDENTE, ORIENTE.
Iconografía: Recreación de escena externa de caravana de grupo tribal con trajes alegóricos tradicionales con estilo surrealista relacionados con vestimenta ceremonial como el alba o la casulla. Un primer personaje guía al grupo hacia la izquierda, los rostros semi cubiertos con formas simples como ojos que miran hacia al espectador con asombro y sugestión, guiado hacia la izquierda. Los trajes de simbología procesional sugiere misterio. Esta obra muestra la trasformacion progresiva de la forma realista a la cubista y abstracta.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena externa de cinco personajes de estilo surrealistas que caminan en grupo, uno tras del otro hacia la izquierda, visten trajes de piezas o mantas de varios colores, destacando el blanco, que cubren el cuerpo entero, dejando una media parte del rostro visible, de cabeza pequeña, resuelto con síntesis y contraste de sombra.
 En primer plano, cuatro personajes de características descritas similares, el primero a la izquierda, levanta el brazo cubierto con manta, en gesto de direccionamiento o avance, el segundo hacia la derecha inclina el rostro mirando hacia el frente, el tercer y cuarto personaje llevan cerca de la zona de la cabeza especie de alas u objeto geométrico. En segundo plano personaje o volumen con forma antropomórfica de color naranja, en el área del rostro rectángulo negro vacío. El suelo llano de color lila pastel que se extiende al fondo, sugerido por formas en síntesis de una montaña, cielo vacío.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción indígena.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 41-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de obra cubista abstracta, de cuatro formas que sintetizan figuras personajes alargados y semitriangulares plasmados en su producción anterior realista, en especial indígenas, sugerido por formas de ponchos o mantos y colores básicos vivos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena abstracta de formas cuatro geométricas y orgánicas verticales de línea oscura y colores azul, amarillo, naranja, verde colocada una cerca de la otra sobre espacio gris acentuado hacia los bordes.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición indígena.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 25x 35 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y., 1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 32-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de formas geométricas antropomórficas de tres personajes y ropas tradicionales indígenas. Síntesis formal que deja a libre interpretación sus elementos.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena cubista con tres elementos antropomórficos de síntesis o bosquejo estructural.
 Hacia el centro figura con formas geométricas de referencia humana, arriba, tipo sombrero un círculo blanco y amarillo con líneas de contorno y triángulo en forma de embudo en el medio, que se extiende de manera vertical para formar el cuerpo o poncho, de soporte dos rectángulos delgados similar aun compas. A la izquierda figura alargada geométrica que va desde la base hasta borde superior, relacionada con una figura humana, de perfil hacia la izquierda, cabeza esquematizada, pelo, dorso con brazos, piernas integradas con modulo de triángulos, dos parantes como pies en acción de caminar. A la derecha figura pequeña hacia arriba, esquematizada dorso ovalo en azul, especie de sombrero sintetizado en raya vertical, y dos piernas como pies o vestido amarillo. El contorno de las figuras con líneas bosquejadas que sugiere suelo y sombra en perspectiva que acentúa en el lado izquierdo. De base cromática el color canela.



Autor: Camilo Egas.
Título: Boceto indigenista.
Técnica: Dibujo en papel.
Dimensión: 26,6 cm. X 38,1 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 017-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANDINO, BORRADOR.
Iconografía: Dibujo de madre indígena con su hijo menor, de aspecto delgado que sugiere situación de pobreza.

Descripción

Boceto en formato rectangular vertical.
Composición en base a dibujo de figura femenina de cuerpo entero, medio perfil, con traje tradicional, delgada, con un menor pegado a sus faldas, descalzos



Autor: Camilo Egas.
Título: Esbozo personaje indígena.
Técnica: Dibujo en papel.
Dimensión: 26,6 cm. X 38,1 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 50s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 018-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANDINO, BOSQUEJO.
Iconografía: Ejercicio formal en estilo cubista sobre personaje indigenista, base para pintura de serie denominada composiciones indigenistas.

Descripción

Boceto en formato rectangular vertical.
Composición en base a figura geométrica antropomorfa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Boceto cubista.
Técnica: Dibujo en papel.
Dimensión: 26,6 cm. X 38,1 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 019-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANDINO, ESTUDIO.
Iconografía: Ejercicio formal en estilo cubista sobre personaje indigenista, base para pintura de serie denominada composiciones indigenistas.

Descripción
Boceto en formato rectangular vertical.
Composición en base a figura geométrica antropomorfa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición indigenista.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 31 X 20 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 31-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Obra cubista de dos figuras antropomórficas semejantes a dos mujeres con trajes tradicionales, una lleva en su espalda un recién nacido, y gira ligeramente el rostro hacia la figura. La experimentación de síntesis formal transita de la figuración a la abstracción.

Descripción
Obra de formato rectangular vertical.
Composición en base a dos formas antropomórficas geométricas que sugiere dos mujeres de pie, cuerpo entero, traje tradicional, al lado izquierdo la figura la mitad superior de color amarillo, y forma circular pequeña en la parte superior, la parte inferior de color verde. A la derecha figura que en la parte superior tiene bulto semejante a menor sujetado al cuerpo con chal o manta café que cubre toda la forma, los bordes resueltos con trazo grueso de carboncillo, y fondo gris diluido en la superficie.



Autor: Camilo Egas.
Título: Draped figure.
Técnica: Óleo sobre masonite.
Dimensión: 91 X 76 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 18-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: SURREALISMO, MANIQUI, VENDA, ESOTÉRICO.
Iconografía: Recreación de figura y escena surrealista, maniquí cubierto con manto blanco que adquiere sentido animista en taller del artista.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena surrealista.
 En primer plano, al centro figura surrealista, de medio cuerpo, ligeramente inclinado a la izquierda, semejante a maniquí cubierto con manta blanca de múltiple fleco, hacia la cabeza borde de líneas, deja ver parte del rostro de color verde en sombra.
 En segundo plano, al centro bastidor o lienzo colgado con forma geométrica, hacia la base a la izquierda cuadrícula de blanco y negro en sombra, a la derecha línea horizontal, fondo pared de color café matizado con sombras.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición indigenista.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 25 X 20 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 33-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de escena cubista de personajes que tanto por el nombre de la obra: Composiciones indigenistas como por vestimentas, sugeridos trajes típicos dan cuenta de referencia realista, sin embargo estilo es de tránsito abstracto.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena cubista de cuatro figuras, personajes con trajes tradicionales ecuatorianos, plasmados con línea negra delgada, sugiere vestimentas, ponchos, mantas largas de colores vivos, naranja, bermellón, azul, el piso con colores tierras, el espacio de color gris claro y manchas, líneas de gamas de color vivo usadas, y algunas líneas sueltas delgadas negras.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición.
Técnica: Óleo sobre masonite.
Dimensión: 76,5 X61,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1956.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 34-40-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de escena cubista indigenista de tarea comunitaria.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a: escena cubista indigenista,
 En primer plano, cinco figuras con estilo cubista, de cuerpo entero, de pie, pegadas entre sí, en acción de acomodar un bulto en la espalda del tercer personaje a la derecha, visten formas esquematizadas en formas geométricas de chal, poncho, faldas largas, de colores vivos: rojo, amarillo, ladrillo azul, contrastados con áreas blancas y negras en las uniones, los rostros son circunferencias con sombras de contorno, el personaje que carga muestra sus brazos sintetizados con formas básicas geométricas, el primer personaje hacia la izquierda tiene esbozado unos pies sin zapatos.
 Tras el grupo, al centro, una figura cubica azul, de fondo esbozo geométrico de tonos grises.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición indigenista.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 103 x 77 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1957.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 35-40-77

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de escena y pareja con traje tradicional en estilo cubista, resalta la forma circular semejante a sombrero. Esta obra es la versión en oleo realizada por el artista de boceto, obra anterior.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena cubista con dos figuras antropomorfas de síntesis geométrica, a la izquierda figura masculina blanca, con sombras de pliegues rectos y parte amarilla, que sugiere estar de pie con las piernas separadas, en la parte superior un círculo con triangulo delgado negro al centro y forma cubica a la izquierda superior. A la derecha figura femenina que acompaña ligeramente inclinada, compuesta de módulos geométricos, en la parte superior sugiere rostro, chal, manos hacia la izquierda, de color blanco con entrantes oscuros, parte inferior especie de falda de color café con gama verdosa y amarilla, parte de pie descalzo. Fondo de color oxidado con sombras.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición indios a la luz de la luna.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 61,5 X 76,5 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1957.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Genero: Cubismo
Código: 19-15-77

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ANDINO, TIERRAS.
Iconografía: Recreación de escena cubista alegórica a multitud de comunidad indígena andina con trajes típicos que se encuentran pegados entre sí, posiblemente para realizar alguna actividad ritual o ceremonial nocturna, sugerido por el nombre de indígenas a la Luz de la Luna, pese a que no se representa al astro, las sombras y especialmente uso de luces sugieren dicha atmosfera.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal. Composición plana de mosaico de colores básicos, en base a escena de grupo de indígenas parados y sentados, con trajes tradicionales. En el plano inferior formas sintéticas de geométricas que sugiere dos personajes sentados, de perfil, con bultos a sus lados, el rostro resuelto con un ovalo pequeño sin detalle, con sombra, el de la derecha de color gris azulado, con cabello y cuello largo, el de la izquierda con manta de tono magenta que cubre parte de la cabeza. Los cuerpos cubiertos con traje típico de síntesis triangular. En la parte superior y ocupando el lleno del formato, alrededor de trece personajes o formas antropomórficas, entre abstractas y figurativas, la parte superior da en lo alto formas simples esféricas de óvalos alargados, pequeños, oscuros que sugiere la cabeza tipo maniquí. Los cuerpos están representados por volúmenes verticales rectos, triangulares, irregulares con aspecto de llevar traje típico, sugiere ponchos de colores rojos, amarillo verde, azul, entre otros, se remarca la división entre figuras con franjas de gris oscuro, en la parte superior una franja de formas geométricas y orgánicas sugiere ambiente más que profundidad.



Autor: Camilo Egas.
Título: Las viudas.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 76 X 102 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1957.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 2-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ANDINO, TIERRAS.
Iconografía: Recreación de escena de grupo de cuatro mujeres indígenas vestidas con traje tradicional, al centro una vestida de manto rojo, lleva del hombro un personaje extraño mediano, negro. El nombre de la obra Las viudas refiere el ritual de acompañamiento de los seres queridos y conocidos mediante una procesión de ceremonia de despedida de la persona fallecida, en la cosmovisión andina esta cambia de residencia a otro espacio de la existencia.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal, vertical. Composición en base a escena cubista de grupo de 4 mujeres indígenas, de cuerpo entero, medio perfil, traje tradicional que ocupan el lleno del formato. A la izquierda figura femenina con las manos alza manto que cubre parte del rostro, viste manto blanco, faja chumbi. Al centro figura femenina con manto rojo, camisa celeste, a sus pies figura antropomórfica de tamaño mediano negra delineada en rojo, a la derecha figura femenina con rostro de tono verde regresando la vista a la derecha, viste chal rosado, a la derecha figura femenina con vista hacia el frente, chal azul, camisa naranja, falda amarilla. Parte de cielo gris.



Autor: Camilo Egas.
Título: Surrealista.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1957.
Reserva: n/a.
Código: 36-40-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ANDINO, TIERRAS.
Iconografía: Recreación de grupo nativo andino y de otra latitud, de vestidos con mantos, chales y trajes tradicionales de colores vivos, en estilo de transición de síntesis cubista.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena de grupo de personas de comunidad local, de tres ciertos, traje tradicional, estilo cubista.
 En primer plano, seis personas, a la derecha una cubierta con manto blanco hasta las rodillas, y parte de falda azul, al centro cuatro mujeres delgadas con chales que tapan parte de los rostros, a la derecha un personaje masculino de espaldas con poncho rojo y pelo agarrado en trenza, lleva en su mano izquierda un palo delgado largo.
 En segundo plano, formas que sugieren otras personas a distancia en síntesis, a la derecha dos hombres con poncho, rojo y azul, y sombreros de ala ancha. El entorno de color gris y bordes geométricos de color cálido.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición.
Técnica: Pastel en papel arches.
Dimensión: 31,8 cm. X 21,6 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1950s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 020-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Boceto que muestra la pauta geométrica de uso de formas geométricas y y polígonos triangulado con vértice en punta, que caracteriza la obra cubista de Egas, pero también se evidencia en su línea creativa en general.

Descripción

Boceto a color en formato rectangular horizontal.
 Composición en base a formas geométricas que se cruzan entre si.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composición cubista.
Técnica: Pastel en tabla.
Dimensión: 31,8 cm. X 21,6 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 021-201-87.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, CUBISMO, ANDINO.
Iconografía: Composición geométrica de formas básicas, superpuestas.

Descripción
 Obra en formato rectangular vertical.
 Composición en base a formas geométricas ubicadas al centro del formato, de colores azules, rojos, tierras, que parece flotar en atmosfera gris.



Autor: Camilo Egas.
Título: Bocetos abstractos.
Técnica: Guache y tinta en papel de acuarela.
Dimensión: 28cm. X 20,4cm (el mayor).
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, BOCETO, ESTUDIO.
Iconografía: Ejercicios de color y composición abstracta, base para la elaboración de obras en formato pictórico.

Descripción
 Bocetos a color en formatos rectangular horizontal, vertical.
 Cinco pinturas en tinta sobre papel de formas abstractas.



Autor: Camilo Egas.

Título: Estudios.

Técnica: Guache y tinta en papel de acuarela.

Dimensión: 25,4 cm. x 15,2 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 50s.

Reserva: Colección particular de Eric Egas.

Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, BOCETO, ESTUDIO.

Iconografía: Ejercicios de color y composición abstracta, base para la elaboración de obras en formato pictórico.

Descripción

Bocetos a color en formatos rectangular horizontal, vertical.

Cuatro pinturas en pintura diluida sobre papel, con formas abstractas.



Autor: Camilo Egas.

Título: Abstracción.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 44-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, KLEE, MANCHA, ROJO.

Iconografía: Obra abstracta orgánica de manchas de color sobre blanco con cierto caos, azar intencional que se equilibran con tachismo negro.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición abstracta, con juego de manchas de color diluido rojo, rosado, naranja, amarillo, azul y negras, estas ultimas rayonadas que siguen las formas libres plasmadas, a la izquierda, arriba un punto en medio de vacío blanco sugiere forma antropomorfa.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción.
Técnica: Pastel sobre cartulina negra.
Dimensión: 45 X 31 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 40-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, SINTESIS, KLEE.
Iconografía: Composición abstracta minimalista de máxima síntesis y económica de formas y color, con cierto orden y celeridad en su definición y efecto.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en fondo negro y trazos de pastel o tiza blanca: dos rayas verticales, dos horizontales, un círculo relleno al medio y un punto, así como trazos suaves de amarillo cerca a dichas formas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Proyecto para mural, casa del trabajo.
Técnica: Sanguina, sepia, carboncillo / cartulina.
Dimensión: 77 X 62 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1958. (Tardío)
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 37-15-77.

Categoría: Realismo social, trabajador (1930-1939).
Tema: EXPRESIONISMO, TRABAJADOR, MURAL, BOCETO.
Iconografía: Recreación de escena alegórica al trabajador, realizada para alguna instancia u organización en N.Y. con esquema y líneas geométricas de estilo expresionista configura varios personajes y tareas de construcción de vivienda o edificio. El rol y situación del trabajador es un tema central en la tendencia y semiótica de realismo social, que en la primera mitad del siglo XX toma fuerza con los movimientos sociales y culturales de la época, como medio de difusión ideológico y plástico. El año llama la atención, 1958, dado que el autor se encuentra trabajando otra tendencia y a pocos años de su fallecimiento.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a boceto elaborado con sanguina y líneas geométricas, sobreescena de trabajadores realizando tareas de construcción.
 En primer plano, al centro en la parte inferior, figura esquematizada masculina, de tres cuartos, medio perfil, el rostro dirige hacia abajo donde sujeta con el brazo extendido izquierdo un viga, y con la mano derecha sujeta el serrucho que corta el elemento, se apoya en las piernas abiertas, viste camisa remangada, pantalón.
 En segundo plano, figura masculina, de tres cuartos, de pie, perfil, con los dos brazos a media altura empuña un pico hacia atrás para disponerse a excavar o remover alguna superficie. Viste mameluco oscuro y el dorso descubierto. Entre los personajes esbozado viga.
 En segundo plano, parte de una persona, y mano izquierda con que sujeta palapa para cavar de forma lateral, detrás se encuentran tres figuras masculinas una tras otra en perspectiva, agachadas en acción laboral. A la izquierda una viga de acero vertical. Al fondo, esbozo con líneas, algunas vigas y estructura de construcción arquitectónica.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 19 X 16 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 45-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador, guerra (1930-1939).

Tema: ABSTRACTO, ANTROPOMORFO, TINTA.

Iconografía: Obra abstracta cubista que sugiere elemento antropomórfico y constructivista trazado de forma rápida con plumilla y coloreado en áreas con tonos pastel.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a formas abstractas trazadas con plumilla de tres rectángulos verticales, al centro blanco, partes sombra negra, gris, azul con manchas pequeñas naranja, con ciertas bultos geométricos diagonales inclinados hacia la izquierda que sugiere elemento antropomorfo y arquitectónico. En la base a la izquierda volúmenes semicirculares con sombra y color amarillo, el entorno de tono gris naranja sobre blanco.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 41-15-77.

Categoría: Realismo social, indigenismo, trabajador, guerra (1930-1939).

Tema: ABSTRACTO, ANTROPOMORFO, KLEE, TELÚRICO.

Iconografía: Recreación de motivo abstracto de tres estratos con formas geométricas, orgánicas, resueltas de forma esquemática, con tonos amarillos, azules, y marco tierra oscuro. Obra de ejercicio estético, compositivo, previo a la incursión abstracta de Egas.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición en base a motivo abstracto.

En el centro área horizontal rectangular de bordes irregulares, en su interior formas geométricas resueltas con trazos sueltos que define volúmenes triangulares, diagonales, de tono celeste, amarillo, y fondo gris claro. En la parte inferior área rectangular con formas geométricas resueltas con trazos sueltos de tono blanco, ocre, azul, en base gris y verdosa cálida. En la parte superior, área rectangular horizontal con formas geométricas y orgánicas de tono amarillo, rojizo, blanco y donde el contorno tierra oscuro entra en parte en su interior.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracción.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 63 X 49 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 29-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, ANDINO, TIERRAS.
Iconografía: Recreación de escena que sugiere tres indígenas en traje tradicional en síntesis cubista geométrica tipo mosaico de colores sombra entorno de formas similares que sugiere la presencia comunitaria.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a escena cubista que sugiere tres figuras antropomórficas con trajes tradicionales en síntesis geométrica multicolor de tonos cálidos: rojos, amarillos, naranja y fríos: azules, verdes y negro entre las figuras y parte de sus bordes, así como de línea blanca, destaca forma central con una especie de sombrero de ala ancha y ángulos alargados en forma de punta. De contorno figuras geométricas en gamas de colores.



Autor: Camilo Egas.
Título: Bocetos cubistas.
Técnica: Dibujo lápiz papel.
Dimensión: 30,5 cm. x 21,9 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 50s.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFO, BOCETO.
Iconografía: Formas abstractas que sugiere elementos antropomorfos, base para la pintura de obras de este estilo.

Descripción
 Bocetos en formato geométrico vertical de varios tamaños.
 Cinco dibujos sobre papel de formas cubistas antropomorfas, en claro oscuro, y en algunas dejando el vacío del color blanco del papel de base.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Pastel sobre cartulina.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1958.
Reserva: n/a.
Código: 37-40-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, TELÚRICO.
Iconografía: Obra cubista abstracta de volúmenes geométricos y franjas de varios colores, remarcados por líneas y rellenos negros.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición cubista de elementos verticales geométricos delineados en mayor parte con negro, a la izquierda forma de color roja, con franjas azul y negra, en la parte superior especie de cornisa, a la derecha forma irregular negra con puntas y a su lado franjas blanca, violeta, amarilla, roja, azul. El contorno de color claro naranja pastel con matiz de verde y oliva.



Autor: Camilo Egas.
Título: Warriors, guerreros.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 104 X 78 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1959.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 4-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: FUTURISMO, CUBISMO, ABSTRACTO, ANDINO.
Iconografía: Recreación de figura multiestelar, cubista, surrealista, simbolista, futurista y abstracta de elemento central con pautas antropomorfa, zoomorfa, en colores vivos cálidos semejantes a traje típico, y entorno de colores zules, verdes que sugiere naturaleza, vinculados por líneas que cruzan las formas. El nombre Warriors o guerreros sugiere la referencia de alguna persona de conocimiento y de valor individual y comunitario conectado al medio ambiente. Podría ser una autorreferencial de Egas en su momento de energía vital en últimos años de vida.

Descripción
 Obra de formato rectangular vertical.
 Composición en base a figura central cubista, futurista que sugiere forma antropomorfa y zoomorfa, volumen vertical en la parte superior círculo violeta con especie de ovalo verdoso con círculo pequeño delineado, en la parte media volumen naranja que se alarga hacia la derecha semejante a hombrera de poncho o traje, debajo franja negra delgada, roja, y rosada casi hasta la base, hacia la izquierda parte saliente que sugiere cierta simetría de dicha hombrera. Del centro para abajo volumen rectangular oscuro con pequeñas franjas de color amarillo, verdoso, en la base especie de tres patas, que forma un arco recto y uno curvo. En el entorno mosaico de formas azules y verdosas que se conectan con línea sede forma central.



Autor: Camilo Egas.
Título: Composiciones indigenistas.
Técnica: Óleo en tablero.
Dimensión: 76cm. X 102cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1960.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 38-40-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: CUBISMO, ANTROPOMORFICO, ANDINO, FOLCLOR.
Iconografía: Composición de formas geométricas que sugiere pueblo indígena de múltiples personas, con trajes típicos coloridos.

Descripción
 Obra en formato rectangular horizontal.
 Composición en base a formas geométricas que sugieren personas con trajes típicos en gama multicolor.



Autor: Camilo Egas.
Título: 4 O'Clock.
Técnica: Oleo sobre lienzo.
Dimensión: 74 x 96 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1961).
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 101-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.
Iconografía: Recreación de motivo abstracto de masa blanca con formas redondas de colores sobre azul. La abstracción matérica extrema no da posibilidad de interpretación figurativa y queda abierta al abordaje semiótico del espectador. El nombre de la obra 4 O'Clock da pauta sobre la posible relación de entre lo creado y la vivencia del autor, la hora señalada sugiere la madrugada. La serie expresionista abstracta de Egas de la última época tienen nombres y temática que hace referencia la visión existencialista posiblemente por el deterioro de la salud del artista y su ímpetu por seguir creando.

Descripción
 Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a motivo abstracto de forma orgánica blanca que lleva inserta puntos o formas de color.
 En el centro y ocupando el lleno del formato una masa de gama blanca y matizgris, cuyos bordes irregulares al lado izquierdo tocan la parte lateral, a la derecha el borde forma una pequeña entrada geométrica. Pintado con técnica de empaste de pincel o brocha seca la capa densa cubre gran parte de la base pictórica, dejando micro entranques, descubiertos o transparencias de la capa anterior, surcado por suaves líneas suaves de la marca del recorrido del instrumento sea pincel o espátula que forma divisiones, se ubican sobre o debajo de la capa blanca una manchas o formas redondas irregulares de color magenta, amarillo, azul, violeta, de forma especial una roja hacia el centro y cerca una mancha más pequeña negra. El fondo plano de color azul en gama gris oscura contrasta y da atmósfera a la obra.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 7 x 101 cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y.1961.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 102-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.
Iconografía: Obra abstracta matérica orgánica de formas semicirculares y texturas de aspecto terroso.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal
Composición abstracta de base gris cubierta por formas orgánicas en la superficie que delinea una especie de ovalo irregular, con varios elementos semicirculares y relieve matérica de carga de pintura densa y textura de aspecto terroso.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961
Reserva: n/a.
Código: 15-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.
Iconografía: Obra abstracta de aspecto terroso, monocromático, y de textura con algunos pliegues y granulaciones.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.
Composición abstracta en base a textura monocromática gris, tierra, verdosa con líneas que sugieren pliegues hacia los bordes, de manera marcada en la parte superior derecha da forma una delgada franja vertical, así como granulaciones que sugiere superficie de tierra.



Autor: Camilo Egas.

Título: Abstracto.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961.

Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 14-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.

Iconografía: Obra abstracta orgánica de manchas tipo dripping que se impuso con el expresionismo abstracto.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición abstracta orgánica, tipo dripping de pintura y texturas de color gris claro, azul, verdoso salpicadas sobre superficie de color gris oscura, que mantiene aspecto regular sin un área de énfasis.



Autor: Camilo Egas.

Título: Abstracto.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961

Reserva: n/a.

Código: 103-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO.

Iconografía: Obra abstracta de formas semigeométricas con borde oscuro a los lados con varias entrantes.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición abstracta de borde oscuro con entrantes que forma especie de pergamino o forma blanca, grises y manchas oscuras como salpicados o goteos suaves, algunos bordes tienen un suave remarcado de tono rosado.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. (1961).
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 104-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO.

Iconografía: Recreación de composición abstracta duotonal: azul y rosada matizada en grises, de pintura de empaste, con áreas superpuestas y planas. La serie expresionista abstracta de Egas de la última época tienen nombres y temática que hace referencia a la visión existencialista posiblemente por el deterioro de la salud del artista y su ímpetu por seguir creando.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición en base a formas orgánicas de capa de color amplias azul y rosada.

Hacia el centro zona de silueta y borde irregular cuadrangular y circular, de color rosado que va hacia el lado derecho, desde la base hasta antes de la parte superior. Tiene a el lado izquierdo una saliente horizontal, en el la derecha en la base otra menos pronunciada. La pintura esta dada con espátula, en tonos rosados y gris, tiene carga pictórica que cubre parcialmente el fondo, con rayas realizadas con la punta de la herramienta. La base plana de gama de color azul marino, cobalto y grises, aplicada de forma matérica cubre la capa anterior de tono mas oscuro. Algunas manchas, rayas o pequeñas áreas de color negro o azul gris oscuro dan equilibrio y variedad la composición.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Mixta sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961
Reserva: n/a.
Código: 105-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, ORGÁNICO.

Iconografía: Obra abstracta orgánica de manchas remarcadas con línea negra, abierta a la interpretación del espectador, la serie de la última etapa de Egas, tuvo denominaciones metafóricas relacionadas con momentos finales de un ciclo, referido en parte a su salud.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición abstracta de manchas de colores grises, y grupo de formas agrupadas en la parte inferior derecha de colores cálidos, disueltos sobre base pastel clara, rayonadas sus contornos con plumilla de color negro.



Autor: Camilo Egas.

Título: Corriente gris.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961.

Reserva: n/a.

Código: 106-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO.

Iconografía: Obra abstracta matérica y minimalista de base azul con gris, textura que semeja superficie de pared. Su nombre corriente en gris refiere aspectos simbólicos para el autor como estéticos plasmados en la pintura.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición abstracta de base azul y gradaciones de gris, realizada con pintura pastosa sobre superficie con textura remarcada con líneas que semeja suaves divisiones, puntos y manchas dispersas.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Óleo en tablero.
Dimensión: 76cm. X 102cm.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1960.
Reserva: Colección particular de Eric Egas.
Código: 107-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, TACHISMO.
Iconografía: Forma abstracta de objeto que parece flotar en atmosfera azul.

Descripción

Obra en formato rectangular vertical.
 Composición en base a forma orgánica central que esta trazada por líneas en medio de atmosfera azul y objeto pequeño en parte inferior.



Autor: Camilo Egas.
Título: El remolino.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: 76 X 102 cm.
Lugar y fecha de realización: Quito, 1960.
Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.
Código: 10-015-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, TACHISMO.
Iconografía: Recreación de escena de figura abstracta con cierta forma de remolino como el nombre de la obra lo denomina, y cierta alusión antropomórfica, o esperpento de un ser surrealista que agacha la cabeza y peso hacia el lado izquierdo, que se cruza los brazos, envuelta en partes con algún manto, y con agitación sugerida por el rayonismo que acentúa las formas. La serie expresionista abstracta de Egas de la ultima época tienen nombres y temática que hace referencia a la visión existencialista que posiblemente vivencio por el deterioro de la salud del artista y su ímpetu por seguir creando.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
 Composición en base a escena abstracta de volumen concéntrico, geométrico y asimétrico.
 En el centro y ocupando el lleno del formato, figura abstracta de formas geométrica orgánicas, que conforme el nombre de la obra sugiere remolino de líneas oscuras sobre base de áreas de tonos tierras, azules, rojas, blancas, que crecen de la base hacia la parte superior, con mayor peso visual a la izquierda. Se da cierto contrapeso con el fondo plano, vacío, de tono crema con veladuras grises y algunos suaves chorreados, en su parte inferior la firma de Egas con tinta roja.



Autor: Camilo Egas.

Título: El último día.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 76 x 101 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1960.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 108-50-80.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.

Iconografía: Obra abstracta de pintura y textura matérica color tierra con incrustaciones y desprendidos circulares. El nombre El último día, plantea una referencia realista o experiencia personal inspirada por esta percepción.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición abstracta matérica de superficie de color tierra recargada de texturas realizadas con pintura y aglutinante que forma especie de remolino hacia la parte central e inferior derecha, con incrustaciones, o áreas circulares desprendidas o pintadas de color naranja, azul, con suaves sombras grises, verdosas en el entorno.



Autor: Camilo Egas.

Título: Light before, antes de la luz.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 76 x 61 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 20-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, MATÉRICO.

Iconografía: Obra abstracta orgánica, matérica, casi monocromática blanco enmarcado con negro y matices en áreas pequeñas de colores. El nombre de la obra Antes de la Luz, sugiere el amanecer, posiblemente la hora en la se realizó la obra o un sentido metafísico vivencial.

Descripción

Obra de formato rectangular vertical.

Composición abstracta orgánica, matérica, de base con textura gris, y capas de pintura pastosa gris claro y blanca, con incrustación y desprendimiento de elementos como pedazos de pinturas e incluso un pedazo de cinta adhesiva gris, con matices alrededor de formas circulares pequeñas que también son pintados de naranja, azul, tierra. A nivel macro los bordes de color negro con manchas entrantes semi circulares hacia el centro de la obra, que sugiere cierta división de áreas.



Autor: Camilo Egas

Título: Nión

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensión: n/a.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961

Reserva: n/a.

Código: n/a.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO.

Iconografía: Obra abstracta de color gris y líneas oscuras.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.

Composición abstracta monocromática gris con dos líneas verticales irregulares que dividen el espacio.

La base de color gris cubre todo el formato pictórico, acentuado el tono hacia el área central, con matices de color tierra en varias zonas, mediante manchas y líneas difuminadas en el contorno. Un trazo oscuro vertical hacia la derecha y otro hacia la izquierda y su parte superior sugiere volúmenes rectangulares. Algunas manchas y líneas negras de tendencia semejante al tachismo, tanto en el centro, como hacia la izquierda, marcan áreas con cierta carga visual.



Autor: Camilo Egas.
Título: 1961 oscuro, abstracto.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo MACC, MCyP.
Código: 2-1735-80

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, POLLOCK.
Iconografía: Abstracto de atmosfera oscura y tachonista sobre tonos tierras.

Descripción

Obra de formato cuadrado.
Composición abstracta no geométrica de textura de mancha negra saturada sobre tono cálido.
La base de tono claro tierra, ocre, canela o marrón, cubre todo el formato, con suaves sombras grises.
Por encima manchas gruesas y delgadas de color negro combina el uso directo de brocha mediante "action painting", dripping o salpicadura del color sobre la superficie, de manera irregular. Las líneas delgadas también trazadas con una punta como de espátula, algunos arrastres que abre algunas líneas a los lados. Una veladura negra enmarca la obra, volviéndose intensa hacia los bordes.



Autor: Camilo Egas.
Título: Abstracto.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Dimensión: n/a.
Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961.
Reserva: Fondo Arte Moderno, contemporáneo del MACC, Guayaquil, MCyP.
Código: 16-15-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).
Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, TACHISMO.
Iconografía: Obra abstracta matérica de color pastoso gris, cubierto por color verde gris, y forma circular hacia el centro similar a un remolino, razonado con líneas negras continuas que forman espirales, en su interior suaves matices claros, cálidos, amarillos, verdosos.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal.
Composición abstracta en base a elemento central trazado con línea negra.
Al centro figura maciza semi rectangular que llena el formato, sus bordes e interior trazado con líneas circulares y geométricas. De base a la forma, tonos de color verde pastel, blanco, con pequeñas áreas azules, rojas. De entre las formas se observa en el interior izquierdo, una orbita con un círculo al centro y hacia el lado superior derecho parte de dos formas paralelas. Los bordes externos de la forma son de color verde pastel, y base gris, azul.



Autor: Camilo Egas.

Título: Horas tempranas.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensión: 88 X 93 cm.

Lugar y fecha de realización: N.Y. 1961.

Reserva: Museo Camilo Egas, Fondo Arte Moderno, contemporáneo MUNA, MCyP.

Código: 11-015-77.

Categoría: Vanguardia y retorno experimental (1940-1960).

Tema: ABSTRACTO, INFORMALISMO, CUBISMO, PICASSO.

Iconografía: Obra expresionista abstracta, combina elementos orgánicos, y geométricos triangulares reiterados en su estilo, en gama monocromática de gris y tierra. El nombre Horas tempranas es simbólico, sigue la línea conceptual existencialista de su última serie pictórica producida antes de su muerte.

Descripción

Obra de formato rectangular horizontal,

Composición en base a arte abstracto monocromático de color gris y tierra, formas orgánicas y geométricas encajadas en módulos delgados, irregulares y verticales con algunos bordes claros, que ascienden a la parte superior, donde se da un corte y queda una franja de área llana gris.

Al centro y en la parte inferior se da una sombra con mayor intensidad del color gris y tonos azulados. Existen algunos puntos o comisuras que dan pautas surrealistas.

APÉNDICE 2: LÍNEA DE TIEMPO

FECHA	EGAS: VIDA	EGAS: EXPOSITIVA, OBRA/LUGAR	ACTIVIDAD CULTURAL/ CULTURAL/	CONTEXTO NACIONAL	CONTEXTO INTERNACIONAL
1989	Nace Camilo Egas en Quito, el 1 de diciembre de 1889.				
1897				Primer Gobierno Revolución Liberal con Eloy Alfaro(1897- 1901).	
1904				Reapertura Escuela de Bellas Artes (EBA) Quito.	
1905	Egas ingresa a la EBA.				Surge el movimiento expresionista.
1906				Segundo Gobierno Revolución Liberal con Eloy Alfaro (1906-1911).	
1910					Revolución Mexicana.
1911	Egas recibe beca de estudios del Estado para la Real Academia de Roma. Egas, regresa a Ecuador gana concurso cátedra de Pintura en la Escuela de Bellas Artes.	Exposición colectiva. Obra no especificada. Recibe un premio. Salón «Amatori e Cultoridelle Belle Arti»en el Palazzo Nazionale de Roma.			
1912				Asesinato «Hoguera Barbara» de Eloy Alfaro.	
1914					Inicio Primera Guerra Mundial en Europa (1914-1918).
1916		Pinta las Floristas, gana Salón Nacional de Pintura.			
1917					Revolución bolchevique en Rusia.
1918		Egas, 1º premio Pintura Salón Mariano Aguilera.			
1920	Egas recibe beca de estudios del Estado para la Real Academia de San Fernando en Madrid.	Exposición colectiva. Obra no especificada. Expone en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid.			
1922	Egas estudia en Paris en la Academia Colarossi.	Exposición permanente. 14 cuadros de rituales y ceremonias prehispánicas y mestizas. Decora la Biblioteca Jacinto Jijón y Camaño.		Matanza del pueblo guayaquileño (15 de noviembre).	Siqueiros organiza en México el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores.
1923		Egas, 1º premio Pintura Salón Mariano Aguilera.			

1923		Exposición colectiva. El gobierno le nombra comisionado a cargo de la muestra del Ecuador. Exposición de Artes Decorativas en París.		
1925		Exposición colectiva. Obra no especificada. Salón D'Autome, salón des Independants, Musée Galliere y Galerie Carmine, en París.	Revolución Juliana Pío Jaramillo Alvarado «El Indio Ecuatoriano».	José Vasconcelos: «La raza cósmica»
1926	.Egas publica la revista HELICE, se publica la primera versión de Pablo Palacio: "Un hombre muerto a puntapiés" Egas a finales del año viaja a Nueva York se radica en Greenwich Village.	Exposición colectiva. Obra no especificada. Galería de arte Egas, Quito.	.Se establece el Partido Socialista Ecuatoriano.	
1927			Pablo Palacio: «Un hombre muerto a puntapiés».	
1929				. Jueves Negro caída de la Bolsa de Nueva York . Inauguración del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York.
193	Egas es nombrado profesor de la New School for Social Research.		Aguilera Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert: «Los que se van».	
1931		Exposición colectiva. Obra no especificada. .Sport in Art, .Eight Street Gallery, .Newmans Galleries New York.	El Partido Comunista se separa del Partido Socialista.	
1931		. Pinturas de los indígenas del Ecuador, se contacta con crítico de arte del New York Times: Edward Alden Ewell. The New School for Social Research. New York.		
1931		Exposición colectiva. Presenta obra: Calles de Quito. Contemporary Artist. New York.		
1931		Exposición de una obra. Expone un cuadro, "La Escena de el Éxodo en The Green Pastures": 13 El nombre de la pintura alude a la pieza teatral The Green Pastures, del dramaturgo Marc Connelly, estrenada en 1930 y de gran éxito en Broadway. Biblioteca Pública de Nueva York sede de la calle 135.		
1932		Exposición colectiva. Inca IndianWoman e Inca IndiansMourning. Eight Street Gallery, localizado en el número 61, West Eight Street.		

1932		Exposición individual. Ilustraciones para la novela «Tsantsa» de Isadore Lhevine. The New School for Social Research. New York.		
1932		Exposición individual (Primera en New York). Mural Festival Ecuatoriano. The New School for Social Research, en la calle 12 entre la Quinta y Sexta Avenidas. New York. Ubicación: muro del subsuelo a la salida del estudio de danza.		
1933		Exposición colectiva. Exhibición intitulada The Social Viewpoint of Art, organizada por el John Reed Club, fueron incluidos cien artistas, donde consta José Clemente Orozco, Egas. The Social Viewpoint of Art, del John Reed Club de Nueva York en su sede localizada en el número 450 de la Sexta Avenida.		1933 Hitler, canciller del Reich; primeras medidas antisemitas.
1934		Exposición colectiva. Subway Steps. The Eight Street Gallery.	Jorge Icaza: «Huasipungo» Primera presidencia de Velasco Ibarra.	
1934		Exposición colectiva. No se especifica. The New School for Social Research. New York. Segunda exhibición anual de los profesores.		
1934		Exposición individual (Segunda en New York). Murales: Festival Ecuatoriano, Cosecha Ecuatoriana y Cosecha Norteamericana. Egas en su residencia en New York, realizo siete murales, el de la Feria de Nueva York, tres fueron comisionados por personas particulares: Dra. Clara W. Mayer, el Dr. Forbes Hawkes y el Dr. Louis Cohen. The New School for Social Research. New York. Ubicación: Caroline Tilden Bacon Memorial Room, mezzanine, calle 12.		
1935	Egas es nombrado Director de talleres de arte de la New School for Social Research	Miembro de Comité. Egas es nombrado miembro de The Lower New York Art Council: El Consejo de Arte del Bajo Nueva York establecido por el alcalde Fiorello La Guardia. El único latino dentro del comité. Manhattan Municipal Building Comité Municipal de Arte.		
1935		Miembro de Comité. Forma parte del comité de jueces de la trigésima quinta competición Wanamaker, concurso anual de artes para escolares neoyorquinos. El único latino dentro del comité. New York.		

1936				Comienza la Guerra Civil Española.
1937		Exposición colectiva. Posters. Galeria Delphic Studios (Fundada por Alma Reed, promotora de José Clemente Orozco en los Estados Unidos).	Dictadura del general Alberto Enríquez Gallo	«Guernica», de Pablo Picasso
1938, 1939		Obra comisionada. El mural para el Pabellón del Ecuador y su frontispicio en la Feria Mundial. Cuenta como ayudante a Eduardo Kingman, Bolívar Mena Franco. Decora el Pabellón Nacional Ecuatoriano y su frontispicio con pinturas murales para la feria mundial del New York que se ubica en el Flushing Meadow Park al norte de Queens, Ciudad de Nueva York.		
1939		Recibe llave de la ciudad. Alcalde de Nueva York, Fiorello LaGuardia entrega a Camilo Egas la llave de la Ciudad, en reconocimiento de su labor y aporte local. Manhattan Municipal Building.		Inicio segunda Guerra Mundial (1939-1945) Declaración de guerra entre los Aliados y la Alemania nazi.
1939		Exposición colectiva. Intervención con una obra denominada Ecuador. MOMA y el Musée du Jeu de Paume en las instalaciones de éste último en París, Francia.		
1940			Jaime Andrade Moscoso, premio único Escultura Mariano Aguilera.	Surge expresionismo abstracto en USA.
1941		Exposición colectiva. La muestra se intitula Arte Contemporáneo, Tres Vecinos Sureños: Ecuador, Perú, Bolivia. Egas participa con «Trabajadores Ecuatorianos». La obra es parte de la colección permanente del Newark Museum. Newark Museum.	Guerra no declarada entre Ecuador y Perú	
1942			.Oswaldo Guayasamin, 1° premio Pintura .Protocolo de Río de Janeiro: el Ecuador cede más de la mitad de su territorio al Perú.	
1943				Rendición Alemana en Stalingrado.

1944		Publicación colectiva. 32 reproducciones de obras contemporáneas, puestas en contexto por un artículo de Robert C. Smith, Latin American Painting Comes Into Its Own, reimpreso de las páginas de la Revista interamericana. Consta Egas, Eduardo Kingman, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Cándido Portinari, entre otros. Compilación de artistas latinoamericanos publicada por la Unión Panamericana.	Creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por Benjamín Carrión	
1945		Adquisición de obra. Adquiere el cuadro «Sueño de Ecuador» de Egas, parte de una serie de compras que incluye Miró, Picasso, Utrillo, Weber, Julio Castellanos, el chileno Sebastián Antonio Matta, entre otros. Museo de Arte Moderno (MOMA).		Bombardeo atómico norteamericano a Hiroshima y Nagasaki Inicio Guerra Fría entre USA y Unión Soviética (1945 - 1947).
1946		Publicación colectiva. Dos ilustraciones constan en el texto: Los Dos Músicos, de Max Weber, y Sueño de Ecuador de Egas. Publicación en la revista Art Digest.	Gallegos Lara: «Las cruces sobre el agua».	
1946		Exposición colectiva. Incluye obras de Yasuo Kuniyoshi, José de Creeft y Berenice Abbott, Egas. El crítico de arte Howard Devree de The New York Times, se refiere a una obra y escena del metro subterráneo, con seres humanos en ruina, posiblemente: Trabajadores sin Hogar o La Calle Catorce. The New School for Social Research. New York.		
1946		Exposición individual (Tercera en New York). Expone su producción surrealista, óleos, acuarelas y dibujos, creados de 1939 en adelante, e incluyen Nirvana, Love, Judgement y Spríng. El crítico Edward Alden Jewell de The New York Times resalta la transformación al surrealismo. Galería Nicholas M. Acquavella Galleries y tiene lugar del 14 al 30 de noviembre, y trasladada a The New School.		
1947		Jurado. Miembro jurado del primer concurso internacional Poster. New York (auspiciado por las Naciones Unidas).	Diógenes Paredes, 1º premio Pintura Mariano Aguilera. Velasco Ibarra es derrocado; presidente interino Arosemena Tola.	
1947		Exposición colectiva. No se especifica la obra. Second Art Show del condado de Rockland (cercano a su residencia en la localidad de Palisades, en la zona del valle del Hudson, en el estado de Nueva York).		

1947 y 1949		Exposición colectiva. No se especifica la obra. The New School for Social Research. New York.		
1954		Exposición colectiva. Muestra intitulada Exposición de Arte Colonial y Contemporáneo Ecuatoriano organizada por el gobierno del Ecuador y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, junto, participa la obra de Egas: Desolación, así también de Kingman, Guayasamín y Paredes, entre otros. No existe evidencia de que Egas viaje a la muestra. Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina		
1955		Exposición individual (Cuarta en New York). No se especifica la obra. Salones de ACA: American Contemporary Artists Gallery de New York (fundada en 1932, por, entre otros, Yasuo Kuniyoshi, artista japonés).		
1956		Exposición individual. Camilo Egas regresa al Ecuador, expone un conjunto de obras donde resalta las composiciones indigenistas de estilo postcubista. Lo acompaña su esposa, Claire Plowden Egas. Museo de Arte Colonial de Quito.		Revolución Cubana
1957		Exposición individual. No se especifica obra. El museo de Bellas Artes de Caracas adquiere una de sus obras. Museo de Bellas Artes de Caracas.		
1957		Exposición individual (Quinta en New York). Retrospectiva intitulada Egas, New Paintings. The New School for Social Research. New York.		
1962		Ganador certamen. Egas forma parte del conjunto de 18 ganadores del programa anual de subvenciones de la American Academy of Arts and letter. Al día siguiente de la premiación se abre una muestra de las obras de los artistas galardonados. La misma tiene lugar en las salas de National Institute of Arts and Letters. Art Gallery de Nueva York con el auspicio de la «American Academy of Arts and letter» el «National Institute of Arts and letter» sede, número 632, West 156th Street		
1962		Reconocimiento. The New School for Social Research confiere a Camilo Egas un Doctorado Honoris Causa. The New School for Social Research. New York.		

1963		Exposición individual. Retrospectiva póstuma, la New School y la Embajada del Ecuador en los Estados Unidos. The New School for Social Research. New York.		
1978		Exposición permanente Exposición individual. Retrospectiva póstuma, colección adquirida por el Banco Central del Ecuador, y préstamo de la Cancillería, CCE, previo a la creación del Museo Autoral en 1980. Museo Nacional de Ecuador.		
1980		Exposición permanente. Colección autoral, Museo Camilo Egas, Centro Histórico, entre Venezuela y Esmeraldas.		
2011		Exposición permanente. Festival ecuatoriano, The New School en West 12th Street en Manhattan.		

BIBLIOGRAFÍA:

- a) Arte Latinoamericano
- b) Colonialidad
- c) Camilo Egas y contexto ecuatoriano
- d) Identidad nacional
- e) Ilustración
- f) Indigenismo
- g) Interculturalidad
- h) Gestión cultural
- i) Modernismo
- j) Primitivismo
- k) Realidad latinoamericana
- l) Vanguardias históricas
 - l.1) Expresionismo
 - l.2) Cubismo
 - l.3) Surrealismo
 - l.4) Abstracción, Informalismo

a) Arte latinoamericano

ACEVEDO, 2009

ACEVEDO, Esther. (2009). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX, II*. México: Conaculta, Inba.

GREET, 2007

GREET, Michele. (2007). *Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman*. Quito: Procesos.

GREET, 2008

GREET, Michele. (2008). *Fichas técnicas*. Washington D. C.: MG.

GREET, 2009

GREET, Michele. (2009). *Beyond National Identity, Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University State Press.

IEEPO, 2011

IEEPO, (2011). *Del siglo XX, Diego Rivera*. Recuperado de: http://pep.ieepo.oaxaca.gob.mx/recursos/multimedia/SEPIENSA_conectate_y_aprende/contenidos/h_mexicanas/s.xx/arterev/rivera1.htm. Última consulta día 19 septiembre 2020.

MAINERO, 2017

MAINERO, Luz Elena. (2017). *El muralismo y la Revolución Mexicana*. México, D.F. Recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2017/11/el-muralismo-y-la-revolucion/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

MOSQUERA, 1993

MOSQUERA, Gerardo. (1993). *La apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Arte, Historia e Identidad en América: Visiones 154 Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 537.

ORTIZ, 1983

ORTIZ, Fernando. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 87.

SANTIAGO, 2012

SANTIAGO, Silviano. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Concepción: Editorial Escaparate.

SAMANIEGO, 2003

SAMANIEGO, Fernando. (2003). *Los cuadros que Wifredo Lam conservó se exponen en España*. Recuperado de: <https://elpais.com/diario/2003/05/01/cultura/1051740002.html>. Última consulta día 15 septiembre 2020.

SULLIVAN, 1996

SULLIVAN, Edward. (1996). *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. N.Y.: Editorial NEREA.

VILLEGAS, 2016

VILLEGAS, Fernando (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Editorial(es): Fondo Editorial del Congreso del Perú.

b) Colonialidad**BARRIENDOS, 2011**

BARRIENDOS, Joaquín. (2011). «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico» in *Nómadas*, núm. 35, octubre. 13.

QUIJANO, 1992

QUIJANO, Aníbal. (1992). «Colonialidad y modernidad/racionalidad» in *Perú Indígena*, 11-20. Recuperado de: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Última consulta día 15 junio 2020.

QUIJANO, 2006

QUIJANO, Aníbal. (2006). *El " movimiento indígena" y las cuestiones pendientes en América Latina*. México, DF: Argumentos.

ESCOBAR, 2000

Cfr. ESCOBAR, Arturo. (2000). *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿ globalización o postdesarrollo*. Buenos Aires: CLACSO.

GALEANO, 1971

GALEANO, Eduardo. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo Veintiuno.

TODOROV, 1987

TODOROV, Tzvetan (1987). *La conquista de América, el problema del otro*. México. D.F.: Siglo xxi editores, s.a. de c.v.

c) Egas Camilo y contexto ecuatoriano**AVILÉS, 2015**

AVILÉS, Efrén. (2015). *Egas, personajes históricos*. Quito. Enciclopedia del Ecuador.

ANÓNIMO, 1917

ANÓNIMO. (1917) *Artículo El criollismo de Egas*. Quito: Fondo Documental de Camilo Egas. Cueva Tamariz, Agustín.

COFFEY. (2014)

COFFEY, Gerard. (2014). *El pionero renuente: Conversación con cineasta Santiago Carcelén*. La Línea de Fuego, Revista Digital. Quito: <https://lalineadefuego.info/2014/08/27/el-pionero-renuente-conversacion-con-cineasta-santiago-carcelen/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

BARRERA, 2010

BARRERA, Helena. (2010). *Jornadas y Talentos, Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*. Cuenca: Gráficas Hernández.

BARRERA, 2010

BARRERA, María. (2010). *En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939*. Quito: Procesos.

BAYÓN, 1976

BAYÓN, Damián. (1976). *América Latina en sus artes*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1976.46.1060>. Última consulta día 15 septiembre 2020.

BCE, 1978

BCE. (1978). *Catálogo Camilo Egas*. Quito: Impresora Nacional.

BCE, 2003

BCE. (2003). *Camilo Egas Museo*. Quito: Imprenta Mariscal.

CARCELÉN, 2009

CARCELÉN, Santiago. (2009). *Documental Camilo Egas, un hombre secreto*, Quito. BCE.

CCE, 2018

CCE. (2008). *Benjamín Carrión*. Quito: Recuperado de <https://casadelacultura.gob.ec/postlacasa/benjamin-carrion/>. Última consulta día 21 julio 2020.

COFFEY, 2014

COFFEY, Gerard. (2014). *El pionero renuente: conversación con cineasta Santiago Carcelén*. Quito: La línea de fuego.

CRESPO, 1978

CRESPO, Hernán. (1978). *Arte de Camilo Egas*. Quito: Ediciones Trama, Artículo 9.

CRESPO, 1980

CRESPO, Hernán. (1980). *Artículo El Museo Camilo Egas*. Quito: Revista Trama 20: Ediciones Trama.

EL COMERCIO, 2011

EL COMERCIO. (2011). *El silencio cubrió al mural de Camilo Egas*. Quito: <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/silencio-cubrio-al-mural-de.html>. Última consulta día 21 julio 2020.

EL COMERCIO, 2017

EL COMERCIO. (2017). *La Facultad de Artes de la UCE celebra sus 50 años*. Quito: <https://www.elcomercio.com/tendencias/facultad-arte-universidadcentraldelecuador-aniversario-celebracion.html>. Última consulta día 20 agosto 2020.

EL TELEGRAFO. 2016.

EL TELEGRAFO. (2016). *Guayasamín halló una fórmula, pero el explorador era Camilo Egas*. Quito. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/guayasamin-hallo-una-formula-pero-el-explorador-era-camilo-egas>. Última consulta día 17 septiembre 2020.

HÉLICE, 1926

HÉLICE. (1926). *Hélice*. Quito: BCE, Colección de Revistas Ecuatorianas LVIII.

MCyP, 2017

MCyP. (2017). *Expertos internacionales destacan figura de Camilo Egas durante visita guiada*. MCyP. Quito. Recuperado de <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/expertos-internacionales-destacan-figura-de-camilo-egas-durante-visita-guiada/>. Última consulta día 17 octubre 2020.

MDMQ, 1990

MDMQ. (1990). *Ficha catastral Museo Camilo Egas Instituto Patrimonio. Documento administrativo*. Quito: MDMQ.

MDMQ, 2010

MDMQ. (2010). *Mariano Metro, 91 años Salón Mariano Aguilera*. Quito: Fonsal.

MONTEFORTE, 1985

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

MORENO, 2010

MORENO, Andrea. (2010). *Eduardo Kingman Riofrio*. Quito: Imprenta Mariscal.

MUNA, 2018

MUNA. (2018). *Araceli Gilbert*. Quito: Catálogo exposición. Comentario Lenin Oña. Quito: MUNA.

OÑA, 1995

OÑA, Lenín. (1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala, 1995.

ORTIZ, 1980

ORTIZ, Alfonso. (1980). *Guía UIO 6. Museo Camilo Egas*. Quito, Ecuador (Artículo no publicado).

PEREZ, 1995

PÉREZ, Trinidad. (1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala, 1995. 1.

PÉREZ, 2004

PÉREZ, Trinidad, (2004). *Raza y modernidad en Las Floristas y El San Juanito de Camilo Egas*. Quito: AbyaYala. Estudios Ecuatorianos.

PÉREZ, 2005

PÉREZ, Trinidad. (2005). *Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas*. En *Images of Power*. Londres: Bergham Books.

PÉREZ, 2012

PÉREZ, Trinidad. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo* (Tesis doctoral no publicada). Quito: UASB.

RODRIGUEZ, 1993

RODRIGUEZ, Hernán (1993). *Camilo Egas*. Quito: Revista Dinners.

RODRÍGUEZ, 1988

RODRÍGUEZ, Hernán. (1988). *El Siglo XX de las Artes Visuales de Ecuador*. Guayaquil: BCE, Cromos S.A.

SALGADO, 2013

SALGADO, M., & Corbalán, C. (2013). *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del Siglo XX*. Quito: Instituto de la Ciudad.

SALVAT, 1985.

SALVAT. (1985). *Historia del arte ecuatoriano*. Barcelona: Editorial:Salvat S.A.

VARGAS, 1960

VARGAS, José María. (1960). *El arte ecuatoriano*. Quito: Biblioteca ecuatoriana mínima. Volumen 1.

VARGAS, 1965

VARGAS, José María. (1965). *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Editor Salvat Editores Ecuatoriana.

WIKIPEDIA.ORG, 2020

WIKIPEDIA.ORG. (2020). *Camilo Egas*. San Francisco: Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Camilo_Egas. Última consulta día 20 diciembre 2020.

d) Identidad nacional**ANDERSON, 1993**

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: FCE.

AYALA (2004)

AYALA, Enrique. (2004). *Ecuador Patria de Todos 2ed. Manual de Cívica*. Quito: Libresa.

CORONEL, 2010

CORONEL, Valeria. (2010). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: Flacso Sede Ecuador.

GONZÁLEZ, 1901

GONZÁLEZ, Federico. (1901). *Historia general de la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero, Tomo sexto.

HIDALGO, 2015

HIDALGO, Emilio (2015), *Revolución Liberal, ideología y religión*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2015/10/revolucion-liberal-ideologia-y-religion>. Quito: El Telégrafo. Última consulta día 17 septiembre 2020.

INFOSALUS, 2019

INFOSALUS. (2019). *Cómo nuestra infancia influye en nuestro comportamiento adulto*. Madrid. Recuperado de <https://www.infosalus.com/salud-investigacion/noticia-infancia-influye-comportamiento-adulto>. Última consulta día 15 junio 2020.

JURADO, 2004

JURADO, N. Fernando. (2004). *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito 1534-1950: Calles Benalcázar, Venezuela, y Vargas; Historia de la calle Venezuela o Vía de los artistas*. Quito: Fonsal, Tomo 6.

KENNEDY, 2004

KENNEDY, Alexandra. (2004). *Artes Académicas y Populares del Ecuador*. Quito: BCE, UNESCO.

PAZ Y MIÑO, 2012

PAZ Y MIÑO, Juan (2012). *Eloy Alfaro y el liberalismo ecuatoriano*. Quito: Recuperado de <https://www.desdeabajo.info/colombia/item/19138-eloy-alfaro-y-el-liberalismo-ecuatoriano.html>. Última consulta día 10 octubre 2020.

WONG, 2013

WONG, Ketty. (2013). *La Música Nacional, Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera. CCE. 59-77.

e) Ilustración**CHEIRIF, 2014**

CHEIRIF, Alejandro. (2014). *Alexander von Humboldt entre la historia natural francesa y la filosofía natural alemana*. Ciencias núm, 113-114, abril-septiembre. pp. 68-76.

EL COMERCIO, 2016

EL COMERCIO. (2016). *Alexander von Humboldt visto a través de la historia*. Quito: <https://www.elcomercio.com/tendencias/alexandervonhumboldt-libro-biografia-historia-naturaleza.html>. Última consulta día 21 julio 2020.

EL COMERCIO, 2018

EL COMERCIO. (2018). *Von Humboldt, biografía historia naturaleza*. Quito: Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/alexander>. Última consulta día 20 agosto 2020.

KENNEDY, 2001

KENNEDY, Alexandra. (2001). *La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX*, en: *El regreso de Humboldt*, 2001. Quito: MCyP.

PILLSBURY, (2017)

PILLSBURY, Joanne. (2017). *Ilustración arqueológica en los Andes (1850-1890)*. N.Y. : MCTI/Museu Paraense, vol. 12, núm. 2.

STÜBEL, 2004

STÜBEL, Alphons. (2004). *Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente*. Quito: BCE, UNESCO 2004, 33.

WOLOSKY, 2014

WOLOSKY, Alejandro. (2014). *La recepción humboldtiana de Cristóbal Colón*. Brandenburg. Recuperado de <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-ette>. Última consulta día 15 septiembre 2020.

f) Indigenismo

CARLOSAMA, 2000

CARLOSAMA, Miguel Ángel. (2000). *Movimiento indígena ecuatoriano: historia y conciencia política*. Quito, Publicación mensual del Instituto Científico de Culturas Indígenas. Año 2, No. 17, Agosto del 2000. Recuperado de <http://icci.nativeweb.org/boletin/17/carlosama.html>. Última consulta día 17 junio 2020.

EL UNIVERSO, 1982

EL UNIVERSO. (1982). *Radionovela sobre vida de Dolores Cacuango*. Guayaquil: <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/03/29/nota/6112987/radionovela-sobre-vida-dolores-cacuango>. Última consulta día 17 septiembre 2020.

FAVRE, Henri, 1998

FAVRE, Henri. (1998). *El indigenismo*, Recuperado de: http://www.fcde.es/site/es/libros/detalles.aspx?id_libro=742. Fondo de Cultura Económica. Última consulta día 20 febrero 2021.

LAUER, 1976

LAUER, Mirko. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.

LAUER, 1997

LAUER, Mirko. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur.

JARAMILLO, 1945

JARAMILLO, Pío. (1945). *El indio ecuatoriano, contribución al estudio de la sociología nacional*. Quito: CCE.

LA ACTUALIDAD, 2015

LA ACTUALIDAD. (2015). *La huella invertida: Ecuador expone fotos de hace un siglo con indígenas borrados*. Quito: <https://actualidad.rt.com/sociedad/190444-exposicion-ecuador-fotos-borrar-indigenas>. Última consulta día 17 octubre 2020.

MAJLUF, 2012

MAJLUF, Natalia (2012). *Nacionalismo e indigenismo en el arte americano, Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Lima. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2118331>. Última consulta día 17 octubre 2020.

MARIÁTEGUI, 1928

MARIÁTEGUI, José. (1928). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta

MARTÍ, 1891

MARTÍ, José. (1891). *Nuestra América*. N.Y.: La Revista Ilustrada de Nueva York.

TRUJILLO, 1993

TRUJILLO, Jorge. (1993). *Indianistas, indianofilos, indigenistas, entre el enigma y fascinación: una antología de textos sobre el problema indígena*. Quito: Abya-Yala, 11.

g) Interculturalidad**ALSINA, 2004**

ALSINA, Rodrigo. (2004). *Cuestionamientos, características y miradas de la interculturalidad*, de *Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación Número 4*. Murcia: Sphera pública.

CANCLINI, 1999

Cfr. CANCLINI, Néstor García. (1999). *Interculturalidad e Hibridación Latino*. México, d.f. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

CABRERO, 2008

CABRERO, Ferran. (2008). *Diversidad, pluralismo e interculturalidad*. Escuela virtual. PNUD.

GUERRERO, 2010

GUERRERO, Andrés. (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquía y trans escritura: análisis históricos, estudios teóricos*. Quito: FLACSO, Lima.

NEW SCHOOL, 1910

NEW SCHOOL, (1910). *Re Imagining Orozco, Orozco's Home University Art Collection New School Murals*. N.Y. Recuperado de <https://www.newschoo.edu/university-art-collection/re-imagining-orozco-new-school-murals/>.New School. Última consulta día 17 octubre 2020.

MALINOWSKI, (1983)

Malinowski, B. (1983). *Introducción a Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

OLIVÉ, 2011

OLIVÉ, León. (2011). *Los retos de las sociedades multiculturales: interculturalismo y pluralismo*. San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica: UCR, Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, núm. 9.

SARTRE, 1954

SARTRE, J. P. (1954). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Ediciones Iberoamericana. p.231.

UNESCO, 2005

UNESCO, 2005, *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. París: UNESCO.

UNESCO, 1982

UNESCO. (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales «Mundiacult»*. México D.F., 1982.

UNESCO, 2001

UNESCO. (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. París: UNESCO.

VASCONCELOS, 1925

VASCONCELOS, José. (1925). *La raza cósmica*. Madrid: Agencia Mundial del Libro.

UTE, 2018.

UTE. (2018). *El origen genético de los ecuatorianos se investiga en la UTE*.

Recuperado de: <https://www.ute.edu.ec/origen-genetico-los-ecuatorianos-se-investiga-la-ute/>. Última consulta día 15 enero 2021.

h) Gestión cultural**ASAMBLEA NACIONAL, 2009**

ASAMBLEA NACIONAL. (2009). *Ley Reformativa de la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado*. Quito: Suplemento del Registro Oficial N° 40 Año I.

ASAMBLEA NACIONAL, 2016

ASAMBLEA NACIONAL. (2016). *Ley Orgánica de Cultura*. Quito: Suplemento del Registro oficial Año IV - N° 913.

i) Modernismo**BOURDIEU, COLEMAN 1991**

BOURDIEU, Pierre COLEMAN, James S. (1991). *Social Theory For A Changing Society*. London: Routledge; N° 1 edición.

CANCLINI, 2001

CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

GONZÁLEZ, 2004

GONZÁLEZ, Alfonso (2004). *El Art nouveau y el modernismo hispanoamericano: re lectura que apunta a una piedra angular del vanguardismo y el feminismo*. Los Ángeles: California State University. Actas XIV Congreso AIH (Vol. IV). Centro virtual cervantes.

LASSO, 2019

LASSO, Sara. (2019). *Características del arte moderno. Principales rasgos del arte de la Modernidad*. N.Y.: About Español.

PASCUAL, 2018

PASCUAL, Carolina. (2018). *Ballet Russes: Serge Diaghilev*. Burgos: Recuperado de <http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/biografias/ballet-russes-serge-diaghil.html>. Última consulta día 17 octubre 2020.

SARLO, 2003

SARLO, Beatriz. (2003). *Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

j) Primitivismo**ALMAZÁN, 2012**

ALMAZÁN, Vicente. (2012). *El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del Arte africano y el Primitivismo*, en Simposio Reflexiones sobre el gusto. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 339-356.

DAGEN, 2019

DAGEN, Philippe. (2019). *Primitivismes : une invention moderne*. Paris: Gallimard.

DEL VALLE, 2014

DEL VALLE, Alejandro. (2014). *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*. Arte, Individuo y Sociedad, vol. 26, núm. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1. p. 79.

DEL VALLE, 2015

DEL VALLE, Alejandro. (2015). *Primitivismo en el Arte de Ana Mendieta. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra*. Barcelona: UPF.

FLAM, DEUTCH, 2003

FLAM, DEUTCH. (2003). *Primitivism and Twentieth Century Art Documentary History*. California: University of California Press.

GOLDWATER, 1986

GOLDWATER, Robert. (1986). *Primitivismo y Arte Moderno*. Cambridge: Belknap Harvard.

GOMBRICH, 2003

GOMBRICH, Ernst H. (2003). *La preferencia por lo primitivo, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Barcelona: Debate.

GOMBRICH, 2003

GOMBRICH, E. H. (2003). *Historia del arte*. Madrid: Debate.

GONZÁLEZ, 1989

GONZÁLEZ, J. A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.

HARRISON, FRASCINA, PERRY, 1998

HARRISON, C., FRASCINA, F., PERRY, G. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Los primeros años del siglo XX. Madrid: Akal.

HERRERO, 2014

HERRERO, Blanca Flor 2014. *El patrimonio etnográfico y el sujeto artístico*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

HILLER, 1991

Hiller, Susan. (1991). *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.

KATZ, 1990

KATZ, Robert. (1990). *Naked by the window: the Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: The Atlantic Monthly Press.

LIPPARD, LUCY, 1993

LIPPARD, Lucy. (1993). *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: New Press.

MORENO, 1999

MORENO, Carmen. (1999). *El primitivismo en el arte*. Arte, Individuo y Sociedad. Madrid: UCM. pp. 185-202.

MUÑOZ, 2009

MUÑOZ, M. (2009). *La recepción de "lo primitivo" en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

OCAMPO, 2006

OCAMPO, E. (2006). *A la manera de los primitivos: Trascender lo real*. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Barcelona: Paidós. pp. 127-151.

OCAMPO, 2011

OCAMPO, E. (2011). *El Fetiche en el museo. Aproximación al arte Primitivo*. Madrid: Alianza.

OCAMPO, 2016

OCAMPO, Estela. (2016). *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

RHODES, 1994

RHODES, Colin. (1994). *Primitivismo y Arte Moderno*. Princeton: Lanham, University Press of America. 133.

RUBIANO, 1984

RUBIANO, German. (1984). *Primitivismo en el arte del siglo XX*. Bogotá: revistas.unal.edu.co.

RUBIN, 1984

RUBIN, W. (1984). *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern*. New York: Museum of Modern Art.

RUIDO, 2002

RUIDO, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.

SUÑERI, 2021

SUÑERI, Ana Asión (2021). *La visión de África por parte de la animación clásica estadounidense: una historia lastrada por el racismo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. p.117.

UNMSM, 2015

UNMSM. (2015), *El Exotismo Atávico: Paul Gauguin. Lima: Las Letras de Francia y el Peru.* Recuperado de: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/LetrasFranciaPeru/cap_09.htm. Última consulta día 15 diciembre 2020.

k) Realidad latinoamericana

BBC, 2020

BBC. (2020). *Por qué América Latina es "la región más desigual del planeta.* Londres: Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51390621>. Última consulta día 15 junio 2020.

EL COMERCIO, 2019

EL COMERCIO. (2019). *Fundamentalismo.* Quito: <https://www.elcomercio.com/opinion/fundamentalismo-opinion-contraloria-destrozos-octubre.html>. Última consulta día 30 noviembre 2020.

EL COMERCIO, 2020

EL COMERCIO. (2020). *Gran depresión Ecuador historia economía.* Quito: <https://www.elcomercio.com/actualidad/gran-depresion-ecuador-historia-economia.html>. Última consulta día 20 agosto 2020.

MUÑOZ, 2002

MUÑOZ, R. (2002). *Estudio práctico de la fusión y escisión de sociedades.* México D.F., México.

MIGNOLO, 2007

MIGNOLO, Walter D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.* Barcelona: Gedisa.

MORENO, 2010

MORENO, Santiago. (2010). *Migración, crecimiento y desarrollo en el Ecuador.* Quito: Revista Fuente Año 2, No. 3. Recuperado de <http://fuente.uan.edu.mx/publicaciones/01-03/7.pdf>. 3. Última consulta día 10 octubre 2020.

OCAMPO, 2011

OCAMPO, José Antonio (2011). *Los retos del desarrollo latinoamericano a la luz de la historia, Cuadernos de Economía, vol. XXXIV.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

OCHOA, 2010

OCHOA, W. (2010). *Migración, crecimiento y desarrollo en el Ecuador.* Quito: Revista Fuente, Vol. 1, No. 3, p.68-79.

PNUD, 2004

Cfr. PNUD. (2004). *La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*. Buenos Aires: PNUD. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 107.

UN. 2018

UN. (2018). *The New School lanza iniciativa para albergar a académicos perseguidos en sus países de origen*. N.Y.: <https://www.un.org/es/impacto-acad%C3%A9mico/new-school-lanza-iniciativa-para-albergar-acad%C3%A9micos-perseguidos-en-sus-pa%C3%ADses-de>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

l) Vanguardias históricas

BÜRGER, 1974

BÜRGER, Peter. (1974). *Teoría de las vanguardias*. París: Éditions Questions theoriques, coll. "Casino Saggio".

CABANYES, 2017

CABANYES, Oriol. (2017). *Cultura, Arte y guerra fría*. Barcelona: La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170911/431198217903/arte-y-guerra-fria.html>. Última consulta día 20 marzo 2020.

CIRLOT VALENZUELA, 1994

CIRLOT VALENZUELA, Lourdes. (1994). *Historia del Arte. Últimas Tendencias. Las claves del arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 1994.

HUSSON, 1921

HUSSON, Paul, (1921). *Montparnasse*. París. M.: ISEF.

JOYEUX-PRUNEL, 2016

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. (2016). *Las vanguardias artísticas 1848-1918. Una historia transnacional*. París: Gallimard, coll. "Folio History".

JOYEUX-PRUNEL, (2018)

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. (2018). *El efecto Picasso. Cambios de fase en la lógica histórica del arte moderno*. Conferencia del IV Congreso Internacional Picasso. Málaga: Recuperado de <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/beatrice-joyeux-prunel.php>. Última consulta día 19 febrero 2021.

NIETO ALCAIDE, Víctor, 2016

NIETO ALCAIDE, Víctor. (2016). *Historia del Arte Contemporáneo: siglo XX, Metamorfosis del Arte*. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces. 31.

l.1) Expresionismo

AA.VV, 2005

AA.VV. (2005). *Brücke. El naixement de l'expressionisme alemany*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

CREPALDI, 2002

CREPALDI, Gabriele. (2002). *Expresionistas*. Madrid: Electa.

DIETMAR, 2007

DIETMAR, Elger. (2007). *Expresionismo*. Taschen, Köln.

MNAC, 2005

MNAC. (2005). *Brücke. El naixement de l'expressionisme alemany*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

1.2: Cubismo**APOLLINAIRE, 1913**

Apollinaire, G. (1913). *Los pintores cubistas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

CARRASSAT, MARCADÉ, (2004)

CARRASSAT, P.F.R., MARCADÉ, I. (2004). *Cubismo (analítico, sintético)*, en Movimientos de la pintura. Barcelona: Larousse. pp. 102-105.

MARCHÁN, 2004

MARCHÁN Fiz, S. (2004). *Nacimiento y evolución del cubismo (1907-1914): Braque, Picasso y J. Gris*, en Summa Artis. Historia general del arte (Antología, vol. XII. Madrid: Espasa Calpe.

RAMÍREZ 1986

RAMÍREZ, Juan Antonio. (1986). *El cubismo*, en Historia del Arte. Madrid: Anaya. pp. 776-784

COOPER, 1984

COOPER, D. (1984): *La época cubista*. Madrid: Edit. Alianza.

1.3: Surrealismo**ADES, 2004**

ADES DAWN, J. (2004). *Dalí*. Madrid: La esfera de los libros. pp. 226-1.

BALSACH, 2019

BALSACH, María Josep. (2019). *Visiones del desierto. Las metamorfosis de Dorothea Tanning*. Girona: Universidad de Girona.

KLINGSÖHR, DR. CATHRIN, 2004

KLINGSÖHR, Leroy, DR. CATHRIN. (2004). *Surrealismo*. Colonia: Taschen Benedikt.

NADEAU, 1972

NADEAU, Maurice. (1972). *Historia del surrealismo*. Barcelona: Editorial Ariel.

RAMÍREZ 1996

RAMÍREZ, Juan Antonio. (1996). *Las vanguardias históricas del cubismo al surrealismo*. Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial. p.263.

SEBBAG, 2003

SEBBAG, Georges. (2003). *El surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

TEA, 1995

TEA. (1995). *La bola roja*, DOMÍNGUEZ, Óscar. Tenerife: Recuperado de <https://teatenerife.es/obra/la-bola-roja/1269>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

THE DALI MUSEUM. 2010

THE DALI MUSEUM. 2010. *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. Figueres: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/>. Última consulta día 15 diciembre 2020.

I.4: Abstracción, Informalismo**BÜRGER, 1974**

BÜRGER, Peter. (1974). *Teoría de las vanguardias*. París: Éditions Questions theoriques, coll. "Casino Saggio".

CALVO, 2003

CALVO Serraller, F. (2003). *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

CAMPAS, GONZÁLEZ RUEDA, 2014

CAMPAS, Joan, GONZÁLEZ, Anna. (2014). *Del informalismo al arte conceptual*. Barcelona: UOC.

STONOR, 2013

STONOR, Frances. (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.

MEDINA, 2016

Medina, Mar. (2016). *Presencia de la pintura matérica en la contemporaneidad plástica y estética española. Grupo El Paso, protoapertura al arte conceptual español*. Madrid: UCM.

IVAM, 1995

IVAM. (1995). *Expresionismo abstracto e informalismo*. Valencia: La colección del IVAM.