

Araceli Gilbert

ritmo y color

20/12/2018

Araceli Gilbert
ritmo y color

20/12/2018

Portada:
Formas en equilibrio
1952
Óleo sobre lienzo
Casa de la Cultura Ecuatoriana

Lenín Boltaire Moreno Garcés
PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Raúl Pérez Torres
MINISTRO DE CULTURA Y PATRIMONIO

Gabriel Cisneros
VICEMINISTRO DE CULTURA Y PATRIMONIO

Casandra Herrera
SUBSECRETARIA DE MEMORIA SOCIAL

Ivette Celi Piedra
DIRECTORA EJECUTIVA DEL MUSEO NACIONAL DEL ECUADOR

©Museo Nacional del Ecuador 2018
Av. Patria y Av. 6 de Diciembre
Edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
Quito, Ecuador
http://muna.culturaypatrimonio.gob.ec

Investigación: Lenin Oña
Curaduría: Adriana Díaz, Lenin Oña, Marcela Blomberg
Coordinación editorial y cuidado de la edición: Milvia León
Fotografía: Archivo Blomberg, Blanca Mayacela
Diseño y diagramación: Bernardo Zamora Arizaga

Diciembre, 2018
Quito – Ecuador

ARACELI GILBERT
LA ANULACIÓN DEL VACÍO

Raúl Pérez Torres
Ministro de Cultura y Patrimonio

Araceli Gilbert [illegible] una mujer revolucionaria. Guayaquileña. [illegible] muy temprano cuestiona los límites impuestos [illegible] plástico indigenista del Realismo Social Ecuatoriano y [illegible] se adentra no solo en los contenidos temáticos [illegible] impresionismo sino que deriva hacia la Abstracción [illegible] *Constructivismo* donde *la obra de arte es concebida y formada en el espíritu, antes de su ejecución.*

Araceli fue también aquella artista cuyos primeros años estuvieron convulsionados por la declinación del Pensamiento Alfarista, por el atropello y la masacre de obreros y estibadores portuarios aquel 15 de noviembre de 1922: *Cruces sobre el agua* que precipitaron la fundación del Partido Socialista y luego la irrupción en el escenario político nacional del Partido Comunista Ecuatoriano.

En lo sucesivo, su formación académica se radicaliza en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile donde, bajo la influencia del Maestro Jorge Caballero, indaga sobre los fundamentos del dibujo, la sensibilidad cromática, el equilibrio de las perspectivas y, junto a Hernán Gazmuri, profundiza en la ejecución práctica de la pintura plana, el esquematismo formal y otras tantas nociones cubistas vigentes por aquella época.

Retorna a Guayaquil y, luego de experimentar con Hans Michaelson en las posibilidades de la pintura, el poder del Expresionismo y la catarsis del color, marcha a la Ozenfrant Art School de Nueva York y analiza los principios técnicos del Cubismo, sus depuraciones post impresionistas, y todas aquellas derivaciones estéticas que terminan conduciéndola a Europa, a París, a la efervescencia del Modernismo que no solo la sitúa en la vanguardia pictórica mundial sino que la sumerge en aquel universo creativo en el cual, la sensibilidad, el conocimiento adquirido, las destrezas descubiertas, prefiguran el ritmo, la modulación, el movimiento de aquella propuesta plástica y cromática que exponemos para que sean ustedes -conciudadanos del país y el mundo-, quienes valoren la belleza, el espíritu, la trascendencia artística y humana de nuestra *compatriota* quién desde su primera exposición realizada en los Salones del Museo de Arte Colonial en Quito, exhibió ante la opinión crítica del siglo pasado, las singularidades de aquel enfoque renovador que marcó la inflexión en el devenir pictórico nacional que a todos nos enorgullece.

Una compilación selectiva que va más allá de los cuadros *finamente* concebidos. Una muestra que recupera la pureza del color; el poder que ejerce cada una de las líneas dentro de aquella totalidad apenas intuida; la sutil, esa inevitable deconstrucción del universo propuesto hasta alcanzar el movimiento, la anulación del vacío. Todas ellas, variaciones de la forma, orientadas a generar una provocación visual, una cromática andina.

Desde esta perspectiva, el Ministerio de Cultura y Patrimonio propone la apertura de las Salas Temporales del Museo Nacional del Ecuador, como la evidencia de aquel compromiso que desde siempre ha mantenido con los artistas del país: procurar y fortalecer juntos, la presencia, el desarrollo, la grandeza del Arte y la Cultura Nacional.

Lenín Boltaire Moreno Garcés
PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Raúl Pérez Torres
MINISTRO DE CULTURA Y PATRIMONIO

Gabriel Cisneros
VICEMINISTRO DE CULTURA Y PATRIMONIO

Casandra Herrera
SUBSECRETARIA DE MEMORIA SOCIAL

Ivette Celi Piedra
DIRECTORA EJECUTIVA DEL MUSEO NACIONAL DEL ECUADOR

©Museo Nacional del Ecuador 2018
Av. Patria y Av. 6 de Diciembre
Edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
Quito, Ecuador
http://www.culturaypatrimonio.gob.ec

Investigación: Lenin Oña
Curaduría: Adriana Díaz, Lenin Oña, Marcela Blomberg
Coordinación editorial y cuidado de la edición: Milvia León
Fotografía: Archivo Blomberg, Blanca Mayacela
Diseño y diagramación: Bernardo Zamora Arízaga

Diciembre, 2018
Quito – Ecuador

ARACELI GILBERT
LA ANULACIÓN DEL VACÍO

Raúl Pérez Torres
Ministro de Cultura y Patrimonio

Araceli Gilbert fue -sin duda-, una mujer revolucionaria. Guayaquileña. Pintora que desde muy temprano cuestiona los límites impuestos por la tendencia plástico indigenista del Realismo Social Ecuatoriano y cuya obra se adentra no solo en los contenidos temático formales del Impresionismo sino que deriva hacia la Abstracción Geométrica o *Constructivismo* donde *la obra de arte es concebida y formada en el espíritu, antes de su ejecución.*

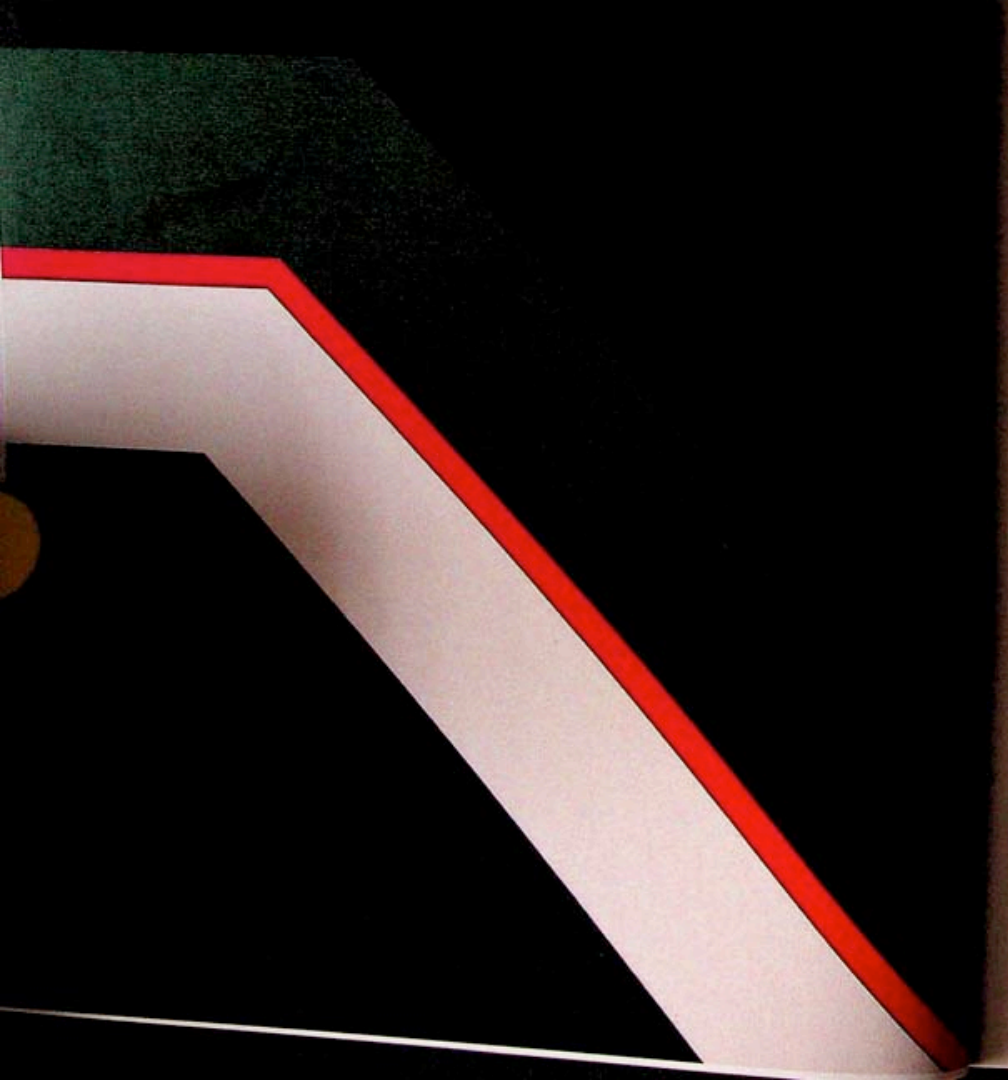
Araceli fue también aquella artista cuyos primeros años estuvieron convulsionados por la declinación del Pensamiento Alfarista, por el atropello y la masacre de obreros y estibadores portuarios aquel 15 de noviembre de 1922: *Cruces sobre el agua* que precipitaron la fundación del Partido Socialista y luego la irrupción en el escenario político nacional del Partido Comunista Ecuatoriano.

En lo sucesivo, su formación académica se radicaliza en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile donde, bajo la influencia del Maestro Jorge Caballero, indaga sobre los fundamentos del dibujo, la sensibilidad cromática, el equilibrio de las perspectivas y, junto a Hernán Gazmuri, profundiza en la ejecución práctica de la pintura plana, el esquematismo formal y otras tantas nociones cubistas vigentes por aquella época.

Retorna a Guayaquil y, luego de experimentar con Hans Michaelson en las posibilidades de la pintura, el poder del Expresionismo y la catarsis del color, marcha a la Ozenfrant Art School de Nueva York y analiza los principios técnicos del Cubismo, sus depuraciones post impresionistas, y todas aquellas derivaciones estéticas que terminan conduciéndola a Europa, a París, a la efervescencia del Modernismo que no solo la sitúa en la vanguardia pictórica mundial sino que la sumerge en aquel universo creativo en el cual, la sensibilidad, el conocimiento adquirido, las destrezas descubiertas, prefiguran el ritmo, la modulación, el movimiento de aquella propuesta plástica y cromática que exponemos para que sean ustedes -conciudadanos del país y el mundo-, quienes valoren la belleza, el espíritu, la trascendencia artística y humana de nuestra *compatriota* quién desde su primera exposición realizada en los Salones del Museo de Arte Colonial en Quito, exhibió ante la opinión crítica del siglo pasado, las singularidades de aquel enfoque renovador que marcó la inflexión en el devenir pictórico nacional que a todos nos enorgullece.

Una compilación selectiva que va más allá de los cuadros *finamente* concebidos. Una muestra que recupera la pureza del color; el poder que ejerce cada una de las líneas dentro de aquella totalidad apenas intuida; la sutil, esa inevitable deconstrucción del universo propuesto hasta alcanzar el movimiento, la anulación del vacío. Todas ellas, variaciones de la forma, orientadas a generar una provocación visual, una cromática andina.

Desde esta perspectiva, el Ministerio de Cultura y Patrimonio propone la apertura de las Salas Temporales del Museo Nacional del Ecuador, como la evidencia de aquel compromiso que desde siempre ha mantenido con los artistas del país: procurar y fortalecer juntos, la presencia, el desarrollo, la grandeza del Arte y la Cultura Nacional.



PRESENTACIÓN MUSEO NACIONAL

Ivette Celi
Directora Ejecutiva del Museo Nacional del Ecuador

En el corto camino recorrido por el Museo Nacional del Ecuador (MuNa), desde su creación como entidad autónoma, su equipo técnico ha operado incansablemente para posicionar este espacio como uno de los principales repositorios de la memoria del país, y establecer relaciones programáticas con otros actores vinculados al ámbito cultural.

Desde su apertura, el MuNa inauguró dos salas temporales, una dedicada a los paisajes sonoros de la nación, gracias a la investigación y co-curaduría del etnomusicólogo Juan Mullo Sandoval; y otra dedicada a la "Amazonía ecuatoriana: la fascinación del pensamiento", que contó con la investigación del antropólogo Juan Carlos Franco. La ciudadanía experimentó múltiples experiencias con estas exposiciones que nos acompañaron por más de seis meses.

Ahora le toca el turno a una de las más grandes exponentes del arte ecuatoriano, Araceli Gilbert, una guayaquileña que, en medio del auge del indigenismo, se atrevió a profundizar una estética distinta a través del abstraccionismo. De Araceli podemos rescatar su enorme intelectualidad, sus relaciones no solo locales sino globales con numerosos artistas, críticos y pensadores que cambiaron la forma de expresar y observar el arte.

Araceli Gilbert es exactitud, libertad y color, por eso el Museo Nacional del Ecuador quiere expresar un profundo reconocimiento a esta artista poco conocida por las nuevas generaciones que, estoy segura, tendrán mucho interés en explorarla. La exposición autoral "Araceli Gilbert: Variaciones de la Forma" inicia una nueva programación en el MuNa, con la que pretendemos dar a conocer y posicionar grandes relatos del arte ecuatoriano en nuestras salas temporales, una de ellas siempre dedicada los autores más representativos.

Es importante reconocer y agradecer el esfuerzo de las personas e instituciones que han colaborado para lograr juntar lo más importante de la obra de Araceli Gilbert, coleccionistas privados y colecciones institucionales que han confiado en la seriedad del equipo técnico del MuNa y el apoyo total de Lenin Oña, autor de los textos de este catálogo; Marcela Blomberg con quien hemos trabajado para ofrecer a nuestros visitantes un espacio impecable y de alta calidad curatorial; Adriana Díaz, curadora en jefe de fondos y reservas de la Colección Nacional; Gabriela Santander y Roberto Cárdenas, museógrafos del MuNa, y a todo nuestro equipo técnico que día a día está pensando en nuevas propuestas museológicas que complementan la visita a este espacio de memoria.

Con la presentación de este catálogo también iniciamos una línea editorial y comunicacional del Museo Nacional del Ecuador que se replicará en todas las exposiciones temporales, con la finalidad de generar un registro de las propuestas temporales, en ello quiero destacar el trabajo de nuestros diseñadores Bernardo Zamora, Avelina Kingman y André Ester y de nuestra comunicadora Milvia León. Esperamos que este proyecto museográfico tenga una gran repercusión en la escena cultural ecuatoriana y genere nuevos debates en torno al arte ecuatoriano.



LA PIONERA DEL CONSTRUCTIVISMO EN ECUADOR

Lenín Oña

Hace veinticinco años falleció Araceli Gilbert, pionera del Constructivismo en nuestro país, y su legado artístico sigue tan resplandeciente como al salir de los pinceles. Volver a mirar sus cuadros, reunidos en la selecta antología con que se inician las actividades de las salas dedicadas a las muestras temporales del Museo Nacional del Ecuador, será un redescubrimiento para el reducido público coetáneo de la pintora y un hallazgo impactante para la gran mayoría de los más jóvenes aficionados a la pintura.

Confinadas las reproducciones de las obras de Araceli en uno de esos "museos imaginarios" que son los libros de arte, según lo entendía André Malraux, la exhibición de los originales sorprenderá gratamente a todos los espíritus anhelantes de deleite estético.

"Lo que hemos de hacer es preparar el corazón y la cabeza, estar aptos para recibir la oferta de este arte fino, vigoroso y risueño, que Araceli nos ha traído. 'Arte de verdadera audacia, puro, sin vacilaciones', dice el crítico belga, Léon Degand. Arte, se me ocurriera, de instinto e inteligencia sagazmente reunidos, donde el truco matemático de la necesidad, de la causa y el efecto, conduce amablemente, por operaciones sensoriales no manejadas con frecuencia, a dar al espectador una elevada emoción lírica, desvinculada de la fácil realidad de los objetos".

Con estas expresiones, Alfredo Pareja Diezcanseco, figura prominente de nuestra literatura, daba comienzo a su intervención en el acto inaugural de la exposición de Araceli, allá por 1955, en el Museo de Arte Colonial de Quito. Palabras dignas de la artista y de su obra, ya que se trataba de la primera ocasión que aquí se exponían cuadros abstractos. El impacto fue grande y los comentarios variados.

La cuestión del Indigenismo

En ese mismo aposento, los visitantes asiduos del Museo estaban acostumbrados a contrastar las diferentes variantes del Realismo Social, tendencia que había prevalecido alrededor de dos décadas en el arte nacional -desde los 20 hasta los 50 del siglo XX- y, por cierto, en buena parte de la región latinoamericana.

El Indigenismo, la principal versión andina del Realismo Social fue el resultado de la toma de conciencia del problema más acuciante del país por parte de la intelectualidad progresista, artistas incluidos: la explotación y el desamparo en que se mantenía sumida a la población indígena desde los seculares tiempos coloniales. La Revolución Liberal de 1895, manipulada por la plutocracia bancaria y los agro-exportadores del Litoral, en contubernio con el conservadurismo serrano, dejó en el olvido los propósitos de redención para el indio, proclamados por Eloy Alfaro, el inmolado jefe de la única gesta política radical en la historia republicana de Ecuador.

El Liberalismo se quedó corto en sus logros pero marcó el comienzo del proceso de modernización en Ecuador. A mediados de la década del 20, signada por la matanza de obreros y estibadores en Guayaquil (15 de noviembre de 1922) se funda el Partido Socialista, del que se desprende el Partido Comunista seis años después.

No es una casualidad que en aquel año Pío Jaramillo Alvarado haya publicado 'El Indio Ecuatoriano', primer tratado sobre el tema en nuestro país, ni que en 1928 se editaran los 'Siete Ensayos sobre la Realidad Peruana', de Juan Carlos Mariátegui. Corrían tiempos agitados en Europa y América Latina. En 1917 triunfa en la Rusia zarista la Revolución bolchevique y ese mismo año culmina la Revolución mexicana.

Aquí, la intelectualidad y los artistas de izquierdas, alborozados, apoyaron esos procesos y respaldaron los ideales socialistas, los pintores atendieron las lecciones de los muralistas y grabadores mexicanos y la canción que más se entonó en los sindicatos, en las huelgas y en las manifestaciones callejeras fue La Internacional, el himno del proletariado mundial.

Aquí estaba abonado el campo para que floreciera un arte de denuncia y protesta por las inhumanas condiciones en que sobrevivían a duras penas los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Así lo han establecido las investigaciones históricas documentadas y los testimonios públicos objetivos. Como sostiene Jean Franco, investigadora británica de la literatura latinoamericana: "En los pueblos donde los problemas sociales y políticos son inmensos e ineludibles, el sentido de responsabilidad del artista hacia la sociedad no necesita justificación."[1]

1 Sin embargo, en los paneles introductorios de la exposición /des/ marcados - Indigenismo / Arte y política (Centro Cultural Metropolitano, Quito, 2017) se califica a esta tendencia una de "ventriloquía" 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 desde Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria hasta Jorge Icaza, Kingman y Guayasamín, el mencionado Jaramillo Alvarado, Mariátegui, Ciro Alegría y Arguedas, José Sabogal y Julia Codesido, entre muchos otros, habrían sido unos farsantes malintencionados 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 [...]?

El abstraccionismo, lenguaje universal

En el viejo mundo, entre tanto, se habían multiplicado los lenguajes de la plástica con una rapidez y feracidad sin parangón en la historia universal del arte. Todo comenzó con el Impresionismo, cuya partida de nacimiento se sitúa convencionalmente en 1874, y en menos de un siglo proliferaron, por derivación o por oposición, incontables "ismos". Se imponían las vanguardias. Los cambios sustanciales que en la vida material de la sociedad se dieron como resultado de la Revolución Industrial -la primera- que incorporó técnicas, tecnologías, fuentes de energía, crecimiento de las ciudades, progreso científico se reflejaban, de hecho, en las distintas manifestaciones del arte, de las cosmovisiones y de la espiritualidad.

Para la pintura, la metamorfosis llegó con el Abstraccionismo. El ímpetu que caracterizaba a los cuadros expresionistas de Vasili Kandinsky devino, según parece, en manchas y trazos orgánicos, amorfos. El pintor ruso, avecindado en Munich, comprendió las posibilidades de sus búsquedas y las cultivó con la devoción y la curiosidad de un investigador de laboratorio. Teorizó sobre sus inusitadas composiciones y escribió un pequeño libro, 'De lo espiritual en el arte', de tanta importancia para su tiempo y el nuestro como lo fuera el 'Tratado de la pintura', de Leonardo da Vinci, para el Renacimiento y el medio milenio siguiente.

Otro ruso, Kasimir Malevich, eligió la alternativa opuesta para la abstracción, la geométrica, derivada del Cubismo. Denominó Suprematismo a su estilo/doctrina y prescindió del color en los cuadros que le hicieron famoso -blanco sobre blanco, negro sobre negro- desafiando una tradición antiquísima para la pintura de todos los tiempos y geografías. En Holanda, por su lado, Piet Mondrian y el grupo De Stijl hicieron, cada cual a su andar, la ruta de la abstracción geométrica.

De Stijl estuvo encabezado por Theo van Doesburg, que ya en 1930 precisaba en el 'Manifiesto Concreto' el credo del grupo: "(...) el cuadro debe constar solo de elementos plásticos puros. La técnica debe de ser mecánica, es decir exacta". Ese mismo año se organizó otro núcleo artístico, el Cercle et Carré, dirigido por el poeta y pintor Michael Seuphor y el uruguayo Joaquín Torres García, de gran influencia en América Latina.

Al año siguiente apareció en París un tercer círculo, Abstraction-Creation, con Auguste Herbin al frente y metas análogas a las de los anteriores. Dos decenios más tarde, en la capital francesa, Araceli Gilbert se ligaría al movimiento abstracto-geométrico, cuyo credo se resume así: "El cuadro debe ser construido con elementos puramente plásticos, es decir planos y colores... ( ) en consecuencia (el cuadro) no tiene más significado que 'en sí mismo'; la construcción del cuadro, así como sus elementos, debe ser simple y visualmente controlable". Suscribían el documento Jean Arp, Franz Kupka, Robert y Sonia Delaunay, Max Bill, Georges Vantongerloo, Joseph Albers, Ben Nicholson, Victor Vasarely, figuras de primera línea en la plástica europea en su momento y para la posteridad.

El Abstraccionismo se fue desarrollando a lo largo de casi un siglo, a partir de las primeras composiciones de Kandinsky, que datan de 1910, y acabó convirtiéndose en un lenguaje universal, en una aventura estética inagotable.

Reflexionando sobre su experiencia como artista comprometida con la abstracción geométrica, Araceli escribía: "La obra de arte es el testimonio de la época en que se produce. La obra de arte no será auténtica si se asemeja a lo que hicieron artistas de otras épocas, que tuvieron motivaciones diferentes."Y concluía su artículo, publicado en el diario El Comercio (31 mayo 1959, Quito) citando Lautréamont, uno de los precursores del Surrealismo: " [...] cantar el aburrimiento, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, la sombra y lo sombrío, etc., es no querer mirar sino los pueriles reversos de las cosas... ¡Siempre lloriquear! He aquí por qué yo he cambiado completamente de método, para cantar exclusivamente a la esperanza, la calma, la dicha y el deber".

El peregrinaje de una inconformista

Sin duda, la identificación de la artista guayaquileña con los postulados de la cita que invoca revela que ella se veía a sí misma en una posición opuesta a la del Realismo Social, Indigenismo incluido. La elección del camino que recorrió y las metas que alcanzó son el reflejo de su particular sensibilidad, energía y lucidez.

Muy joven aún -a los 22- viaja a Santiago de Chile con la intención de estudiar para bailarina de ballet. Iba en busca de nuevos horizontes intelectuales y artísticos. En el Ecuador de los años 30 todavía la mayor novedad que se daba en las artes eran las ya mencionadas tendencias comprometidas con la denuncia social, pero subsistían algunos cultores de las artes decimonónicas, de claroscuros confesionales y trasnochados sueños hispanistas, acariciados por sectores de pretensiones aristocráticas en medio de la pobreza y la ignorancia en que debatían las grandes mayorías de la sociedad.

Araceli no quería para ella ni lo uno ni lo otro, le entusiasmaba el dinamismo de los tiempos modernos, las libertades que iban conquistando las mujeres, la necesidad imperiosa de la justicia social, aun cuando solo se la pudiera vislumbrar en sus rasgos utópicos.

En Santiago dejó la danza por la pintura y se matriculó en la Escuela de Bellas Artes, donde tuvo dos maestros formados en el modernismo francés, Jorge Caballero y Hernán Gazmuri, a su vez discípulos de André Lothe, cultor de un Cubismo atemperado y pedagogo de vasta experiencia. Caballero le encaminó en la sensibilización cromática y Gazmuri le indujo a la práctica de la pintura plana y la esquematización formal. Ambos le aportaron las primeras lecciones cubistas que habría de recibir.

Concluida la primera etapa académica en Chile (1936-1939), proseguirá el aprendizaje en la novel Escuela de Bellas Artes de Guayaquil (1942-1943), donde el profesor más influente que tuvo fue Hans Michaelson, pintor judío exiliado ante la persecución antisemita desatada por el nazismo alemán. Con él aprendió Araceli las virtudes del Expresionismo: la espontaneidad en el dibujo y la pincelada, los poderes del color, la síntesis de las formas.

El siguiente paso fue más ambicioso y tuvo lugar en la Ozenfant Art School, en Nueva York. Amedée Ozenfant y Le Corbusier -el arquitecto más influyente del siglo pasado, además pintor y escultor- fueron los únicos cultores del Purismo, expresión decantada y hasta intransigente del Cubismo. Ahí aprendió Araceli, entre 1944 y 1946, si no los secretos del extremismo purista, sí los manejos cubistas para re-crear las formas de los objetos sin incidir en la -para entonces- ya superada copia a la manera realista, o las depuraciones posimpresionistas, simbolistas o fauvistas.

Luego de un intervalo dedicado al repaso de las lecciones cubistas, del cual solo quedan unas pocas reproducciones fotográficas (Cargador, Composición con máscaras, Músicos) se marcha a París, que a mediados del siglo anterior seguía siendo la seductora "ciudad luz" con que soñaban escritores y artistas de todo el mundo.

Y entra por la puerta grande, es acogida en el exigente Atelier de Art Abstract, dirigido por dos pintores convencidos de los poderes y la verdad del Abstraccionismo, y en particular de la Abstracción geométrica, Jean Dewasne y Edgard Pillet. Acaba siendo asistente de ellos sin descuidar su propia obra, cada vez más ceñida a los principios que sentaba el grupo Abstraction-Creation, guiado por Auguste Herbin, el adalid de la tendencia: "...la obra de arte debe ser concebida y formada en el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir datos formales de la naturaleza, ni de la sensualidad ni del sentimentalismo".

La conquista de Europa

Entre 1951 y 1955 Araceli vive y trabaja en París y la calidad de su obra le permite ganarse un sitio importante junto a destacadas personalidades artísticas europeas ubicadas en las primeras filas del Abstraccionismo geométrico que para entonces ya se conocía con el nombre genérico de Constructivismo, término originado en la Rusia soviética y adoptado en Europa occidental y América Latina.

Muy pronto se enrola en el círculo de la Galería Arnoud, donde presentará varias exposiciones personales, incluida una de 6 litografías de limitado tiraje, ejecutadas en el taller del impresor danés Christian Sorensen, que las llevará a Copenhage. El Salon de Réalités Nouvelles, el centro de arte abstracto más activo de Francia, la tiene entre sus participantes, año a año desde 1953 hasta 1956.

Es incluida en colectivas que van a Viena y Estocolmo junto a sobresalientes representantes del Abstraccionismo europeo: Alberto Magnelli, Sonia Delaunay, Jean Arp y su esposa Sofia Täuber, Hans Hartung, Edgard Pillet. En París, en la Arnoud, expone con Soulanges, Tinguely, Schneider y otros. Frecuenta los Témoignages pour l'art abstrait, salones parisinos que a partir de 1952 agrupan a decenas de pintores enrolados en la tendencia.

La batalla por Ecuador

1955 es un año crucial en la vida de la pintora: retorna a Ecuador en plena maduración del oficio pictórico, con la certeza de haber elegido un camino que no va a abandonar. Ha sido reconocida en Europa y está decidida a conquistar al público y a los artistas de su país. Para comenzar trae a Quito sus cuadros y los expone en la sala de muestras temporales del Museo de Arte Colonial. Contrae matrimonio con un personaje multifacético que será un leal compañero para el resto de la vida: Rolf Blomberg, fotógrafo, cineasta, escritor, explorador, naturalista, dibujante. Sueco de nacimiento y ecuatoriano de corazón.

Forma parte de la representación ecuatoriana en la IV Bienal de Sao Paulo (1957) y abre una muestra personal en Río de Janeiro. Obtiene el segundo premio en el Salón de Octubre de Guayaquil (1960) y el año siguiente será la ganadora del salón Mariano Aguilera, el más antiguo certamen de la plástica ecuatoriana, y una vez más irá a Sao Paulo, a la VI Bienal.

Las exposiciones personales y colectivas en Quito y Guayaquil le permiten cosechar reconocimientos no solo para ella sino para la corriente y el lenguaje del Constructivismo. Pero no le basta la exhibición de sus óleos y acrílicos para cumplir la tarea casi misionera que se ha impuesto, acude también a la prensa y sacude con argumentos contundentes la adormilada parroquia acomodada con lo que tiene, ignorando lo que ocurre en el gran mundo del arte.

En 1968 regresa a Quito tras un paréntesis de varios años de residencia en Suecia, donde prosiguió su labor creativa, expuso y participó activamente en la vida cultural de la patria de su esposo. Es el retorno definitivo. Se dedica de lleno a multiplicar sus alcances creativos con obras tan logradas como el Requiem por Sidney Bechet (1963). Representa a Ecuador en la gran colectiva internacional organizada con ocasión de los XI Juegos Olímpicos de México (1968) y es invitada especial a la I Bienal de la Habana (1984).

Ha conquistado también a la crítica local -incipiente todavía-, y ya tiene un público que incluye a muchos colegas suyos y que espera con expectativa sus nuevos cuadros y exposiciones. Las ciudades principales le dedican muestras retrospectivas, hasta que llega el único encargo que aceptó en toda su vida: un mural para la sede guayaquileña del Banco Central, que también contó con otros murales importantes como la extensa cenefa abstracta de Manuel Rendón Seminario, que rodea el edificio, y los espejos en metal multicolor de Estuardo Maldonado.

Se trata de la obra cumbre de su carrera, realizada entre 1979 y 1981: un gran panel trabajado con estriados paneles modulares, metálicos y dotados de colores mediante sistemas electrolíticos. De imponentes dimensiones (7,70 m. de largo por 2,70 de alto), está situado en un amplio espacio cubierto y sin ventanas. La resplandeciente parrilla de prismas triangulares sobresale y se recoge rítmicamente, módulo por módulo, ante el ojo del espectador que se solaza con el aparente movimiento creado por la acción multicolor de los diferentes planos y el brillo del conjunto.[2] Es una pieza cinética de indudable belleza y maestría.
En los últimos años de la artista, un reconocimiento significativo y de plena justicia constituyó el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo, en 1989, durante la gestión presidencial de Rodrigo Borja.

Araceli en el MuNa

La pintura de Araceli construye mundos pictóricos cuidados al extremo, de impecable factura y de imaginación plástica que raya en la ensoñación. De ahí proviene su gran fuerza estética. La expresión material de esos signos resulta aprehensible y estimable si se los aprecia como a las composiciones musicales, que se valoran por sus cualidades precisamente musicales (ritmo, melodía, armonía, sonoridad, contrapuntos, etc.) sin pretender "entenderlas".

2 Por desgracia se ha descuidado el mantenimiento de este magnífico mural y corre peligro hasta de desaparecer. Ubicado en un lugar poco transitado, al que no tiene acceso el público, se lo ha dejado caer en el olvido. Reubicarlo en el MAAC (Museo de Antropología y Arte Contemporáneo) de Guayaquil, una vez restaurado, podría ser lo más adecuado. Se lo salvaría y estaría expuesto al gran público.

Las viejas escuelas de bellas artes y los artistas de su tiempo se empeñaron en imitar los modelos que la realidad y la naturaleza ponían a disposición de todo el mundo, pero las vanguardias del siglo XX demolieron en pocos años casi todo lo que había edificado el realismo desde el Renacimiento. Con el advenimiento del Abstraccionismo se impuso la estimación de los elementos plásticos por sí mismos y por las innumerables posibilidades combinatorias que presentan.

Los significados de los cuadros y esculturas abstractas son ambiguos y se prestan a muchas interpretaciones. Son múltiples y variados, por lo cual se puede hablar de una polisemia, o multiplicidad, en los planos del contenido.

En este tipo de lienzos se acentúan las coordenadas espaciales: arriba/abajo, derecho/ izquierdo, abierto/ cerrado. Hay que entenderlos como partes de un universo particular que tiene un lenguaje establecido dentro de un estilo del que participa la artista.

Para la exposición de Araceli en el Museo Nacional del Ecuador se han escogido obras del período más creativo y personal de la artista, de 1950 a 1985. El denominador común para todos estos cuadros es el primor con que han sido ejecutados. Los planos de color se recortan con fluida libertad. En su momento, la crítica francesa se refería a los aportes cromáticos de la artista celebrándolos por su originalidad.

Las telas no tienen huellas de pincelada alguna. Las composiciones, a veces muy audaces, pero nunca desbordantes, ponderadas en sus tensas relaciones internas, aluden al encanto de lo inesperado. Aún las de estructura modular se ven sin aburrimiento. El sentido de la escala humana y las grandes composiciones apaisadas -**Calma** y **Construcción horizontal**-, se las puede imaginar como premoniciones de murales por el brío enérgico que tiene la solución compositiva en cada caso[3].

Hay dos cuadros que revelan la persistencia de la sobriedad cromática y la economía formal: **Tema sobre blanco** y **Estructura lineal**. El primero data de 1958 y el segundo de 1984. Este último parece haberse inspirado en algún diseño textil de los shipibo, pueblo amazónico peruano.

3 La decisión de "ampliar" el cuadro Manhattan (1,53 x 0,89 m.) tomada a su arbitrio por el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, para cubrir la culata del edificio donde tiene su sede la institución, fue del todo inconsulta y se suma al prurito de agrandar –con malos resultados- lo que en las medidas decididas por el autor son verdaderas obras maestras. Otro ejemplo que causa malestar es el de la Virgen de Quito, en el Panecillo, "ampliación" en aluminio de la escultura, en madera policromada, de Bernardo de Legarda, original que forma parte del altar mayor de la iglesia de San Francisco.

Hay que señalar que Araceli tenía en muy alto concepto la capacidad de los indígenas para conciliar el color y los diseños. De ahí que se esforzara en fundir sus designios constructivistas con las esencia plásticas de los pueblos andinos y selváticos originarios. Se lo puede constatar en los cuadros **Diagonal No. 2**, **Diagonal No. 3** y **Modular No. 4**.

Malabar tal vez haya que entenderlo como un homenaje silencioso a Vasarely, uno de los pintores que más impresionó a Araceli, **Variaciones sobre un tema No. 2,** ejercicio de equilibrio entre perpendiculares, horizontales y diagonales, rojos, blancos, verdes y negros.

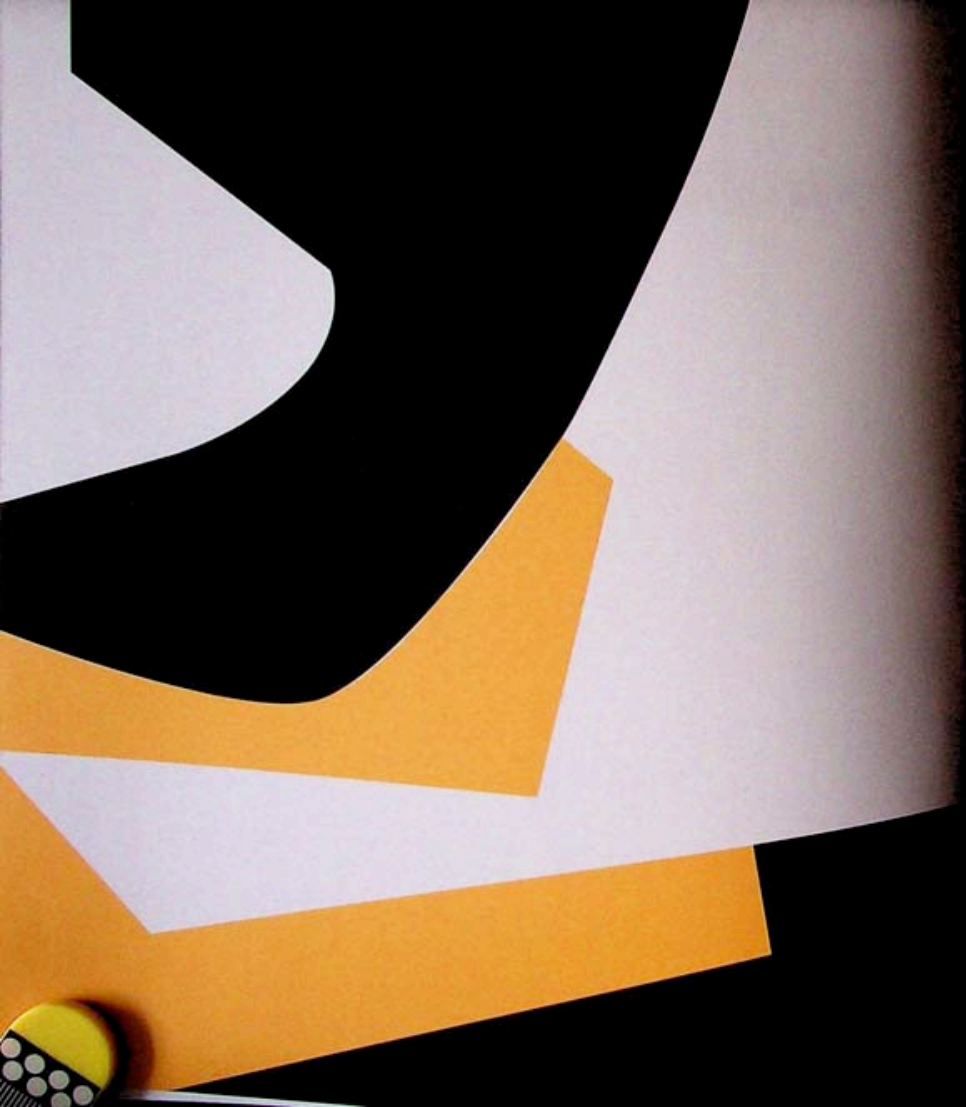
Manhattan, de sobrio colorido y decidida verticalidad, ¿no recuerda a más de los rascacielos neoyorquinos a las fajas -colgantes en el cuadro- que usan las mujeres indígenas para ceñirse el talle y envolver a los niños de pecho? **Ritmo vertical No. 2** y **Construcción No. 3** verdaderas fiestas de color, rememoran la ardiente cromática de la naturaleza tropical y hasta las cadencias de la música y la danza regionales.

El recurso del movimiento compositivo, mediante formas helicoidales, se manifiesta en piezas como **Formas en equilibrio y Acento** pero no solo por las líneas de fuerza giratoria, sino por la disposición de los "recortes" de colores. En cambio, en **Homenaje a la paz**, las franjas verticales -amarillas y blancas- inciden sobre los ángulos superior e inferior del cuadro, de modo que la forma cuadrangular de este se apoya en un ángulo recto y no en la horizontal, con lo cual la percepción de movimiento se activa.

La composición apaisada de **Variaciones en rojo**, que es de 1955 lleva la impronta de las épocas parisinas, y en concreto de las experiencias en el atelier de Pillet y Dewasne. Ambas son convincentes por la interacción de las estructuras formales y el manejo de los colores.

Más de un crítico se ha referido a la musicalidad compositiva y cromática de algunos lienzos de Araceli, y no les falta razón. Ella era una entusiasta melómana, aficionada sobre todo a la música clásica europea y al jazz norteamericano. El mencionado **Requiem por Sidney Bechet** y el **Homenaje a Anton Webern** son indicios de sus preferencias musicales. El **Requiem** es una obra de gran fuerza y de ostensible graficación de acordes musicales que concluyen en la oscuridad del silencio, previa una aguda nota tímbrica, delgada y retorcida, en rojo, que da paso a un gran plano negro. El **Homenaje** es menos impresionante, aunque sea un buen ejemplo de los poderes de la composición y la economía cromática, a más de la elegancia del conjunto, cualidad que nunca abandona la obra de la artista.

Lironda No. 2 y **Rythmes colorées** son variaciones de temas plásticos que por años interesaron a la pintora, que supo manejarlos sin repeticiones y hasta cuando su voluntad decidía.

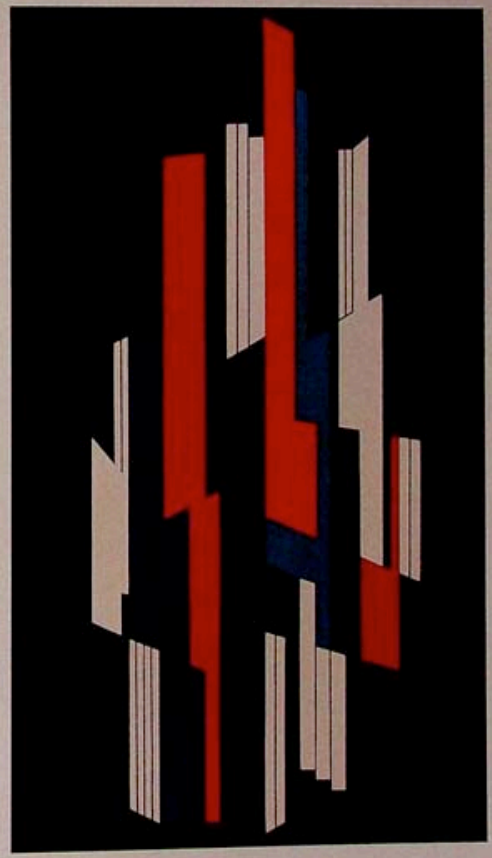


Araceli Gilbert

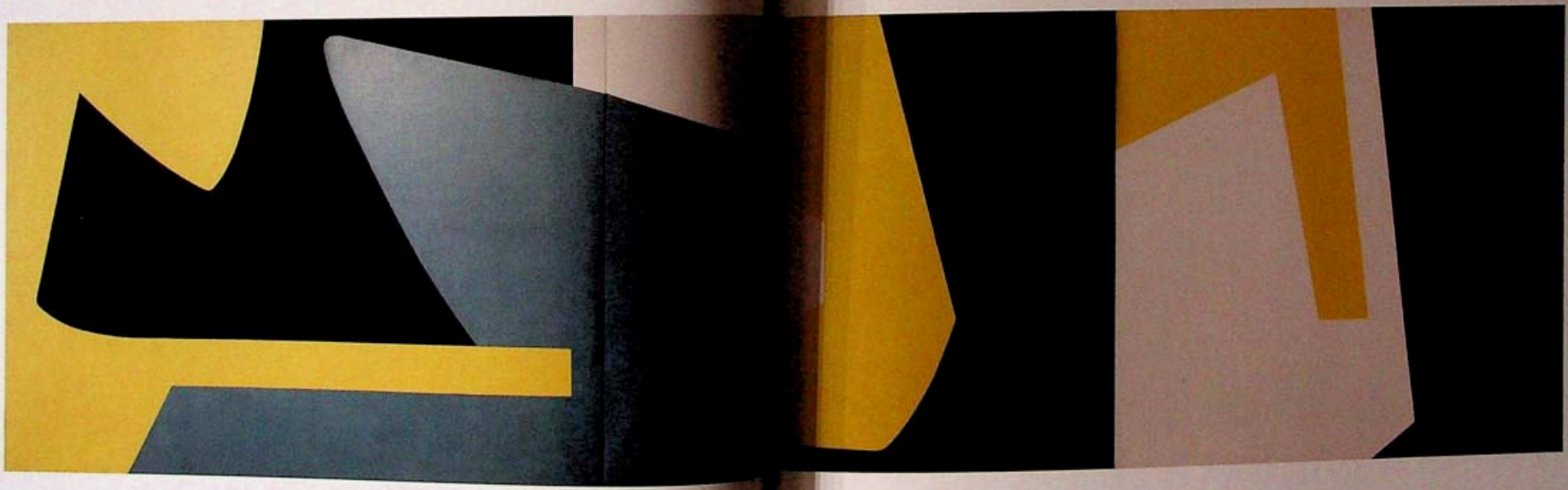
ritmo y color

"No son los grandes laureados los que han pasado a la historia, sino los artistas que con su obra revolucionaria han cambiado los rumbos del arte y marcado una época convirtiéndose en su símbolo".

Araceli Gilbert



Manhattan. 1985, acrílico sobre lienzo, 89 x 153 cm.



Calma (tríptico). Estocolmo 1958, óleo sobre lienzo, 376 x 98 cm.

El universo personal de Araceli:

Araceli Gilbert. Guayaquil 1914 - 1993

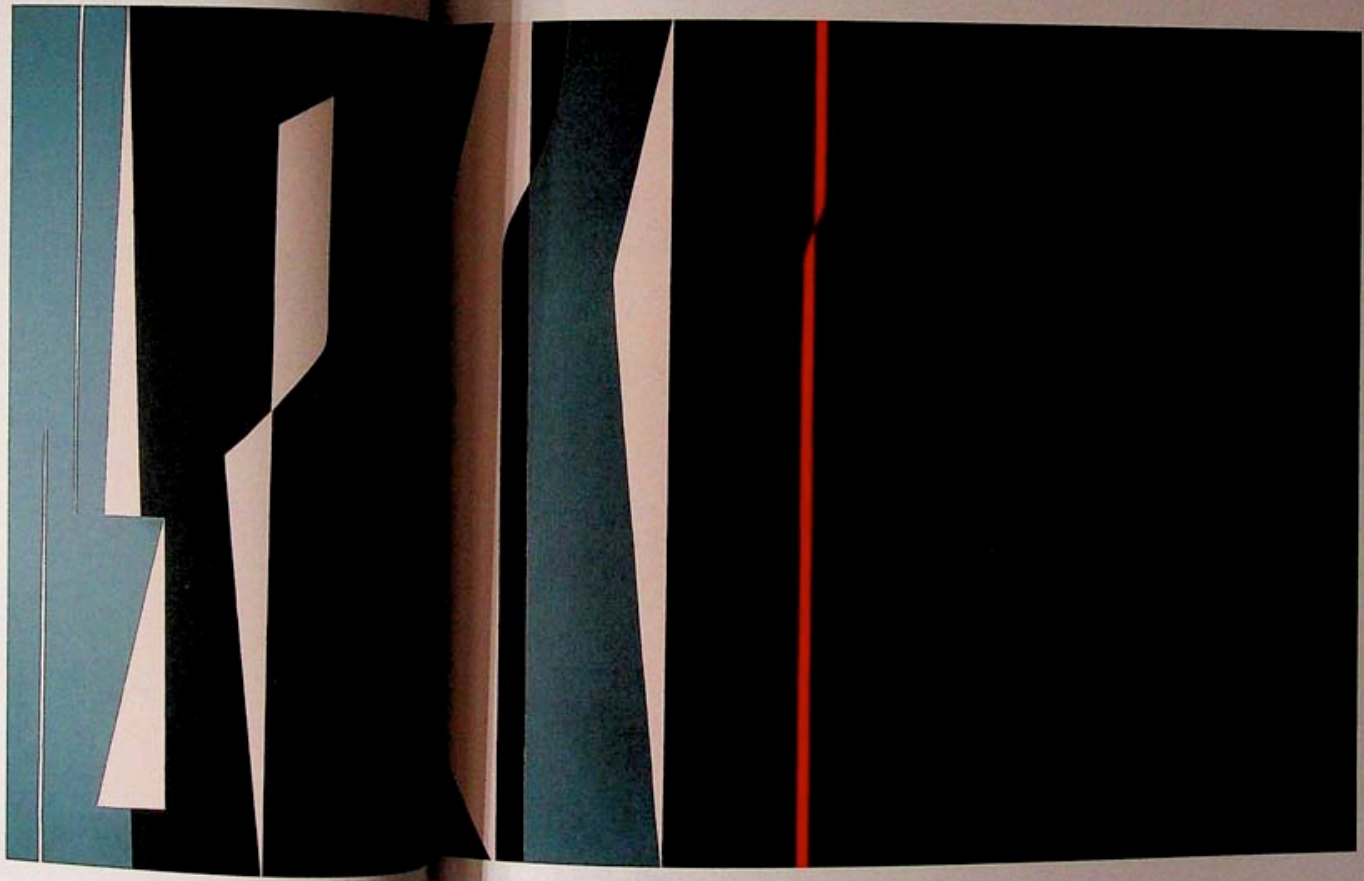
Su posición económica y contexto socio-cultural la ayudaron a insertarse fácilmente en la esfera artística ecuatoriana y de la región. Del mismo modo, su talento y formación profesional conjugaron un papel importante para enriquecer su bagaje cultural e intelectual. Araceli perteneció a la élite económica e intelectual guayaquileña.

Sus estudios artísticos los hizo en el país y mayormente en el extranjero. Primero en Chile, luego en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil donde adquirió una leve inclinación al indigenismo y posteriormente en Nueva York y París, aprendizajes que la alejan definitivamente de las corrientes locales, hasta definirse por el abstraccionismo geométrico.

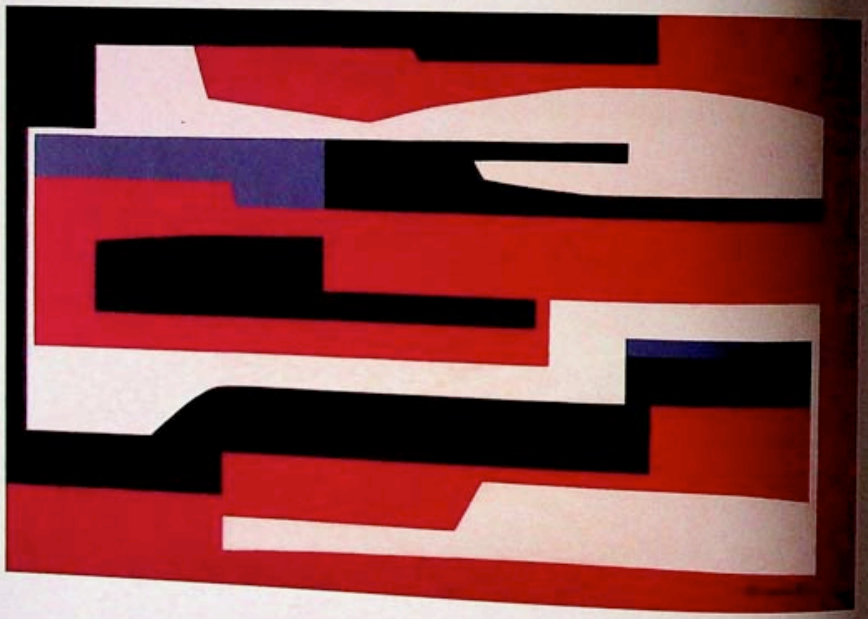
Estuvo ligada a intelectuales y artistas de izquierda. Como mujer no siguió el modelo tradicional, conservador y patriarcal impuesto. Mantuvo vínculos cercanos con el mundo de la política, sin afiliarse a ningún partido. Su obra generó algunas posturas críticas hasta que alcanzó legitimación y reconocimiento entre artistas jóvenes y críticos de arte, tanto a nivel nacional como internacional.



Construcción Horizontal. 1973, acrílico sobre lienzo, 220 x 110 cm.



Requiem por Sydney Bechet. Quito 1963, óleo sobre lienzo, 235 x 130 cm.



Reposo. Estocolmo 1958, óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.

El Abstraccionismo, una provocación visual
Su sentido de experimentación

Las representaciones abstractas geométricas existen desde los inicios de la humanidad. Araceli Gilbert experimenta el deseo de alejarse de las referencias figurativas y de la tendencia local de la época, puesto que las siente gastadas y manipuladas por el discurso oficial.

Surge en ella la necesidad de significar una nueva forma de percibir el mundo, con una visión universal, de futuro, a través del discurso racional y matemático. Empieza una búsqueda de elementos básicos que se subordinen al significado emocional de los colores y descubran representaciones de un nuevo valor expresivo.

Su propuesta supone una nueva mirada del mundo. Simplificación máxima que esquematiza hasta crear movimientos orgánicos y presenta, al mismo tiempo y desde diferentes ángulos, una diversidad de lecturas. Pintura vanguardista, cuyos ejercicios compositivos develan una correspondencia armónica existente en la construcción de formas, trazos y ritmos ópticos. Espacios de contornos impecables, combinación de colores en contrastes que se encadenan tonalmente y campos de colores puros, planos e independientes, sin alusión alguna a la realidad externa develan la relación que se establece entre la geometría, las matemáticas y la música.

Con ello, tras una aparente simplicidad en la representación, subyace un lenguaje depurado de un estricto purismo geométrico que produce, a través de la acción física y psíquica del color, múltiples emociones que conducen a un diálogo con la geometría y expresan estados puros de conciencia e inconsciencia.



Formas en Equilibrio. 1952, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.



Acento. Quito 1961, óleo sobre lienzo, 130 x 87 cm.



Diapasón. París. 1953, óleo sobre lienzo, 71 x 97 cm.



París. 1956, óleo sobre lienzo, 116 x 99 cm.

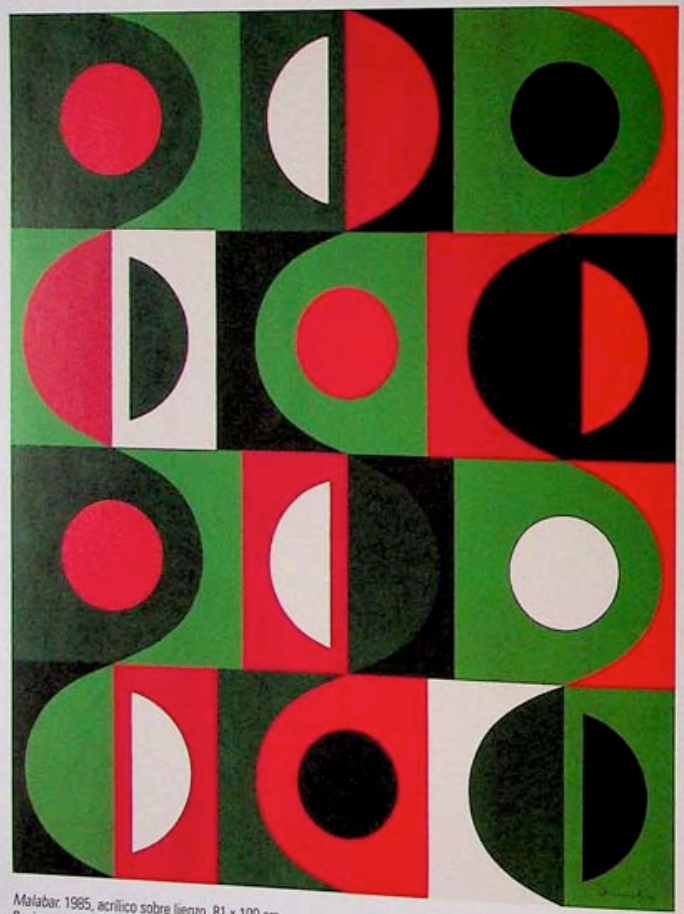


Lironda No. 2. 1972. óleo sobre madera, 122 x 122 cm.



Homenaje a Antonio Webern. 1961, óleo sobre lienzo, 127 x 84 cm.





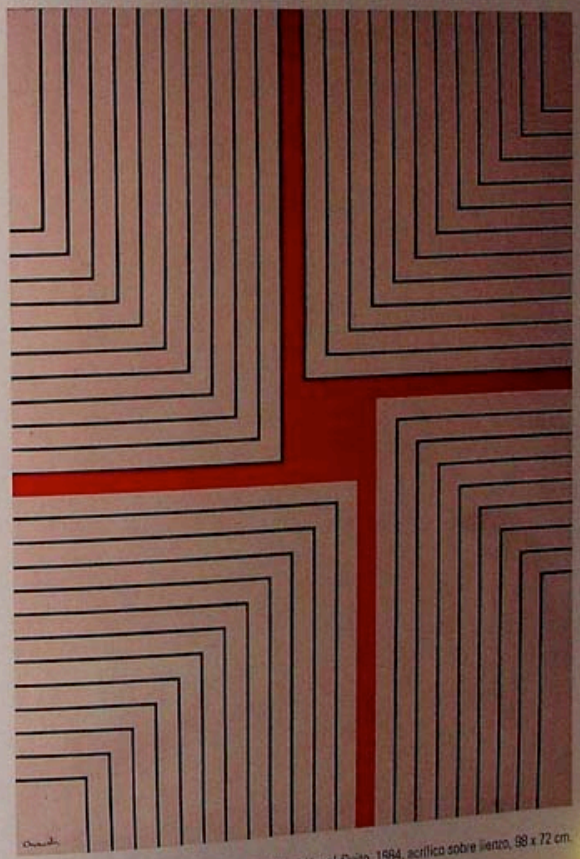
Malabar. 1985, acrílico sobre lienzo, 81 x 100 cm.
Paginas anteriores: *Variaciones en rojo*. 1955, óleo sobre lienzo, 160 x 113 cm.



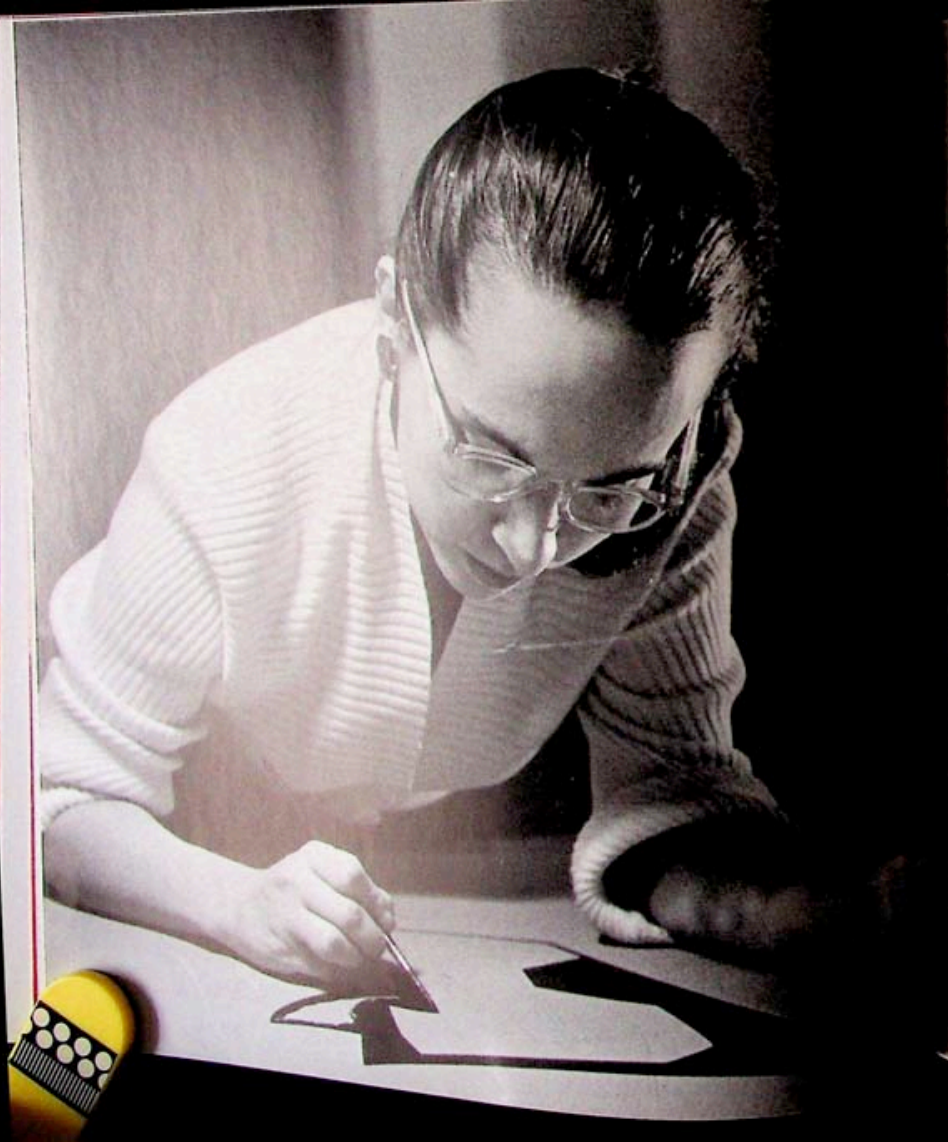
Variaciones sobre un tema No. 2. 1985, acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm.



Tema sobre Blanco. Estocolmo 1958, óleo sobre madera, 98 x 91 cm.



Estructura Lineal. Quito, 1964, acrílico sobre lienzo, 98 x 72 cm.



Artista mujer:

Araceli Gilbert es, sin duda, una de las artistas más importantes del arte ecuatoriano. Su talento, rigor y compromiso con el arte la llevan a la búsqueda de una fórmula expresiva contemporánea de mayor depuración y simplicidad formal. Un arte de significación en contraposición a un arte de la representación ubica su propuesta en el polo opuesto al realismo social desarrollado por artistas coetáneos.

Esta postura conlleva una gran diferencia, en el fondo constituye una protesta, una manifestación de rechazo a las convenciones y cánones de la época que reproducía referencias manipuladas y de un arte anecdótico. Araceli marca la diferencia y resulta clave en el armado de un relato libre, sólido y contemporáneo, convirtiéndola en hito del arte abstracto geométrico en el país.

Con su propia voz y su sentido de experimentación, Araceli Gilbert fue la mayor representante de la vanguardia artística que dejó atrás al Realismo Social. Exploró un orden geométrico que combinaba la estética de lo moderno con los colores de la cultura popular, de lo andino, lo selvático y lo tropical de la Costa ecuatoriana. Colores puros y brillantes que encuentran una matriz en la de sus orígenes, en los diseños textiles de los pueblos indígenas y en la naturaleza. Estos con su universalidad dialogan con los movimientos artísticos europeos.

Así, en su propio momento de ruptura encuentra el camino definitivo. En él transita su memoria ancestral, su cultura que evidencia su esencia antropológica. Sin someterse a esquemas fluye con su propio espíritu artístico y su búsqueda por el sentido de lo esencial y presenta un lenguaje que absorbe corrientes de vanguardia extranjeras. Es en esta mímesis donde afloran todos sus sentidos, su entorno, su sistema, su mundo interior de mujer latina que concibe una visión de futuro y la necesidad de un cambio que conduce a la modernidad, para re-ubicarse en la contemporaneidad ecuatoriana.

Al regresar al Ecuador e introducir su nueva propuesta constituyó un aporte para la legitimación del trabajo de artistas mujeres, cuyos mecanismos de invisibilización del trabajo femenino era común en la época. Fue ganadora de premios importantes lo cual, una vez más, propició el reconocimiento de la mujer como sujeto dentro de la esfera artística, espacio destinado mayormente para los hombres. Araceli tuvo que hacerse un lugar como artista mujer y lo hizo desde un lenguaje visual particular, liberó a la obra de su dependencia de la percepción real desde lo abstracto. Su concepción artística aporta a la noción de contemporaneidad, a la vez que problematiza las corrientes artísticas del arte ecuatoriano. En su búsqueda por decodificar lo simbólico de las formas y del color logró ser pionera del lenguaje abstraccionista en el país.

Araceli Gilbert, supo trascender los ámbitos nacional e internacional. Su lenguaje influye en importantes propuestas artísticas que posteriormente caminaron hacia el arte conceptual; posicionó a las mujeres en la escena del arte contemporáneo y en la crítica del arte actual. Su obra y su legado dan un giro y se convierten en pilares fundamentales de la historia del arte moderno ecuatoriano.



Rythmes colorees. 1952, óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm.



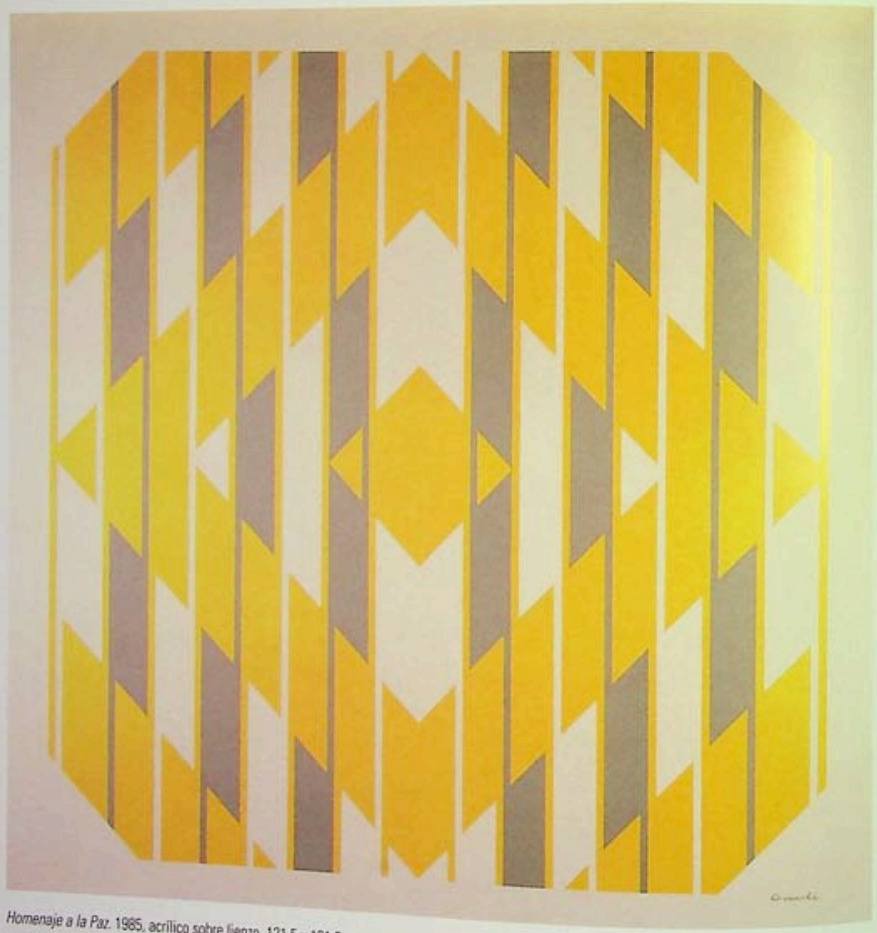
Construcción No. 3. 1972, acrílico sobre madera, 81 x 122 cm.



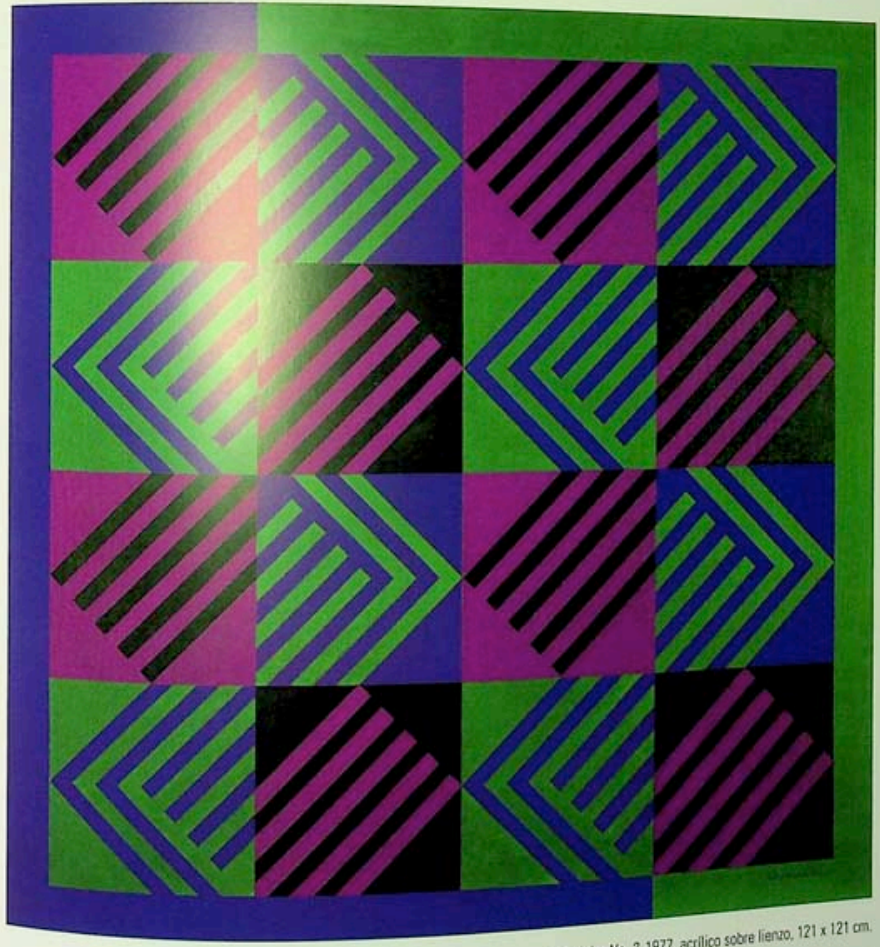
Ritmo Vertical No. 2. 1978, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.



Naranja rosa. 1973, acrílico sobre madera, 81 x 99,5 cm.



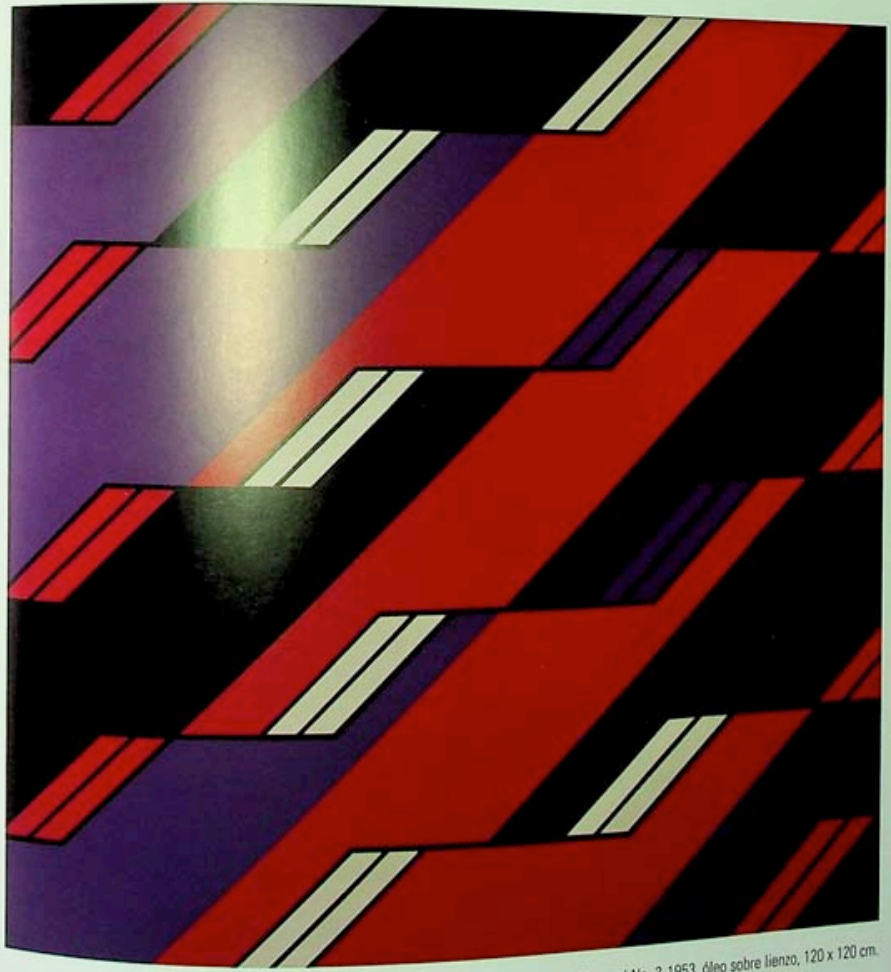
Homenaje a la Paz. 1985, acrílico sobre lienzo, 121,5 x 121,5 cm.



Modular No. 3. 1977, acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm.



Diagonal No. 2. Quito 1976, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.



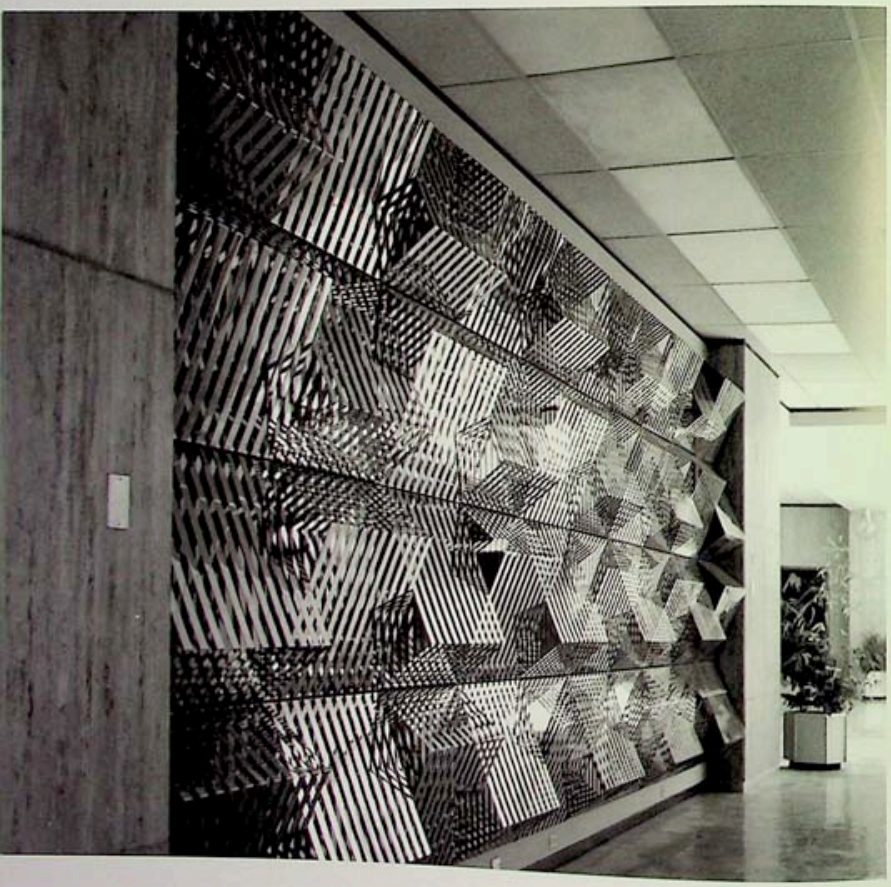
Diagonal No. 3. 1953, óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.



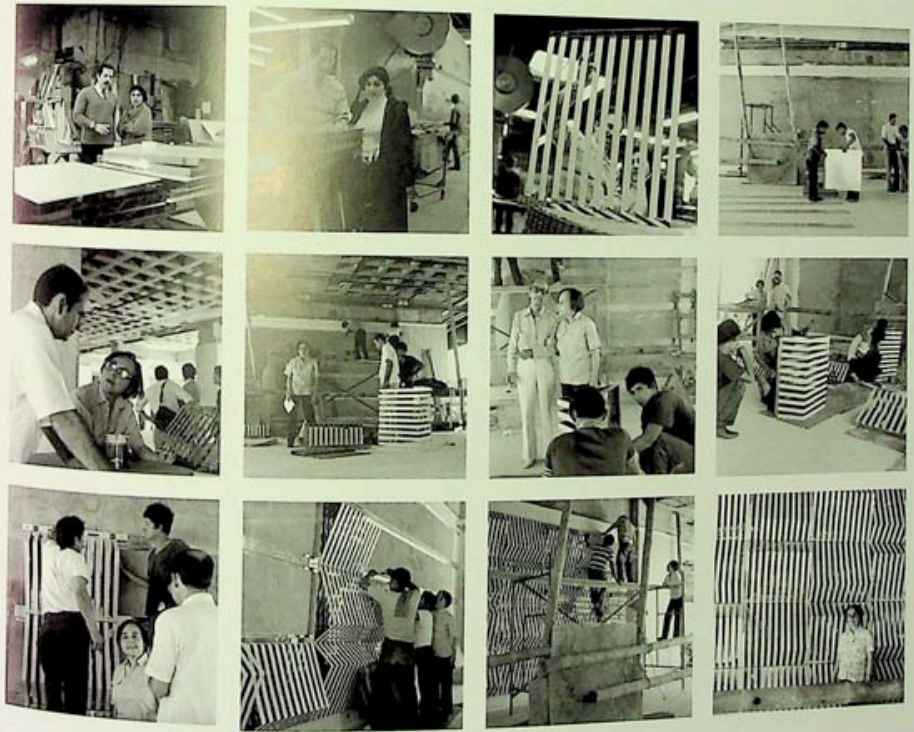
Modular No. 4. 1979, acrílico sobre lienzo, 121,5 x 121,5 cm.

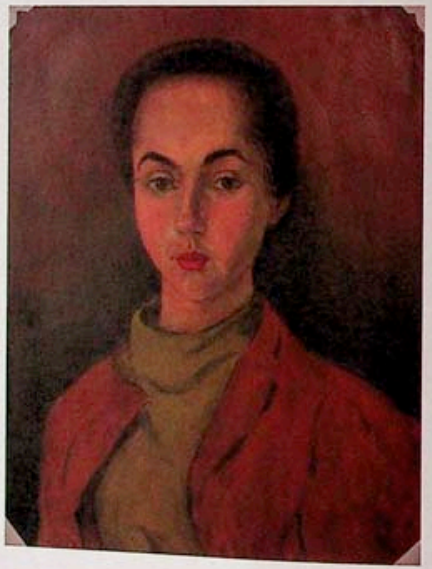
"El arte abstracto es un descubrimiento, un mejor cambio, una salida hacia nuevas posibilidades que, además, será de más en más accesible a todos".

Araceli Gilbert



Montaje del *Mural Cinético* de Araceli Gilber en el Banco Central del Ecuador en Guayaquil, 1981.





Retrato de Araceli. Hans Michaelson, S/f, óleo sobre cartulina, 52,5 x 42,5 cm.

ÍNDICE DE OBRAS

OBRA	COLECCIÓN	PÁGINA
Manhattan. 1985, acrílico sobre lienzo, 89 x 153 cm.	Colección privada	19
Calma (tríptico). Estocolmo 1958, óleo sobre lienzo, 376 x 98 cm.	Colección privada	20/21
Construcción Horizontal. 1973, acrílico sobre lienzo, 220 x 110 cm.	Colección Museo Nacional, Muna – MCyP	23
Requiem por Sydney Bechet. Quito 1963, óleo sobre lienzo, 235 x 130 cm.	Colección privada	24/25
Reposo. Estocolmo 1958, óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.	Colección privada	26
Formas en Equilibrio. 1952, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.	Colección Museo Nacional, Muna – MCyP	28
Acento. Quito 1961, óleo sobre lienzo, 130 x 87 cm.	Colección privada	29
Diapasón. París. 1953, óleo sobre lienzo, 71 x 97 cm.	Colección Museo Nacional, Muna – MCyP	30
París. 1956, óleo sobre lienzo, 116 x 99 cm.	Colección privada	31
Lironda No. 2. 1972. óleo sobre madera, 122 x 122 cm.	Colección privada	32
Homenaje a Antonio Webern. 1961, óleo sobre lienzo 127 x 84 cm.	Colección Centro Cultural Metropolitano – MET	33
(Detalle) *Variaciones en rojo*. 1955, óleo sobre lienzo, 160 x 113 cm.	Colección privada	34/35
Malabar. 1985, acrílico sobre lienzo, 81 x 100 cm.	Colección privada	36
Variaciones sobre un tema N 2. 121 x 121 cm.	Colección privada	37
Tema sobre Blanco. Estocolmo 1958, óleo sobre madera, 98 x 91 cm.	Colección privada	38
Estructura Lineal. Quito, 1984, acrílico sobre lienzo, 98 x 72 cm.	Colección privada	39
Rythmes colorees. 1952, óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm.	Colección privada	42
Construcción No. 3. 1972, acrílico sobre madera, 81 x 122 cm.	Colección privada	43
Ritmo Vertical No. 2. 1978, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.	Colección Museo Nacional, Muna – MCyP	44
Naranja rosa. 1973, acrílico sobre madera, 81 x 99,5 cm.	Colección privada	45
Homenaje a la Paz. 1985, acrílico sobre lienzo, 121,5 x 121,5 cm.	Colección privada	46
Modular No. 3. 1977, acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm.	Colección privada	47
Diagonal No. 2. Quito 1976, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.	Colección Museo Nacional, Muna – MCyP	48
Diagonal No. 3. 1953, óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.	Colección privada	49
Modular No 4. 1979, acrílico sobre lienzo, 121,5 x 121,5 cm.	Colección privada	50