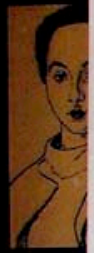


ARACELI



ARACELI GILBERT (Guayaquil, 1914 - Quito,1993), es una de las personalidades eminentes de la historia artística del Ecuador. Sin duda, la figura femenina más destacada en la pintura. La excepcional y homogénea calidad de su obra abstracto-geométrica brilla con coherencia propia y ejemplar. No menos admirable resulta la tenacidad con que luchó para introducir el abstraccionismo en un ambiente hegemonizado por el realismo social y la pintura indigenista, que tácita o expresamente pretendían erigirse en el único camino del arte nacional. En este sentido fue una auténtica maestra, ya que ayudó a develar nuevos rumbos y códigos visuales inteligibles para la sensibilidad moderna.

Araceli Gilbert: retrato a la tinta de Hans Michaelson (1941).



ARACELI GILBE
1914 - Quito, 1
las personalida
la historia artís
Sin duda, la fig
más destacada
excepcional y
dad de su obra
métrica brilla
propia y ejemp
admirable resu
con que luchó
el abstraccion
biente hegemo
realismo socia
digenista, que
mente preten
único camino
En este sentid
ca maestra, y
velar nuevos
visuales intel
sibilidad mod

Araceli Gilbert: re
Michelson (1941)

COORDINACION
Lenin Oña y Marcela de Pazmiño

TEXTO Y CRONOLOGIA
Lenin Oña

REVISION
Susana Cordero de Espinosa

DISEÑO
Grafitti diseño gráfico • Daniela Arias

SEPARACION DE COLORES
Sepcan

ENCUADERNACION
Binmax S.A.

IMPRESION
Imprenta Mariscal

ISBN
9978-65-023-7

Impreso en Quito - Ecuador
1995

INDICE

	Págs.
EL ARTE DE ARACELI	5
Aproximación a la artista	9
El triunfo de la geometría	15
Maestros y colegas	23
Reflejo de lo infinito	30
Ideología artística	41
REPRODUCCIONES DE OBRAS (años 30 y 40)	47
ARACELI: SOBRE EL ARTE Y LOS ARTISTAS	57
El arte abstracto, nueva concepción de la plástica	59
¿Por qué Nicolás Schöffer no obtuvo el gran premio de la VI Bienal de Sao Paulo?	63
El pintor Jan Schreuder, ecuatoriano de corazón	66
REPRODUCCIONES DE OBRAS (años 50 a 80)	69
LA CRITICA SOBRE ARACELI	153
ESCULTURAS Y JOYAS	161
CRONOLOGIA	171
INDICE DE OBRAS	180
CREDITOS FOTOGRAFICOS	182



Banco del Progreso

Araceli Gilbert de Blomberg es figura señera de las artes plásticas ecuatorianas. Su gran técnica, su riqueza cromática -ya sea sutilmente conjugada o en tonos contrastantes- y su minucioso cuidado del detalle hacen que cada una de sus obras constituya una singular fusión de belleza, colorido y armonía capaz de rebasar, por su orden y su rigor, lo que se encuentra en la naturaleza. Por esta razón ella necesitó expresarse a través del arte abstracto constructivista.

La búsqueda incesante de la perfección fue característica fundamental de la personalidad y de la obra de Araceli. Con innato talento y tras años de esforzado estudio ocupó un sitio propio en esa vanguardia de mujeres ecuatorianas que, con extraordinaria capacidad y conocimientos, han aportado a las artes, las ciencias y las profesiones liberales del Ecuador. Su dedicación al trabajo constituye un ejemplo para todos los ecuatorianos que, mediante nuestro esfuerzo, aspiramos a conducir a nuestro país hacia esos niveles de superación y progreso que todos anhelamos.

El Banco del Progreso, institución comprometida con la cultura nacional, se siente muy honrado de patrocinar este libro contentivo de una importante representación de la obra de Araceli que revela su fina sensibilidad, su técnica impecable y su rigurosa prolijidad. Muchos de los que hacemos esta institución tuvimos un vínculo muy especial, de amistad y admiración, hacia tan genuino valor ecuatoriano. Sus obras han servido de inspiración para cualidades y actitudes que el Banco del Progreso siempre preconiza: la prolijidad, el cuidado del detalle y la búsqueda permanente de la superación.

Fernando Aspiazu Seminario
Presidente del Directorio



EL ARTE DE ARACELI

LENIN OÑA

Lironda rosa • 1953 • Serigrafía • 34 x 34.

Porque lo bello
no es más que ese grado de lo terrible
que aún podemos soportar,
y si lo admiramos tanto es sólo
porque, impasible, desdeña destruirnos.
Todo angel es terrible.
R.M. Rilke

APROXIMACION A LA ARTISTA

Araceli Gilbert es una de las personalidades eminentes de la historia artística del Ecuador. Sin duda, la figura femenina más destacada en la pintura. La excepcional y homogénea calidad de su obra abstracto-geométrica brilla con coherencia propia y ejemplar. No menos admirable resulta la tenacidad con que luchó para introducir el abstraccionismo en un ambiente hegemonizado por el realismo social y la pintura indigenista, que tácita o expresamente pretendían erigirse en el único camino del arte nacional. En este sentido fue una auténtica maestra, ya que ayudó a develar nuevos rumbos y códigos visuales inteligibles para la sensibilidad moderna.

La historiadora Jacqueline Barnitz la considera "madre de la pintura formalista abstracta en el Ecuador".[1] Esta tendencia, conocida también como constructivismo o abstracción geométrica, nació en Europa y alcanzó carta de ciudadanía internacional. Pero la universalidad de este innovador lenguaje no implicó limitación mimética alguna para la artista, que lo entendió como un sistema de signos y valores plásticos que le permitieron expresar sus propias emociones y traducir su ancestro cultural ecuatoriano, latinoamericano, decantado en filtros europeos.

Desde Francia, donde cumplió un feraz período creativo, en el debido momento la crítica señaló que su personal manejo del color constituía una real contribución al movimiento en que militaba. Cromática transida de resonancias andinas y tropicales es la suya, que se prolongan en el diseño y las formas de sus cuadros cuando les incorpora sutiles connotaciones vernáculas. En las últimas fases de su carrera, sobre todo, se compenetró en el espíritu que anima la decoración y la arquitectura indígenas. No las imitó ni traicionó, captó su esencia y la introdujo en su obra como connotaciones contemporáneas y universales. Color y morfología generosos, agudo sentido del ritmo, la simetría y los contrastes son recursos característicos de sus cuadros. Se los percibe como un llamado a la renovación del sentimiento lúdico, como un canto a la alegría de vivir, al optimismo primordial. Lo que creó fue un eco de la visionaria profecía que había lanzado Gustave Flaubert ya en 1852: "... el arte será algo que se situará a mitad del camino entre el álgebra y la música".

A sus dotes naturales, a la disciplina y persistencia con que se concentró en el empeño de llegar a ser artista, sumó un instinto de perfección que elevó su sensibilidad estética en todos los órdenes de la vida y en todos los campos de la creación que cultivó. Lo desarrolló a tal punto que alcanzó un incisivo poder autocríti-



Con su padre, Dr. Abel Gilbert Ponton, su hermano, Dr. Roberto Gilbert Elizalde, y su sobrina, Marcia Gilbert Baquerizo (Guayaquil, 1942)



Con su padre (1955)

co. Supo elegir a sus maestros y modelos y aprendió que el inconformismo es una virtud cuando el creador lo aplica a sí mismo. Aprendió a desprenderse de lo aleatorio y a descifrar sus verdaderos intereses artísticos. Sin crisis existenciales adoptó y descartó los estilos de su etapa formativa, y se afincó de modo definitivo en la abstracción geométrica, a la que arribó sin sorpresas con la laica fe de la razón.

En su madurez artística pintaba como lo querían Pevsner y Gabo, constructivistas rusos: "Con la plomada en la mano, la mirada precisa como una regla y el espíritu rígido como un compás, construimos nuestra obra como el universo construye la suya, el ingeniero un puente, el matemático sus fórmulas". En la cromática partía de Kandinsky: "La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, principio de la necesidad interior". Sensibilidad expuesta con exactitud fue su meta, y la logró. Anhelo intuitivo de hacer un arte "capaz de introducir racionalidad en este mundo irracional", como lo veía Mario Monteforte, fue el que guió la labor de esta "modesta trabajadora del arte", calificativos con que gustaba presentarse. Segura de la trascendencia de la poética en que incursionaba desechó las reiteraciones retóricas, virtuosistas acaso, y escogió la ruta de la investigación visual como alternativa para su tarea.

La lealtad con que se mantuvo dentro de la corriente constructivista se explica por el convencimiento que tenía de las potencialidades de la geometría y el color para revelar valores profundos de su personalidad, la cultura de su pueblo y del momento histórico que le tocó vivir, y para suscitar renovados sentimientos lúdicos y estéticos e indujeron a los contempladores de las obras a participar con la imaginación en la vida -idea y estructura- de estas.

Nació Araceli en años fecundos en eclosión de artistas. Eduardo Kingman, Jaime Andrade Moscoso, César Andrade Faini, Bolívar Mena, Luis Moscoso, Germania Paz y Miño, Carlos Rodríguez son del anterior al suyo, 1914. Nació en Guayaquil en el seno de una familia vinculada por varias generaciones a la Medicina y a la agricultura. Su padre, Abel Gilbert Pontón, fue un prominente galeno que se destacó también en la vida pública y llegó a ser vicepresidente de la república en el gobierno de Galo Plaza. Su madre, Leonor Elizalde Bolognesi, de la aristocracia porteña y con nexos con familias peruanas de abolengo histórico, falleció cuando la futura pintora aún era adolescente. Tradiciones hogareñas de afecto a las manifestaciones de la cultura y el arte despertaron tempranamente su sensibilidad estética, que la encauzaría hacia la pintura cuando decidió estudiar en Santiago de Chile. Hasta tanto, había vacilado entre la intención de dedicarse a la enfermería, para proseguir la saga familiar, o a la danza clásica, para dar salida a la vocación estética. Optó por la plástica y ya nunca la abandonó.

Concluido el primer ciclo formativo retornó a su ciudad natal en 1939 y se incorporó a la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes, que reunía a lo más granado de la intelectualidad guayaquileña de izquierdas.[1] Traía de origen ímpetus de rebeldía y amor a la justicia y la igualdad. La actitud de su padre en la matanza del pueblo guayaquileño el 15 de noviembre de 1922, cuando con desinterés y valentía se dedicó a salvar vidas humanas y a curar heridos en su clínica particular, era página de honor familiar que influyó en la formación de su conciencia social y humanitaria. El ascendiente intelectual de Enrique Gil Gilbert, uno de los relatistas del Grupo de Guayaquil y dirigente comunista, a quien le unían estrechos lazos de amistad y parentesco -eran primos hermanos- debe haber incidido en sus inclinaciones ideológicas. Su estancia en Chile, que coincidió en parte con el gobierno progresista del Frente Popular, la situación mundial -guerra civil española, ascenso del nazismo en Alemania, resistencia antifascista, segunda guerra mundial- son factores que hay que considerar en la estructuración de su pensamiento político. Pero, sobre todo, hay que contar con su propia personalidad, en extremo sensible no sólo a las más elevadas manifestaciones del arte y la cultura, sino también al drama de las oprobiosas realidades en que se debatían pueblos enteros, incluido el ecuatoriano. Sus convicciones invariables estuvieron del lado de las mejores causas de la humanidad -justicia y solidaridad social, paz entre los pueblos, respeto de sus singularidades culturales, libertad y democracia auténticas. Fue simpatizante, en épocas de militancia informal, del Partido comunista con intelección y sentimientos de acendrado idealismo y, si se quiere, de romanticismo. Nada le fue más ajeno que las concepciones dogmáticas y sectarias del socialismo y, menos que menos, las del "realismo socialista", antítesis de su ideología artística y del signo espiritualizado de su arte. No en vano su labor, tras una breve aproximación a las motivaciones del realismo social, tan en boga durante sus años de formación, se centró en el abstraccionismo.

Amó la naturaleza. Amó y valoró la cultura de todos los pueblos y, en particular, la de nuestros pueblos indios, a los que comprendió y apoyó con generosidad y sin aspavientos. En estos y en otros muchos afectos coincidió con su esposo, el escritor, cineasta y fotógrafo sueco Rolf Blomberg, con quien contrajo matrimonio en 1955. Lo conoció en el hogar de Olga Fisch, investigadora del arte popular ecuatoriano, y el primer vínculo que les unió fue la común fobia antitaurina con la cual discreparon de los taurófilos reunidos en esa casa. Amó las cosas como Pablo Neruda, uno de sus poetas favoritos. Amaba las



En su matrimonio, con su padre y el novio (Guayaquil, 1955)



Con su esposo, Rolf Blomberg (1956)

cosas bellas y coleccionaba algunas -aretes, frascos, cucharas. Amó las cosas porque amaba a la gente, a su familia en primer lugar. Educó con cariño y rectitud de madre a su sobrina Marcia Gilbert, y a Marcela y Anders, hijos de Rolf en un matrimonio anterior. Ellos y sus cuadros fueron sus hijos. Podía hacer cualquier sacrificio por sus amigos, hasta el de poner en juego la confianza paterna, como ocurrió cuando sustrajo una silla de ruedas de la clínica del progenitor para obsequiársela a Joaquín Gallegos Lara, baldado de nacimiento. Pero la silla no pudo pasar por la estrecha puerta de la habitación del escritor y retornó al hospital de origen. Su casa, hermosa, amplia y generosa, estuvo abierta siempre para viejos y nuevos amigos, sin discrimen social ni de creencias. Más de una ocasión fue el refugio temporal de perseguidos o sin casa. Amó la vida y la libertad, esa que cantó Paul Eluard, cuyos versos a menudo repetía: "Por el poder de un vocablo/ Yo recomienzo mi vida/ Solo he nacido por verte/ Por nombrarte/ Libertad".

Enamorada del constructivismo, no repudió ninguna otra tendencia, por opuesta que fuera a su línea. Entendía y valoraba las razones de cualquier corriente, y más que nada a los artistas, pero no se le escapaba que el arte del país no podía, ni debía, permanecer encasillado para siempre entre las murallas que había levantado el indigenismo, ni siquiera a pretexto de reivindicar una problemática "identidad nacional", que ella veía como una realidad cultural dinámica, en constante desarrollo, nada impermeable al acontecer mundial. Ante la crisis del arte ecuatoriano y latinoamericano de los cincuenta ayudó a superarla volcando en los lienzos su apasionado temperamento y aclarando con entereza y lucidez malentendidos y erróneas apreciaciones. Experiencia y conocimientos le permitieron esperar confiada que llegaran los días del aprecio y la comprensión a una forma de arte que ya se practicaba y estimaba en medio mundo, la que ella había elegido.



París, 1956.

* * * *

La pintura moderna en el Ecuador se inició tarde y bajo la bandera del indigenismo. Las ominosas diferencias sociales y étnicas, acumuladas por la Colonia y mantenidas por la República, intocadas por la revolución liberal, se reflejaron en el pensamiento y la acción de muchos intelectuales y artistas que, al entenderlas en su magnitud de lastre histórico, trataron de ayudar a solucionarlas. El nuevo arte se puso al servicio del cambio de la sociedad, en la ruta común por la que se orientaba América Latina desde los años veinte y treinta, siguiendo un proceso de data más larga, como lo ha evaluado Jean Franco: "Un inmenso interés en lo social ha sido la característica del arte latinoamericano desde hace ciento cincuenta años.

La literatura -como la pintura y la música- ha jugado un papel social, con el artista como guía, maestro y conciencia de su pueblo... En pueblos donde los problemas sociales y políticos son inmensos e ineludibles, el sentido de responsabilidad del artista hacia la sociedad no necesita justificación".[3]

Arte y política marcharon de la mano y, al decir de Leopoldo Benítez Vinueza, "El descrédito del liberalismo, la influencia de los movimientos obreros, las lecturas de teorías extranjeras, la repercusión de la revolución rusa, la propaganda de la III Internacional, hicieron nacer un nuevo movimiento: el socialismo, al que se adhirieron hombres de mentalidad capitalista progresiva, intelectuales enamorados de la novedad, y las masas obreras que comenzaban a romper su carácter puramente artesanal y a convertirse en proletariado industrial".[4] Pero las artes plásticas, y en particular la pintura, contaron con otra fuente de inspiración y ejemplo: el muralismo mexicano, cuyos efectos se dejaron sentir, en mayor o menor grado, durante décadas por casi toda América Latina. Atrajo y consiguió innumerables adeptos por el mensaje explícito, revolucionario e historicista que acuñó y que coincidía con las esperanzas de transformación social del continente.

El indigenismo ecuatoriano, denunciatorio y reivindicativo, exterior al sujeto de sus proclamas, hegemonizó el panorama del arte nacional durante no menos de un cuarto de siglo. Fue, también, resultado del aislamiento. Debatiéndose entre un medio retrógrado, a duras penas iluminado por la libertad de conciencia que conquistó el liberalismo, y la urgencia de transformarlo, se desinteresó de la evolución que iba experimentando el arte en las metrópolis europeas. Su mensaje mesiánico conmovió y orientó la conciencia estética nacional. Pero la plástica, por sus propias limitaciones, no consiguió el mismo éxito que la literatura equivalente en el plano internacional.

Habría sido difícil, por no decir imposible, que el arte ecuatoriano saliera de las fronteras que se había autoimpuesto a base de un esfuerzo puramente endógeno, prescindiendo de la labor consecuente de algunos artistas que lograron entender la magnitud de los lenguajes visuales establecidos por las vanguardias en el primer tercio del siglo. Aquellos pintores, que tales eran, tuvieron que recoger en las fuentes las nuevas esencias plásticas antes de trasvasarlas a los cántaros locales. No fueron sino tres los principales visionarios que se aventuraron en esas corrientes. Uno que nació y se formó en París, cuna o albergue de casi todo "ismo" revolucionario: Manuel Rendón. Otro que anduvo por Europa, primero en calidad de becario, luego por sus propios medios y que acabó radicándose en Estados Unidos, no sin antes intentar vivir de su arte, y hasta de una galería, en Quito: Camilo Egas. La última, que andaba en pos de cierta brújula certera, apenas atisbada en Santiago y en Guayaquil, descu-



Con Manuel Rendón y su esposa Paulette (San Pablo, Marsella Alta, circa 1975).



Ante su cuadro Composición con máscaras (1947).



Lisboa, 1947.

bierta a medias en Nueva York y revelada por entero en París: Araceli.

Egas, quiteño, fue el precursor del indigenismo.[1] Espíritu inquieto y ávido de novedades, no se quedó en ese punto. Su vuelo intelectual le 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 él 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 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 suyo.

Rendón, hijo de un diplomático ecuatoriano, nació y se formó en París durante una de las misiones de su padre. Es el único de nuestros pintores que asistió en persona y en su sitio al surgimiento de las vanguardias que estremecieron el siglo. Expuso con éxito junto a los grandes del cubismo y de otras tendencias. Fue considerado siempre como notable representante de la Escuela de París. En sus constantes idas y venidas entre Europa y el Ecuador fue forjando un lenguaje personal, a partir de un sobrio realismo, nutrido luego de entendimientos cubistas, pinceladas puntillistas y gran dominio de la línea. No descartó la reciedumbre de un limpio realismo para dar su versión del montubio y el indio. Practicó la esquematización de la figura humana, desarrollándola en líneas entrecruzadas, delimitantes a veces de matizaciones cromáticas, a ratos de colores netos. Al adentrarse en la abstracción atisbó el vecindario formalista, pero a la postre se decidió por un erudito trajinar entre el expresionismo abstracto y la originalidad de un manierismo abstraccionista de remotos ecos bizantinos. La consistencia y espiritualidad de su obra, la factura espléndida de los cuadros y la elocuencia de los dibujos, alumbró la penumbra del dramatismo en que se hallaba ensimismada la pintura local todavía a mediados de la centuria.

Araceli, como los otros dos, no perdió el referente del país y de sus gentes. Al igual que ellos fue una ciudadana del mundo. A diferencia de ambos insistió en una opción creativa y formal única, que ha trascendido con caracteres perdurables. Guayaquileña de ancestro y nacimiento, como Rendón por lo primero, residió en Quito la mitad de su vida. Ahí realizó una gran parte de su obra. Para aproximarnos a ella hemos de comenzar acercándonos a la abstracción geométrica, conocer a sus maestros y colegas, entender sus ideas e ideales sobre el arte.

EL TRIUNFO DE LA GEOMETRIA

El abstraccionismo iniciado por Kandinsky no fue un salto al vacío, sino un acto de liberación. Liberación intelectual y del espíritu, como lo entendió el pionero del movimiento. Liberación de las obligaciones de representar la realidad o de aludir a ella. Posibilidad ilimitada para el libre manejo y juego de los elementos plásticos, sujetos tan sólo a la voluntad creadora del artista. Sin el acicate innovador de la época en que surgió, no se habría dado. Los comienzos del siglo fueron pródigos no sólo en cambios que comprometieron el arte, todas las artes en verdad, sino todas las facetas de la vida. La revolución industrial en su segunda fase, la del ahondamiento del progreso científico-técnico, condujo al reordenamiento económico y político del mundo, comenzando por los países donde se originó, los europeos y los Estados Unidos en primer término. La acelerada acumulación del capital en las potencias imperialistas desembocó en la primera guerra mundial, con las consiguientes alteraciones del mapamundi. De por medio estuvieron los más asombrosos avances tecnológicos que hasta entonces había conocido la historia. El proceso de urbanización concentró ingentes masas humanas en las capitales y en las ciudades industriales. La vida urbana se volcó en un tráfago diurno y nocturno nunca antes visto, apenas columbrado en las vísperas decimonónicas. El cambio y la velocidad se proyectaron como signos de los tiempos.

Cambió el escenario y cambiaron los actores. Los poetas, pensadores y científicos no fueron indiferentes a la tumultuosa transformación. Algunos se anticiparon en vislumbrarla y contribuyeron a prefigurarla. Otros aportaron a su consolidación y a expandirla urbi et orbi. El generalizado empleo de la electricidad, el automóvil, la aviación, la telegrafía y el teléfono, la cinematografía, el disco y la radio modificaron hábitos y costumbres, modas y usos, pero también las ideas y, lo primario, la percepción de las cosas y los hechos. Así la nueva situación involucró a todos, a quienes la provocaron y a los que se beneficiaron de ella, que más a la corta que a la larga también comenzaron a sentir los efectos larvados y no siempre positivos de la desenfadada modernidad introducida sin planificación ni recelo.

El correlato político-social se focalizó en la "rebelión de las masas", en el Octubre rojo de la Rusia zarista, los estertores del anarquismo y el entusiasmo por sacudir de raíz la vieja sociedad. El orden establecido en todos los campos del pensamiento se vio amenazado, primero, y desbordado, después, por teorías que a la postre demostraron su certeza y utilidad o, por el contrario, el absurdo de sus presupuestos y hasta la perversidad de sus fines. Psicoanálisis y relatividad, Kierkegaard y

Nietzsche, socialismo y fascismo dejaron profundas huellas en la teoría y en la práctica. Una eufórica apreciación de lo que se entendía por progreso -lineal, ascendente e indeclinable- velaba los onerosos costos sociales y ecológicos que se habrían de pagar más adelante. Los artistas no escapaban al júbilo de la nueva era, al imperativo de renovarlo todo. Marinetti, el poeta e ideólogo de los futuristas italianos, sentenciaba con visión apocalíptica que la "magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia". En el clímax de los acontecimientos bélicos y las rápidas mudanzas y oposiciones de las vanguardias artísticas, los dadaístas extremaron su negativismo y hasta se proclamaron antidadaístas.

La abstracción de Kandinsky obedecía a cierta "necesidad interior", de acuerdo con la expresión del pintor ruso, creador y teórico casi sin parangón en el arte contemporáneo. Por lo mismo fue espontánea, arbitraria y reveladora de las oscuras energías del inconsciente. Tuvieron que transcurrir alrededor de dos décadas para que se estableciera, bajo el nombre de expresionismo abstracto, como escuela duradera. Como había ocurrido antes, a partir del impresionismo, cada nueva tendencia se engendró en el seno de las que le precedieron y la partida de nacimiento fue suscrita por sus corifeos como demostración de repudio a los progenitores, más o menos inocentes o culpables de lo que habían ayudado a salir a la luz. Fauvistas y expresionistas renegaron del impresionismo. El cubismo, racionalista y moderno más que ningún otro movimiento, gracias a obras que planteaban en el arte la nueva ecuación espacio-tiempo, encontró, a su vez, el rechazo del futurismo y la apertura del abstraccionismo. Pero estalló otro "ismo" empeñado en emanciparse de la férula cubista: el orfismo. Robert Delaunay y Sonia Trek, esposa de este, entresacaron de los escombros cubistas, a los cuales el primero de ellos redujo la imagen de la torre Eiffel, los argumentos para sintetizar en el color de sus discos concéntricos la núbil apariencia de la "sociedad técnica". El más temprano amago de fusión entre lo cromático y lo geométrico encontró así su cauce. Si a esto se añaden determinadas experiencias futuristas (las de Balla, en especial) precursoras en alguna medida de la abstracción geométrica y, más remotamente, del **op art**, se logrará atisbar el panorama de los antecedentes que precedieron al establecimiento y esplendor de aquella corriente.

Con el suprematismo de Malievich se abren las puertas de una nueva etapa y una nueva senda para la pintura abstracta. Ya no se trata de dar salida en el cuadro a las fuerzas anímicas emergentes, sino de poner orden y concierto en el plano sustentante con formas geométricas definidas y habituales, partiendo de las exigencias del color y el equilibrio compositivo y propugnando "un arte no imitativo, no objetual, no sensible, no ilusionista, que diera supremacía a la sensibilidad pura, más allá del espacio y del tiempo percibidos por los sentidos".[4] En procura de la percepción de lo no objetivo, el artista ruso pintó un cuadrado negro sobre fondo blanco, otro negro sobre negro y un tercero blanco sobre blanco. De esta manera trató de probar la esencia espiritual de su arte, desligado de "toda tendencia social o materialista", puesto que "toda tendencia social, por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre: toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer que los problemas artísticos de una parte y los del estómago y la razón de otra, se hallan considerablemente separados". Tan tajante credo, radical invocación a la libertad creativa, fue forjado en plena efervescencia de la revolución bolchevique, afanada por resolver los acuciantes problemas de un pueblo preterido, humillado y expoliado durante siglos por el absolutismo zarista. En principio, no se contradecían esos propósitos históricos y altruistas y la necesidad de diferenciar los dominios y objetivos del arte. Malievich, como tantos otros artistas e intelectuales, y algunos dirigentes revolucionarios, comprendía que la liberación material no significaba mucho si no iba acompañada de la liberación individual del espíritu y de sus potencias creadoras.

El clima exultante de la revolución rusa propició las más atrevidas innovaciones intelectuales, las polémicas más encendidas y las realizaciones más desusadas. El abstraccionismo se manifestó al menos en estas direcciones: la abstracción libre de Kandinsky; el rayonismo de Larionov y Goncharova, el suprematismo de Malievich, el constructivismo de Tatlin, el no-objetivismo de Rodchenko, el Proun de El Lissitsky y el "realismo" de Gabo y Pevsner. A todos les unía una decidida posición antiacadémica y antifigurativista y la esperanza de que, al fin, la creatividad podría expresarse a su albedrío. De ahí que no titubearon al principio en verter sus talentos y conocimientos en el crisol donde debía forjarse la nueva sociedad y el hombre nuevo. Pero el compromiso duró hasta que se puso en claro que la línea del stalinismo apostaba por los estilos preferidos por la aristocracia y la burguesía derrotadas. El dictador y sus partidarios no pudieron ocultar lo elemental y contradictorio de la revancha que proponían: ya que el pueblo ha arrebatado el poder a la clase explotadora, debe apropiarse de su arte y de su estética. Mal vistos por el régimen, damnificados inocentes de los avatares de la revolución, la intervención y la guerra civil, prominentes abstraccionistas emigraron para siempre y desarrollaron su obra visionaria en el exilio, que les recompensó sin demora con el reconocimiento a que

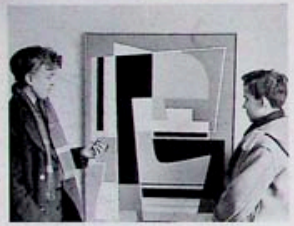


Sturegalleriet, Estocolmo 1956.



tenían derecho. Los que no eligieron el exilio -Malievich entre ellos- tuvieron que acomodarse a la nueva situación y soportar las penurias la relegación, cuando no de la persecusión desembozada.

La influencia de los abstraccionistas rusos sobre los artistas occidentales se dio sobre todo a través de la Bauhaus, entre cuyos catedráticos se contaron Kandinsky y El Lissitsky. Ambos habían formado parte de la VJUTEMAS soviética, escuela paralela a la alemana. A partir del cubismo los vanguardistas noreuropeos promovieron conceptos y obras análogos a los de los rusos. El primero en manifestarse fue el movimiento holandés De Stjil, encabezado por Mondrian y Van Doesburg. Mondrian partió de esquematizaciones de raigambre cubista y concluyó, a base de los colores primarios a más de blancos, negros y grises, en brillantes retículas resueltas con estructuras áureas del más puro entendimiento cartesiano. Los puntos de contacto entre el maestro holandés y Malievich terminan al constatar que este "no cree en la capacidad creativa del intelecto y atribuye el conocimiento puro a la emoción, mientras que Mondrian proclama un arte racional que se libere de la intuición espontánea y se incorpore al proceso razonador de las manifestaciones de la verdad".[1] La emotividad eslava del uno se vuelca en el impulso con que danzan los nítidos planos de color, las líneas y los puntos, y se apacigua en la solemnidad icónica de las cruces y los cuadrados. El rigor calculado, nórdico, del otro seduce por la armonía y el ritmo nutrido de antigua geometría y renovado por la cromática elemental. La lección suprematista se prolongó en las composiciones de planos intersectantes y translúcidos del húngaro Moholy-Nagy. La del neoplasticismo mondrianiano, en los mosaicos rectangulares de Van Doesburg.



Stureglalleriet. Estocolmo 1956.

De uno y otro lado provenían las versiones parricidas que inmolaban al cubismo. Una de las aproximaciones a lo abstracto fue el purismo sustentado por Le Corbusier, que en la arquitectura dejó las obras y el corpus teórico más influyentes hasta la década del sesenta, y por su amigo Amédée Ozenfant, que habría de ser el primer gran maestro de Araceli. La reacción purista inculpaba al cubismo de arbitrariedad en el manejo de las formas y legitimaba su propia alternativa en el valor del diseño del cuadro antes que en la simple composición pictórica. Esta "poética funcional" no logró adeptos, pero con sus perfiladas formas, escuetas y aún reconocibles, con sus postulados y reflexiones ayudó a desbrozar los senderos por los que marchaba indetenible el abstraccionismo. Paul Klee, el gran lírico solitario, es otro de los maestros que, sin arribar a la abstracción, entreabrió las cortinas de los arcanos de esta, no solo con irrepetibles dibujos y pinturas, sino también cuando teorizaba: "Las líneas más diversas. Manchas. Pinceladas difuminadas. Superficies lisas. Difuminadas. Estriadas. Movimiento ondulante. Movimiento trabado. Articulado. Contramovimiento. Trenzado. Tejido. Albañilería. Entrelazamiento. Solo. Varias voces. Línea que se pierde. Que recupera vigor (dinamismo)".

Hay dos constantes antitéticas que resumen gran parte de la expresión plástica del siglo XX: la irracionalista y la racionalista. La primera advino con el abstraccionismo de Kandinsky y el expresionismo, y prosiguió, de otra manera, con diferentes suscitaciones e intereses, bajo la prestidigitación y el malabarismo surrealista. La otra, desprendida del cubismo, se decantó en el constructivismo y el neoplasticismo. Para los años treinta la abstracción geométrica vivió ya un firme proceso de consolidación. Van Doesburg en su **Manifiesto del Arte Concreto**, aparecido en el primer número de la revista del mismo nombre, en 1930, preconizaba que "el cuadro debe constar sólo de elementos plásticos puros. La técnica debe ser mecánica, es decir exacta". Descartaba los significados simbólicos y postulaba la hegemonía de lo visual, conseguida a través de la estructuración racional de elementos "concretos", geométricos. Max Bill se hizo eco, un poco más tarde, del concretismo y diferenció las formas artísticas de las naturales, sentenciando que "es posible un arte que se apoye principalmente en el pensamiento matemático". Ese mismo año y con orientación parecida, aunque específicamente opuesta al surrealismo, incursionaba junto al escritor y pintor Michael Seuphor en el grupo Cercle et Carré un vigoroso de amplitud universal y honda gravitación latinoamericana, Joaquín Torres García. El núcleo **Abstraction-Création**, establecido al año siguiente, en cierto modo dio continuidad al anterior y retomó las ideas del Arte Concreto: "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 de sus elementos, debe ser simple y visualmente controlable". Entre los adherentes se contaban Jean Arp, Delaunay, Kupka. La dirección estaba a cargo de un neoplasticista, Vantongerloo, y de Auguste Herbin, el más destacado abstracionista francés, que la presidía, y que en la década de los cincuentas sería el mentor de Araceli en París. Otros miembros prominentes fueron el citado Max Bill, Joseph Albers, que indagó las clasificaciones cromáticas a partir del cuadrado y dejó una notable obra teórica, Ben Nicholson, que investigó las relaciones cromático-formales en múltiples combinaciones de consonancias líricas, Victor Vasarely, cuya labor puso los cimientos del op art.

No hay rebelión ni innovación creativa que una vez salvado el período experimental, de dudas y de batallar, omita la sistematización de sus postulados y métodos y, finalmente, acabe difundiéndolos, inculcándolos y convirtiéndolos en pedagogía. La necesidad de



Con Auguste Herbin, ante su cuadro en exp. París, 1956

la academia se vuelve inevitable, por más que las nuevas academias nacidas de la heterodoxia procuren soslayar la inercia y las aberraciones de las antiguas. Al extenderse y consolidarse la abstracción geométrica llegó el momento de la enseñanza. La tarea la asumieron, entre otros, dos jóvenes pintores franceses, Jean Dewasne y Edgard Pillet, que a partir de 1950 dirigieron en París un taller de arte abstracto que inculcaba a los estudiantes a desprenderse "de cualquier reminiscencia, de cualquier hábito de pensar en pintura realista" para que aprendieran a "pintar sin misterio, porque existe todo un sistema sensible ligado a la pintura abstracta". Entre los participantes del taller estuvo Araceli, que estableció sólidos vínculos creativos con sus directores. Entre tanto, en los Estados Unidos se daba una reacción racionalista, inmanente al geometrismo, frente al desborde irracionalista propio del expresionismo abstracto que había rendido sus máximos frutos con el **action painting** de Jackson Pollock. La actividad pedagógica de Albers y la abstracción post-pictórica de Mondrian, ambos emigrados a ese país, señalaron nuevas rutas del abstracto-geométrico, que halló fortuna en uno y otro lado del Atlántico. La abstracción derivó más tarde en la pintura **hard edge** o **new abstraction**, en la del **colour field**, en el "arte del signo", en la cinética lumínica (luz-movimiento-espacio), en la "dinámica de la geometría abierta" y en el arte cinético y el **op art**.



En su exposición de la galería Arnaud con Jean Dewasne (París, 1954)

No puede llamar la atención que el proceso expansivo del arte abstracto haya llegado a América Latina a través de un hijo de emigrantes catalanes como Torres García, cuya trayectoria en buena parte se desarrolló en Europa, pero que sólo desde Montevideo cobró el poder de irradiación que lo consagró como la punta de lanza del movimiento en nuestra región, aunque no sea nada desdeñable la influencia que dejó en los Estados Unidos. El "universalismo constructivo", por el que tanto bregó en la pintura y la teoría, fue una doctrina y proyecto que trató de amalgamar las lecciones neoplasticistas y una expresión nacional vertida en símbolos urbanos, portuarios ante todo y cósmico-geográficos, sazonados con palabras denotativas del lugar y sus actividades. Si bien el maestro uruguayo no incursionó de lleno en la abstracción geométrica pura, abonó el campo para que este movimiento floreciera, antes que en las demás latitudes latinoamericanas, en el Río de la Plata. En los países de esta región, poblados en gran porcentaje por inmigrantes europeos y sus vástagos, que iban y venían hacia y desde el viejo continente, se dio un flujo constante de ideas y realizaciones derivadas de las europeas. La plástica argentina y uruguaya, abiertas y proclives a aceptar las influencias de Europa, se convirtieron en el contrapeso de la escuela mexicana, que encontró sus epígonos en la zona andina a causa de la similitud de los problemas étnico-sociales. Tampoco puede causar extrañeza que México, prevalido de su muralismo, oficialista y hegemonizante, haya sido tan reacio a aceptar la corriente abstraccionista, que de todos modos acabó enrolando a algunos de sus artistas.

En lo sustancial, las singularidades regionales y locales del arte de América Latina, agudizadas desde los tiempos independentistas y más que nunca ostensibles en nuestro siglo, se han generado por la influencia de las metrópolis europeas, primero, y de los Estados Unidos, después. Lo que ha variado entre los distintos países es el grado de aceptación y el tipo de respuestas a tales ascendientes. De áreas abiertas y cerradas se ha hablado al tratar de ubicar los niveles de receptividad y desenvolvimiento de los códigos artísticos nacionales. No son unánimes los juicios explicativos del fenómeno, aunque resulten complementarios. Marta Traba cree que "Si la aparición de la pintura abstracta en Europa y luego la explosión del expresionismo abstracto en los Estados Unidos tiene una necesidad plenamente justificable, en Latinoamérica obedece, más que todo, a una vocación y a una moda".[8] (La vocación se daría en el "cono sur" y la moda en el resto de países). Frederico de Morais conviene con Juan Acha en que cabe entender el arte constructivista en nuestro continente como "un saludable correctivo a los excesos míticos y mágicos, emocionales e irracionales".[9]

Argentinos y uruguayos son los primeros artistas que respondieron al llamado de la abstracción en América Latina. Una serie de grupos derivados unos de otros los reunió en su momento. El punto de partida se fija a mediados de la década del cuarenta, destacándose los nombres de Carmelo Ardem Quin, Gyula Kosice, Tomás Maldonado que acabó convirtiéndose en significativa figura del diseño industrial desde sus cátedras europeas, Alfredo Hlito, Gregorio Vardanega, Martín Blaszko, Lucio Fontana. Para el Brasil fueron decisivos el establecimiento de la Bienal de Sao Paulo y la fundación del museo de arte de esta ciudad y la de los museos de arte moderno de Río de Janeiro y de la urbe paulista. En este último caso el primer director artístico fue el belga León Dégand, uno de los críticos más entusiastas de la obra de Araceli. Esas instituciones ayudaron a difundir el abstraccionismo, como lo hizo la Semana del Arte Brasileño en los años veinte con las primeras vanguardias del siglo. Entre los abstracto-geométricos que descollaron hay que citar a Samson Flexor, Cícero Dias, Iván Serpa, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Hélio Oiticica. En Chile, que ya contaba en el plano mundial con uno de los surrealistas más notables, Roberto Matta, el despegue de la abstracción geométrica solo se dio hacia la mitad de los cincuenta, sobresaliendo Ramón Vergara, Gustavo Poblete, Matilde Pérez, que terminó en el cinetismo.

Hacia 1945 el triunfo de la abstracción, y en particular de su variante geométrica, se mostraba incontrastable en Europa. Para el decenio del cincuenta abarcó también a América Latina. En Colombia se había mantenido vigente la tradición académica los primeros treinta años del siglo. Marco Ospina se menciona como el primer abstracto, y abstracto-geométrico hay que aclarar. Pero fueron Eduardo Ramírez Villamizar, otro artista relacionado con Araceli,



Río de Janeiro, 1957

y Edgar Negret, el dueto de oro de la escultura contemporánea colombiana, quienes afirmaron el movimiento con características definitivas. A estas figuras se suman Omar Rayo, Carlos Rojas, Fanny Sanín. Si en Colombia coincide el auge de la herencia constructivista con los comienzos de la industrialización del país, en Venezuela será la riqueza petrolera la auspiciadora del "aggiornamiento" pictórico dentro de los mismos cauces. Al precursor de la tendencia, Alejandro Otero, que devendría en uno de los mayores escultores latinoamericanos, se sumaron Jesús Soto, Carlos Cruz Diez y Omar Carreño pero ya en una vertiente diferenciada y que habría de brindarles reconocimiento internacional, junto a los argentinos Le Parc y Rossi: el cinetismo.

En el área indigenista sudamericana los éxitos de matriz geometrista fueron más parvos. Entre nosotros, después de Araceli se promovieron Estuardo Maldonado, Luis Molinari, Irene Cárdenas y Olga Dueñas. El Perú está representado en un contexto de oscilaciones estilísticas abstractas por Cajahuaringa, discípulo de Ozenfant, Emilio Rodríguez Larraín y Alberto Dávila. Bolivia, el más firme refugio del indigenismo, ha tenido en dos mujeres -la escultora organicista Marina Núñez del Prado y la pintora María Luisa Pacheco, abstracto-expresionista- las cifras más altas del arte en el siglo, pero solo muestra un constructivista de relieve, Raúl Ayoroa. En México "el muralismo cumplió en su momento histórico, con esa necesidad perentoria de autoafirmación que conocen los pueblos jóvenes en la Historia",[10] sostiene Damián Bayón. Reivindicacionismo legítimo del que sólo comenzó a liberarse con la obra opositora de Rufino Tamayo, el surrealismo de Frida Khalo, Remedios Varo y Leonora Carrington, y los divertimentos neofigurativistas del dibujante José Luis Cuevas. Era casi de rigor que la abstracción, y más aún su variante geométrica, arribara por allá con tardanza. Cuando al fin lo hizo se destacaron Vicente Rojo, Miguel Felguérez, Matías Goeritz, Gunther Gerzso. A Carlos Mérida, de origen guatemalteco, pintor cubista, a ratos cercano al espíritu abstracto-geométrico, se le debe considerar el precursor inmediato.

La zona del Caribe y Centroamérica tiene en Wifredo Lam al máximo exponente de la pintura en este siglo. Junto a este maestro universal y a otros de primera magnitud (el nicaragüense Armando Morales, los cubanos Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez) no aparecen artistas del mismo rango en el campo constructivista. Sin embargo, cabe citar a Joaquín Ferrer, también cubano, que "dibuja a regla y compás sus rectas y curvas que limitan zonas monocromas" urdiendo laberintos de apariencia volumétrica y fascinante atractivo visual.



Wilson Hallo, Luis Molinari, Estuardo Maldonado, Mauricio Bueno, Araceli y Mario Monteforte (Quito, 1982)

MAESTROS Y COLEGAS

En la obra de un artista se puede discernir hasta cierto punto, pero solo hasta cierto punto, dónde comienza el aporte original y dónde radican las influencias que nadie puede evitar. La prolongación y la derivación de los estilos y tendencias permiten la continuidad y evolución del proceso cultural, incluido el artístico. La posibilidad de la originalidad absoluta no pasa de ser utópica, y lo que cabe discernir como originalidad relativa se comprueba a través de la confrontación de las obras, estilos y autores que interesen, de la investigación de sus antecedentes, del medio socio-cultural y de las circunstancias de la época.

La etapa formativa de Araceli atravesó tres instancias bien definidas. La primera, de claro sesgo académico, en Santiago de Chile, entre 1936 y 1939. La segunda, en Guayaquil, desde 1942 hasta el año siguiente, la introduce en el expresionismo. La última, en Nueva York (1944-1946), la pone en contacto con el cubismo y las vanguardias de signo abstracto o próximas al abstraccionismo. Para comenzar a ser ella misma, para optar por la abstracción geométrica que nunca abandonaría, fue indispensable la estadía parisina, a partir de 1951, y la integración a aquella corriente en la que convergían numerosos y entusiastas jóvenes no solo franceses y europeos sino de muchos países de distintas latitudes. Cuando retornó al Ecuador, en 1955, lo hizo como indudable representante del formalismo, contando ya con una trayectoria prestigiosa y madura.

Una evaluación de su carrera artística, para no pecar de superficial, tiene que considerar con atención los factores concomitantes a la vocación y las disposiciones que demostró desde los inicios. Sin preterir a estas, sin disminuirlas en nada porque son básicas y evidentes, se ha de convenir en que los ambientes artísticos que frecuentó, la educación plástica que recibió, los maestros que le ayudaron a formarse coadyuvaron de manera decisiva a orientar sus preferencias estéticas y creativas. En la Escuela de Bellas Artes de Santiago[11] guiaron sus pasos, más que cualesquier otros, dos profesores a los cuales los historiadores del arte chileno consideran epígonos del espíritu de rebeldía que alentó al grupo Montparnasse: Hernán Gazmurri y Jorge Caballero. Con Camilo Mori como su más notorio representante "este grupo acentuó el rompimiento respecto a la concepción representativa de la pintura, que lo ubica dentro del itinerario renovador de la pintura chilena del siglo XX".[12] Gazmurri, alumno de André Lothe, desde "los datos sensibles desarrolló una estructura plástica alejada del naturalismo ortodoxo. En particular, en sus cuadros de naturaleza muerta, ejecutó una pintura plana donde los objetos quedaron sometidos a las exigencias visuales e intelectuales del pintor, para que se adecuaran a la bidimensionalidad del soporte".[13] Caballero también había sido alumno de Lothe, que lo nombró jefe

de taller del curso que impartía. Recibió la influencia de los postimpresionistas franceses y alemanes. Paisajista ante todo, en su etapa europea profundizó "el dramatismo cromático, la escrutación de lo anímico. Es sensible al color, con el que consigue notas de suave y limpia expresividad en sus paisajes".[14]

Resulta significativo confrontar las apreciaciones sobre estos maestros chilenos y lo que había de llegar a ser la pintura de Araceli. Se puede deducir que ella recibió muy pronto las lecciones de pintura plana y de esquematización formal, así como la voluntad de orden y ascetismo plástico de Gazmurri, mientras Caballero puede haber aportado a la sensibilización cromática de su paleta. "Mujer sentada" (1936-1937), pintada en Santiago, da razón de lo anterior. De otro tipo son las influencias que obtuvo a su paso por la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, a la que ingresó al año siguiente de haberse fundado, bajo la dirección del escultor Alfredo Palacio. Hans Michaelson, emigrado ya septuagenario, era uno de los más destacados profesores del nuevo plantel, que contaba en su planta docente con distinguidos artistas: la esposa de Michaelson, Else, el escultor italiano Enrico Pacciani, Enrique Martínez Serrano, el argentino Edmundo Martínez del Real, César Andrade Faini, la escultora Carmita Palacios, entre otros. El pintor europeo militaba en el expresionismo y esa fue la línea que inculcó en Araceli. No por temporal fue menos importante esa orientación, ya que le ayudó a apreciar el valor del dibujo, la forma y el color en cuanto elementos autosuficientes de la expresividad. Los pocos cuadros y dibujos de Araceli que se conservan de esta etapa estudiantil, que culminó con los mayores honores académicos en pintura, escultura e Historia del Arte, revelan que asimiló la fuerza emocional de las formas y la pureza del dibujo a que es tan adicto el expresionismo.



La Sociedad de Escritores y Artistas Independientes de Guayaquil: Araceli (tercera desde la izquierda); a su izquierda, Leopoldo Benítez Vinueza; a su derecha, Angel Felicísimo Rojas; a la izquierda de éste, Alfa Calderón; en el extremo derecho, Enrique Gil Gilbert. De pie, segundo desde la izquierda, Alfredo Palacio.

"De cada experiencia, de cada maestro fue extrayendo algo para documentar y fecundar sus ideas -al principio no muy claras todavía- de abandonar la copia, el modelo y la receta ideológica, para trabajar solamente con la imaginación. Porque llegar a comprender a cabalidad qué es lo abstracto en arte es casi tan difícil como sentirlo",[15] observa Mario Monteforte, quien añade que Ozenfant "le inculcó la seriedad casi mística, la paciencia artesanal que demanda el oficio". En efecto, este era parte del provecho que obtuvo en la Ozenfant Art School que el purista francés había establecido en Nueva York. El resto se deduce del propio manifiesto del movimiento suscrito por este y por Le Corbusier en **Après le Cubisme** (1918), que como lo ve G.C. Argan implicó "una llamada al orden general, naturalmente al orden clásico, a la realidad inalienable del objeto, desde cuya forma particular se sube hasta la forma universal del espacio".[16] Los puristas publicaron entre 1920 y 1925 la revista **L'esprit nouveau**, de "decisiva influencia en el desarrollo del arte abstracto ( ) en Europa y América. Pero el purismo no abandonó el objeto: era un ideal de estilo o técnica, una purificación del motif como tal",[17] como lo remarca Herbert Reed. La huella postcubista del purismo se rastrea en Araceli en cinco obras rescatadas de ese período, aunque las ejecutó a su regreso al Ecuador: Composición con máscaras, Cargador, Músicos, Lomas y Del mar.

Al involucrarse de lleno en el multitudinario movimiento abstracto-geométrico parisino de los años cincuenta, Araceli fue encontrando las claves para recorrer su próximo y definitivo camino. La relación cálida y amistosa que le brindaron Auguste Herbin y su esposa, la ayudó a involucrarse en la tendencia constructivista. El grupo **Abstraction-Creation**, bajo la dirección de Herbin, había postulado que "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. Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc., el cuadro debe ser construido con elementos puramente plásticos, es decir planos y colores ... en consecuencia el cuadro no tiene significado más que 'en sí mismo'; la construcción del cuadro, así como de sus elementos, debe ser simple y visualmente controlable; la técnica debe ser mecánica, es decir, exacta, antimpresionista; esfuerzo por la claridad absoluta". Herbin fue uno de los organizadores del Salon des Réalités Nouvelles, del Museo de Arte Moderno de París, la más importante instancia de confrontación del abstraccionismo en Francia durante la década del cincuenta. Araceli participó en las colectivas de 1953 a 1956. En el campo de la creación Herbin se caracterizó por el rigor casi matemático de sus cuadros, donde el color se asume como un lenguaje, que al relacionarse con las formas geométricas rítmicamente dispuestas establece un sistema capaz de expresar "una visión espiritual del universo". Sobre estas bases estableció un "alfabeto plástico" fundado en los colores puros combinados con las figuras elementales de la geometría plana. Su obra teórica **L'art non figuratif non objectif**, publicada en 1949, tuvo repercusión en el vertiginoso desenvolvimiento de la tendencia abstracto-geométrica de los años siguientes. El mismo sintetizó sus convicciones artísticas con estas palabras: "El arte no objetivo obedece a fuerzas puramente exteriores, y no puede sino contribuir al desarrollo del individuo. Al despojarse poco a poco del objeto, lo invisible se ha tornado cada vez más visible. Las necesidades materiales se van dominando más y más y, en este sentido, la pintura no objetiva viene a ser un perfeccionamiento de la expresión en el arte. Lo cual implica la primacía del espíritu".[18]



Con Auguste Herbin y su esposa (París, 1953)

La autoridad de Herbin sobre el resto de abstraccionistas geométricos franceses y sobre los afincados en Francia era incontrastable y, por ende, su capacidad para promover a los nuevos artistas no era cosa de discutirse. De ahí que la amistad que dispensó a Araceli, la atención que puso en su obra, el favorable juicio con que la estimó, fueron en extremo útiles para su carrera. Nada de esto habría sido posible, desde luego, si su obra no hubiera impresionado positivamente. Llegar a ocupar un lugar bajo el sol parisino del arte nunca ha sido fácil, pero para ella no fue muy difícil. Su personalidad vigorosa y atractiva, la empatía con el ánimo despejado y renovador de que hacían gala los artistas con quienes se trataba también fueron factores nada desdeñables en el éxito que alcanzó: llegar a ser una de las figuras con que había que contar en su tiempo y en su estilo. Para ubicarse en tal sitial fue decisiva la labor que cumplió en el taller de arte abstracto que de 1950 a 1952 dirigieron Dewasne y Pillet. No se limitó a pintar, sino que trabajó como asistente de los directores. (Su labor docente la prosiguió en el círculo de arte infantil que abrió en Quito en los años sesenta). Todo parece indicar que fue en el atelier parisino donde encontró los mayores alicientes e influencias para su labor creativa, como se comprueba al cotejar sus cuadros de esa época con los que pintaban sus colegas afines en los lineamientos abstracto-geométricos.



París, 1956.

Dewasne, uno de los primeros en sumarse al abstraccionismo en Francia, formó parte del comité organizador del Salon des Réalités Nouvelles, en 1946, y fue el primer laureado del premio Kandinsky. Al comienzo pintó en la dirección de Herbin, pero al singularizar su estilo lo caracterizó con formas netas, encadenadas según ritmos complejos, colores vivos y brillantes, a veces aplicados sobre madera o metal. Pinturas murales como Joie de vivre y L'Apothéose de Marat le abrieron las puertas de la fama. Sus "anti-esculturas", elaboradas con elementos de carrocería automovilística, y pintadas en colores llamativos, relacionan las formas y la cromática sumidas en el espacio. A comienzo de los noventa pintó toda una hectárea de murales en el arco de la Defensa de París. Sobre la capacidad del abstraccionismo para expresar todas las tendencias humanas pensaba así: "Asistimos al nacimiento de una nueva potencia 'poética', que proviene de hechos reales, de la acción justa, de la claridad más aguda, de la total ausencia de tinieblas en el seno de un movimiento disecable aun en sus partes más sutiles. Mi maestro de filosofía decía: 'Delante de un fuego alocado el hombre antiguo hablaba de los muertos, el hombre moderno, de hidrógeno sulfurado'. Hasta ahora ha sido la mentira la que ha tenido reputación de ser poética; ahora, para algunos de nosotros, únicamente la tiene la verdad".[19]

Pillet fue otro de los pioneros de la abstracción en su país. Expuso a partir de 1951 en la galería de Denise René, la modista aficionada al arte que tanto apoyo brindó a la corriente. También se dedicó al cine y realizó varias producciones sobre el pintor Alberto Magnelli y el

escultor Henry Laurens. Fue secretario general de **Art d'aujourd'hui**, grupo y revista que aparecieron en los años cincuenta. Sus ideas ayudan a comprender la función lingüística del arte y, en particular, del abstraccionismo: "A principios de este siglo varios pintores rechazaron la idea de representación en la pintura. Ellos nos han dejado pruebas convincentes de que el lenguaje plástico (color, forma, ritmo, etc.) es autónomo y suficientemente elocuente como para expresar las fuerzas que el creador lleva en sí, y que trata de liberar. Este lenguaje, cuya extensión y profundidad no pueden ser puestas en duda, tiene la ventaja de ser específicamente pictórico. Es decir que al constreñir la pintura a sus principios esenciales, la abstracción le ha revelado su propio lenguaje. Un lenguaje, y aquí radica lo importante, que permite a la pintura competir por sí misma con el lenguaje del sonido (música) o de la palabra (poesía). Se trata de una conquista inestimable que abre a la pintura un campo de exploración casi ilimitado".[20] No exageraba Pillet y así lo comprendió Araceli, que también participaba en la fiesta de liberación que junto con el fin de la guerra había traído el arte abstracto a los pintores que lo cultivaban.

Para 1954 la pintora se encuentra en pleno trabajo, resueltamente encauzada en la corriente que había elegido. A su manera está "conquistando París". Lilo Linke, periodista alemana de gran actividad por esa época en el Ecuador, la visitó aquel año y quedó gratamente sorprendida de que las tres obras que había enviado al IX Salon des Réalités Nouvelles, abierto en el Museo de Arte Moderno, colgaran junto a las del "pintor francés más famoso entre los abstractos". (La cronista no da el nombre de éste pero seguramente se refiere a Herbin o Vasarely.) Los contactos y el intercambio de ideas se multiplican. El triunfo del abstraccionismo, y en particular de la abstracción geométrica, es total. Los artistas enrolados en la corriente se cuentan por decenas: en los **Témoignages pour l'art abstrait-1952**, se entrevista a treinta y cuatro de ellos. En el Salón de 1955 exponen ciento once. Al año siguiente, noventa y nueve, entre ellos junto a Araceli sólo otros dos latinoamericanos: el ecuatoriano Manuel Rendón y la argentina Alicia Peñalba. Como siempre ocurre cuando una tendencia se vuelve multitudinaria, proliferan las mutuas influencias, a ratos se despersonaliza la obra en medio de la febril actividad, pero los más constantes y dotados, más tarde o más temprano despuntan por la validez de sus trabajos. Rastrear con exactitud antecedentes y coincidencias, en medio de tanta efusión, hasta establecer un cuadro completo de la situación, sería improbo, pero procediendo selectivamente es posible aproximarse a las matrices y parentescos que coadyuvan a definir la génesis y la trayectoria de una labor artística.

De los artistas europeos con quienes se relacionó Araceli, sin duda el de mayor gravitación internacional es Víctor Vasarely, precursor del cinetismo y el **op art**, polemista e impulsor de un arte asociado a la ciudad y a la arquitectura. Por otra parte, uno de los grandes maes-



En el taller de arte abstracto de Dewasne y Pillet (París, 1954)

tros cuyas ideas y realizaciones dejaron algunas huellas en las de nuestra pintora. En su ejemplar del libro **Notes Brutes**, del creador húngaro-francés, ella ha subrayado, entre otras, esta frase: "De hecho, no tuve revelación verdadera de lo que era 'lo abstracto' hasta 1947, cuando logré percatarme de que la forma pura y el color puro podían representar el mundo. Desde entonces, mis composiciones pictóricas nacen de la acción de las unidades formas-colores cuyo 'espacio plástico' es el lugar".[25] Palabras tan afines a su experiencia no podían dejar de atraer la atención de quien había sentido ya el reclamo del abstraccionismo. "El paso de lo figurativo a lo abstracto no fue en mí un salto violento ni una crisis difícil, sino una evolución natural",[26] diría cuando se organizaba su retrospectiva quiteña en el Museo del Banco Central.

En 1954 participó en Viena en la colectiva Vereinigung Bildener Künstler, que reunió obras de personalidades como el escultor organicista Jean Arp y su esposa Sophie Tauber-Arp, los pintores Alberto Magnelli y Sonia Delaunay-Terk. En estos dos últimos son visibles recursos formales, cromáticos y compositivos que Araceli asimiló en algún grado aunque estableciendo distancias plásticas suficientes. El italiano Magnelli se había identificado con la abstracción a mediados de los treinta y al radicarse en París por la misma época que Kandinsky, muy amigo suyo, influyó de manera decisiva junto con él en el desarrollo del arte abstracto. Sus obras son características por la dinámica interferencia de los planos, la tensión que generan las formas y la ausencia de luminosidad y modulación. Argan lo considera un "puente entre Matisse y Kandinsky por su interés en concretar las formas geométricas en una sólida sustancia plástica colorista". La pintora ucraniano-francesa Sonia Delaunay-Terk fue la principal continuadora del intento orfista de superar el cubismo. Prosiguió, en general, los ensayos cromático-circulares, propios del estilo, que buscaban valorar el color frente a la forma.

Entre los artistas que trató y cuyas obras merecieron el aprecio de nuestra constructivista se cuentan dos daneses: el escultor Robert Jacobsen y el pintor Richard Mortensen, ambos pioneros de la abstracción en Escandinavia, y con los cuales ella coincidió en algunos salones parisinos. De la escasa producción escultórica de nuestra artista no se puede colegir mayor parentesco con la del primero. No así de la pintura en relación con la del otro, aunque la identificación resulte menos real que aparente. Jacqueline Barnitz encuentra que las esculturas metálicas móviles del belga Pol Bury "tuvieron eco en las formas planas pintadas por Araceli en los años cincuenta".[27] Sin discutir a fondo esta aseveración se puede afirmar que se descubren más aproximaciones con Vasarely, pero más tarde, que con aquel escultor cinético, "de los más variados, prolíficos y sutiles"[28] en su campo, según H.H. Aranson.

Araceli, que prácticamente asistió a la eclosión del op art y el cinetismo en París, que



Francine Holley, Lund Hansen, Araceli, Victor Vasarely, Denise René; al frente, Christian Sorensen (París, 1954)

conoció y trató ahí a los abanderados latinoamericanos de esas tendencias -los venezolanos Alejandro Otero y Jesús Soto y el argentino Julio Le Parc- no se dejó tentar de entrada por la seducción del movimiento real o virtual sobre el plano o en la tridimensionalidad. Todo indica que la fe en el poder y la suficiencia de la pura abstracción geométrica le bastó recorrer para el tramo más largo de su trayectoria pictórica, aunque es verdad que ya casi al culminarla se decidió a ejecutar una gran obra típicamente cinética, el mural de la sede del Banco Central del Ecuador en Guayaquil.

Al evocar las relaciones de la pintora con otros artistas ecuatorianos, surge de inmediato el nombre de Manuel Rendón Seminario, "padre del informalismo ecuatoriano" según Barnitz.[29] Aparte de la gran amistad que les unió, cultivada por décadas en nuestro país y en Francia, el punto de contacto por excelencia radica en la abstracción que cada uno practicó a su manera. Pero si Rendón incursionó por momentos en la abstracción geométrica, Araceli no hizo nunca concesiones a la abstracción libre, informalista. Ambos comparten el relevante mérito de ser los introductores del arte abstracto en el Ecuador. En tal condición propiciaron el enrolamiento de artistas nacionales, de generaciones posteriores a las de ellos, en ese amplio cauce. Ciñéndose solo al que abrió Araceli, se debe mencionar, sin atribuir a ella la exclusividad de la influencia, pero sí la atracción ejemplar emanada de sus cuadros, a Estuardo Maldonado y a Luis Molinari. Esencialmente constructivistas, uno y otro han desenvuelto gran parte de su obra en el exterior, donde no se les ha regateado reconocimiento ni acogida. De proyección artística más amplia, a partir de un fecundo "precolombinismo", el primero se ha prodigado por igual en la pintura y en la escultura, y llegó a ser uno de los introductores, en el ámbito internacional, de la técnica del acero inox-color. Con ecos de la **new abstraction** norteamericana, el otro ha acabado con la tradicional ortogonalidad de los bastidores configurándolos en marcos poligonales y, en otros casos, ha insuflado volumen a las telas. Maldonado y Molinari integraron el grupo VAN (junto a Tábara, Villacís, Almeida, Muriel, Ricaurte, Moreno) que a pesar de su breve vida colectiva sacudió las concepciones de la comunidad artística ecuatoriana en los años sesenta, renovándolas y apartándolas del indigenismo. Otras artistas que han estado ligadas a la abstracción geométrica son Irene Cárdenas, discípula de Jan Schreuder y Olga Valasek de Dueñas, norteamericana. Marcia Valladares y Natasha Dentchenko, soviética radicada en el Ecuador, trabajaron junto a Araceli y aprendieron de su experiencia.



Enrique Tábara, Araceli, Lenin Oña, Diego Almeida, Oswaldo Viteri, Kim Bloomberg; atrás, Diego Cisneros Mosquera (Quito, 1987)

REFLEJO DE LO INFINITO

En el catálogo del IX Salon des Réalités Nouvelles junto al cuadro de Araceli Variaciones en rojo No. 3 aparece este apotegma de Kant: "Lo bello es el reflejo de lo infinito sobre lo finito". Intención o coincidencia de la diagramación, la sentencia define la summa artis de la pintora. Después de contemplarla una y otra vez sólo queda el deseo de volver a mirarla. Para atestiguar los límites de poesía pictórica que alcanzó. Para solazarse de nuevo con la trama de un pensamiento visual que llega a la perfección posible. No le fue fácil ni gratuito encontrar los recursos plásticos y conceptuales que le permitieron decantar lo accesorio y resumir lo principal. Consciente del rigor de su propósito, sacrificó muchas obras, repitió algunas, echó al olvido lo que dejó de interesarle. Solo los frutos que consideró maduros fueron escogidos por su implacable sentido autocrítico. Así, lo que queda de tan exigente selección personal se muestra escaso en número, pero recompensado con creces por las altas calidades que ostenta.

Pintó a conciencia y sin apremios, con precisión pero sin amaneramiento. El campo creativo y estilístico que eligió, desde luego, le compelía a actuar así. Mas si se piensa en el fracaso de tantos otros que intentan sobrellevar exigencias similares, se deduce la entereza de la disciplina intelectual y artesanal a que se sometió. Esta no es cuestión innata sino adquirida. Pueden haber disposiciones de temperamento y carácter que la favorezcan, pero para que rindan efectos hay que cultivarlas e incorporarlas como elementos permanentes en la personalidad creadora. En su caso la trayectoria que cumplió comprueba lo dicho, porque en los comienzos estuvo sujeta a vaivenes y vacilaciones, pero a la larga se impuso la voluntad de domeñar el fértil territorio que había descubierto. Múltiples son los atributos que la condujeron al gran compromiso artístico de su vida: certero instinto estético, capacidad de introspección autocrítica, conocimiento de los valores plásticos eimeros, visión moderna para rebelarse contra todo lo ingrato y postizo de la existencia y el arte, convicción de la necesidad de superar los localismos anacrónicos, endogámicos y romanticoides; antiexhibicionismo, certidumbre de la cualidad liberadora del arte, claro entendimiento de los límites que separan a esta de los mandatos sociales y el activismo político.

No son muchas las obras que quedan de su etapa formativa, pero sí de interés. La más antigua que se conserva, la citada **Mujer sentada** permite entrever que ya por entonces sus intenciones creativas atendían las lecciones de las vanguardias. El cuadro tiene un aire cubista ponderado. El esquematismo de la figura recuerda

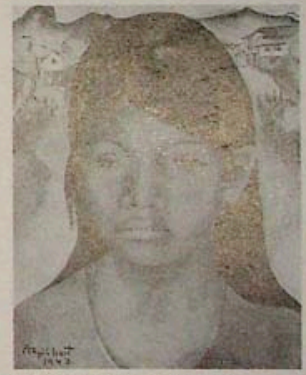
un tanto a las esculturas femeninas de Archipenko. El modelado de las formas es somero y la solución cromática equilibrada, dentro del predominio de los rojos, pero a la sobria definición mayestática de la imagen no corresponde la ambigüedad de las manchas de los planos posteriores. Tampoco abundan los cuadros realizados durante el aprendizaje con el maestro Michaelson en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y en el corto período que media hasta que se integra a la Ozenfant Art School. Dos o tres pinturas permiten apreciar hasta qué punto siguió los lineamientos expresionistas. Las agitadas formas de las **Casas de carboneros** (1943) apuntan al dominio del estilo. El desdibujo de un paisaje urbano, sin título ni datación precisa, pero imputable por la factura y el tratamiento a la misma época, parece mostrar síntomas del desgano con que cumplió la nueva experiencia. **La Cabeza de india** y **La cholita**, de 1943, obedecen a una pasajera adhesión al indigenismo, que campeaba en esos tiempos y que para una estudiante bien puede haber tenido el carácter de ejercicio obligatorio. No faltan reciedumbre ni laconismo en los rostros, que denotan dominio de los rasgos fisonómicos aborígenes.

Cuando va a Nueva York, en 1944, a integrarse a la academia del purista Ozenfant, lleva cumplido un ciclo de aprendizaje inicial de siete años. No era poca cosa, pero ameritaba continuarlo. La insatisfacción, característica temperamental de la artista, la intuición de otros horizontes creativos, apenas entrevistos en los años escolares de Santiago y Guayaquil, le impulsaban a buscarlos. Sus anhelos se cumplieron con creces ante el espectáculo del acervo acumulado en los museos neoyorkinos, ricos en obras capitales de los maestros modernos. Los poderes sintéticos de Cézanne, la libertad cromática de los fauvistas, la originalidad de las formas picassianas, la emancipación abstraccionista de Kandinsky, traspasaron la retina de la inconformista, abriéndole perspectivas ampliísimas. No menos eficientes y bien aprovechados fueron los ejercicios antiacadémicos del instituto de Ozenfant. "Trabajando con el modelo aprendí a evadirme del modelo",[1] recordaba mucho después. Pero el purismo que le inculcaba su maestro no era ni más ni menos que un intento de poner orden y sistema en el universo cubista, novísimo sí, pero a ratos caótico. En realidad, el más purista del dúo purista había sido Le Corbusier, y los afanes de sintetizar en formas y colores el mundo circundante, reducido a la orquestación de las naturalezas muertas, no ofrecía sino límites previsibles. No eran otros que los de la esquematización a ultranza, próximos a los que beneficiaría el diseño gráfico.

El propósito de Araceli era olvidarse del modelo para evocarlo luego. Olvidarse y seguirlo, deformándolo y acariciándolo. Ozenfant había dejado de lado los rigores programáticos del purismo para retornar a la matriz cubista. La pintora cosechó esos frutos,



Obra sin título (1942)



La cholita (óleo sobre madera, Guayaquil 1943)

de los cuales nos quedan a la vista cinco cuadros paradigmáticos fechados entre el 46 y el 47. La lección cubista se revela en la **Composición con máscaras**, **El cargador** y **Músicos**, tratados como estructuras envolventes con claras alusiones figurativas, condicionadas por manos tan aptas para la geometrización. El color plano, impecablemente dispuesto, se explaya en la sensualidad de las formas sobre el fondo oscuro de las figuras enmascaradas, se muestra apacible en la dinámica centrípeta del cargador, es ascendente en los músicos. En **Lomas** y **Del mar** lo paradójico prima: las montañas resultan ser, en cuanto a la forma, lo más abstracto que había pintado hasta el momento, pero su rudo modelado cromático es de estirpe expresionista. Las masas pictóricas más que orográficas apuntan a la síntesis de las formas, pero están lejos del color puro y desnudo que vendría luego. La ostra abierta, de inobjetable realismo, reposa sobre un punzante plano negro ceñido por un horizonte claro, también plano, que anticipa futuras segmentaciones de los campos coloríticos.



Ante una de sus litografías, con Christian Sorensen (Copenhage, 1954)

Para encontrarse consigo misma tuvo que ir a París e involucrarse en el medio de los Herbin, Vasarely, Dewasne, Pillet y tantos otros. Con el estímulo de la abstracción total, la limpieza de sus formas y colores, de geometría libre pero antiorgánica, deja que fluyan las energías latentes que la asediaban desde hacía rato, a la expectativa de ese punto de confluencia. El momento no pudo ser más propicio -1951- ni el auspicio mejor: fue invitada a participar en la exposición hispanoamericana organizada por Picasso en la galería Henri Tronche como contrapartida de la I Bienal de Madrid, del mismo ámbito, promovida bajo la égida de la dictadura franquista. (Por cierto el ganador fue otro ecuatoriano: Manuel Rendón). Dos años después ya presentó su primera muestra personal en la galería Arnaud, de París, donde exhibió obras de mucha solidez, enteramente abstracto-geométricas, entre ellas **Lironda rosa** y **Formas en equilibrio**, que ahora es parte de la colección del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito. El boceto a la témpera de este cuadro integró la exposición de gráfica francesa abierta en la galería De Unga, de Estocolmo, en 1954. Este mismo año volvió a exponer en Arnaud un álbum de seis serigrafías en color, ejecutadas por Christian Sorensen, serigrafista danés. La carpeta incluye un elogioso proemio de León Dégand, autoridad en materia de abstraccionismo.



Exposición en la galería Arnaud (París, 1954)

El decenio del cincuenta le fue favorable en todo sentido. Maduró su obra con la celeridad y evidencia con que suelen presentarse los saltos dialécticos, siempre precedidos por una labor de larga data. El reconocimiento de los entendidos y colegas no tardó en llegar. La participación a año seguido en el Salon des Réalités Nouvelles entre 1953 y 1956, indica el aprecio que suscitaba su obra. Pintó cuadros de impoluta artesanía, al

óleo sobre lienzo, con todo lo que ello implica de dominio del dibujo y manejo de los colores, pero más que nada atractivos por la armonía con que la forma traduce la emoción íntima de la gestación plástica. Son telas que sortean con elegancia y sabiduría los riesgos de su complicada estructura: rectas y curvas, que a veces se intersectan, a veces se limitan, siempre rítmicas y adecuadas al contenido cromático, en conjunción musicalizada, de grata percepción y memoriosa permanencia para el ojo del contemplador sensible.

La pequeña sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Colonial quiteño, la única con que entonces contaba la ciudad para exhibir las creaciones de los artistas, nunca antes había soportado el peso de tan gráciles lienzos como los que colgó Araceli a mediados de 1955. La sorpresa fue grande y mayor la desazón . El único que se arriesgó a suscribir su criterio fue Alfredo Pareja, relatista ya consagrado, integrante del Grupo de Guayaquil. Fue un juicio favorable, sensitivo, que calaba en el mensaje poético que fluía de esos lienzos. **Tout se tient** (1953) estaba incluido en el suscinto conjunto que alteró las costumbres visuales de los habitúes. La abstracción geométrica acababa de inaugurarse en un medio donde todavía se pensaba que la pintura sólo puede ser portadora de mensajes sociales. Luego vino el silencio, respuesta temerosa a lo desconocido, a la audacia de una mujer que se atrevía a desafiar un ambiente cultural que ya presentaba síntomas de anquilosamiento. Solo cinco años más tarde vendría el primer reconocimiento nacional a su labor, cada vez más prestigiada en Europa. El segundo premio que se le discernió en el IV Salón de Octubre en su ciudad natal, por una **Composición** fechada en 1960, era sólo un tímido reconocimiento, pero implicaba al fin y al cabo un síntoma de apertura intelectual. Con el primer premio, en 1961, del Salón Mariano Aguilera de Quito, se aseguraba la entrada triunfal de su obra y de la tendencia constructivista en el arte nacional. La obra galardonada, **Homenaje a Anton Webern**, una de las glorias de la escuela musical de Viena, exalta la relación que establecía su autora entre la pintura y la música, hermanadas por el sentido abstracto del mensaje estético común.

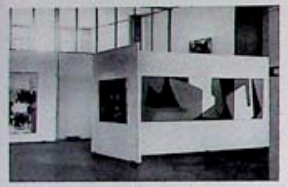
La década fue pródiga en exposiciones personales y colectivas. Expuso sola en la sala Sturegalleriet de Estocolmo (1956), en la Asociación Brasileira de Prensa en Río de Janeiro (1957), en la Gummesons Konstgalleri de Estocolmo (1958), en el Centro Ecuatoriano-Norteamericano de Quito (1959), en la Casa de la Cultura del Guayas (1960). Las tres colectivas de 1954 (Vereinigung Bildender Künstler de la Secession vienesa, el salón Divergences de la galería Arnaud, la Fransk Grafik de la galería De Unga en Estocolmo, donde representó a Francia) le permitieron codearse con algunos grandes del arte inter-



Alfredo Pareja presenta la exposición de Araceli, que está junto a Rolf Blomberg y Benjamín Carrión, al lado de este, Mercedes Carrión de Pareja.



Gummesons Konstgalleri, Estocolmo 1958.



VI Bienal de Sao Paulo (1961): a la derecha, el cuadro Calma, de Araceli.



Exposición en la Asociación Brasileira de Prensa (Río de Janeiro, 1957)

nacional: Arp, Sonia Delaunay-Terk, Magnelli, Sophie Täuber-Arp, Deyrolle, Hartung, Soulages, Giglioli, Schneider, Tinguely, Dumitresco, Ionesco, Istrati, entre muchos otros. En 1959 tomó parte en otra colectiva de importancia en el Museo Lijevalchs de Estocolmo. La crítica del decenio alabó "sus composiciones admirablemente libres, de formas ricas y atrevidas", la técnica "limpia, cuidadosa, realizada", las "cualidades más expresivas, desde la extrema energía hasta la extrema fineza", "el goce de invención en (sus) pinturas", un "arte de instinto e inteligencia sagazmente reunidos", "franco, puro, sin vacilaciones, tanto en la forma como en el espíritu", su sensibilidad que "vive una misión: la de transformar esa sensibilidad en emoción ajena, todo dentro de los milagros que sólo el gran arte conoce", "la luminosidad y los colores que se acoplan con justeza", "el ensamble (de las formas) puro y bello, plásticamente muy bello", la ponderada exaltación de los colores.

Leon Dégand descubría en las admiradas telas, que iban adquiriendo múltiples coleccionistas, un "esfuerzo hacia una pintura mural de contrastes de colores francos y violentos extendidos sobre largas superficies". Pero el mural tardó decenios en llegar y fue cinético. Sin embargo no estaban desenfocadas las predicciones del crítico belga. En el apaisado tríptico que tituló **Calma**, de 1958, ya las dimensiones (3,76 por 0,98 m.) se aproximan a las del mural, y más que nada la solución: grandes planos que se entrecruzan o se engranan, de impolutos colores -amarillos, grises, negros, blancos de matices indescriptibles- encerrados por formas que ejecutan un concierto vibrante y armonioso. Ese mismo año pinta un lienzo de austera precisión, **Tema sobre blanco**, una suerte de contrapunto entre las formas recortadas en rojo y las líneas verticales y horizontales, de distintos grosores, en negro. La economía cromática, el acierto formal, el contraste con el blanco del fondo son de gran elocuencia y laconismo.

Mención especial merece la participación que tuvo en la Bienal de Sao Paulo, a la que concurrió en 1957 y 1961 integrando la delegación del Ecuador, porque en aquellos tiempos se ponía mucha atención y seriedad en la selección de los artistas, algo que en las últimas décadas no siempre ha ocurrido. A la IV Bienal fue con dos obras, las mencionadas **Formas en equilibrio** y **Variaciones en rojo**. La representación del país a ese connotado salón fue amplia, con figuras de primera fila: Araceli, Andrade Faini, Irene Cárdenas, Espinel, Guayasamín, Kingman, Rendón y dos extranjeros, ecuatorianos de alma y recorrido, Jan Schreuder y Lloyd Wulf. Con buen criterio se decidió reducir el equipo en la VI Bienal para que cada expositor pudiera mostrar un número de cuadros suficientemente ilustrativo de los alcances de cada uno. Araceli, que llevó seis lienzos, estuvo acompañada por tres jóvenes que comenzaban a gravitar en el panorama nacional: Gilberto Almeida, Enrique Tábara y Osvaldo Viteri.

En los sesenta toma parte, año tras año, en colectivas dentro y fuera del país: Salón Bolivariano de Pintura (Guayaquil, 1961), Alianza Francesa (Quito, 1963), Doce pintores del Ecuador (Museo de Arte Colonial de Quito, 1964), Artistas del Ecuador en las Bienales de Sao Paulo (Centro de Estudios Brasileiros, Quito, 1964), Testimonio Plástico 1967 (exposición itinerante dentro del país, organizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana), XI Olimpiada Cultural (Museo de Antropología de México, 1968), muestra inaugural del Museo de Arte Moderno Latinoamericano (Casa de la Cultura, Quito, 1969), exposición de la galería del Cine Club de la Casa de la Cultura (Quito, 1970). Pero ni esta profusa actividad, ni siquiera el premio Mariano Aguilera se deben tener por lo principal de la década. Lo más importante es un cuadro, una de las obras maestras de la abstracción geométrica: **Réquiem por Sidney Bechet**. Este músico de jazz norteamericano, uno de los favoritos de Araceli, gran aficionada al género, falleció en 1959, y seis años más tarde su admiradora realizó esta excepcional pintura. En ella se conjugan la sobriedad de la estructura, la economía cromática y el poderío de los contrastes. La afinidad musical, tan cultivada por la artista, nunca alcanzó como aquí tan acabada precisión. La sensación del silencio final pocas veces ha encontrado tan categórica interpretación.

En la década siguiente, la del setenta, la producción es abundante y de muy alta calidad. La celebridad de Araceli está fuera de discusión. En 1972 expone sola en la galería Altamira de Quito. Luego vendrán dos grandes retrospectivas, homenajes nacionales a una de las trayectorias artísticas más brillantes y consecuentes del país: la de la Pinacoteca Moderna del Museo Municipal de Guayaquil, en 1975, y la del Museo del Banco Central de Quito, en 1979. Las colectivas la tienen como asidua participante. 1972: Trece Pintores Quiteños (inauguración de la galería Caspicara de Quito) y en la galería Altamira. 1973: Homenaje a Cuenca, en la municipalidad de esa ciudad, y otra grupal en la Caspicara. 1974: Alianza Francesa y Altamira en la capital. 1975: Presencia Plástica de Guayaquil en la galería Goribar (Quito). 1977: 75 Años de Pintura en el Ecuador en la Siglo 20, Formalismo e Informalismo en la Plástica Ecuatoriana en los salones de la Organización de Estados Americanos (Quito) y en la misma muestra, bajo el nombre de Abstract Currents in Ecuadorian Art, en el Center for Inter-American Relations de Nueva York. En 1980: Constructivismo, en el Museo del Banco Central (Guayaquil) y Visión del Arte Latinoamericano, en esa misma institución.



Retrospectiva en el Museo del Banco Central (Guayaquil, 1975).



Exposición en la galería Altamira (Quito, 1972): Osvaldo Viteri, Germán Pinzón, Aníbal Villacís, Luis Molinari, Araceli, Irene Cárdenas, Kurt Mühler, Olga Fisch, Leonardo Tejada, Nelo Vélez, Jaime Dunjura.

La novedad del período fue la incorporación de recursos que antes había utilizado poco o nada: la retícula cuadrada dispuesta en diagonal y referencias cromáticas y compositivas entrevistas en las artesanías indígenas. Una y otra innovación están condicionadas entre sí: se trata de sutiles alusiones que no se desentienden en absoluto del acervo constructivista personal. Las coincidencias de las soluciones se legitiman con refinada sabiduría, como se observa en los cuadros **Modular No. 3**, pintado en 1977, y en dos de 1979: **Diagonal No. 3** y **Modular No. 4**. La vibración tímbrica de los verdes, rosas, azules y negros en la rejilla entramada sobre cuadrados, de la primera obra; el uso del color plateado y los pórticos trapezoidales superpuestos, inscritos también en una retícula cuadrangular, en la segunda; y, la traba diagonal de las formas en rojo, violeta, negro y blanco, en la última, remiten a los ritmos y contrastes que emplean los artífices indios.

Pero hay más innovaciones en estos años. En **Modular No. 1** (1974) con aire juguetón estallan los colores -tres tonos de verdes, naranjas, amarillos, violetas, negro, rojo- en planos ensamblados como en un rompecabezas. Las formas, derivadas del cuadrado dividido en diagonal, combinan el paralelogramo con triángulos isósceles y una punta de flecha incompleta. La danza del mosaico cromático sube, baja, se desplaza, vuelve sobre sí misma, se abre y se concentra. Logra el dinamismo perpetuo y una sensación de eufórica alegría muy tropical y, al mismo tiempo, de persistente cimiento cartesiano. El **Ritmo vertical No. 2** (1978) es otro acierto colorístico y compositivo, congruente con el título. Pertenece al Museo del Banco Central de Quito, como la **Construcción horizontal** (1973), resuelta con gran soltura en inventivos recortes de cromática fría.

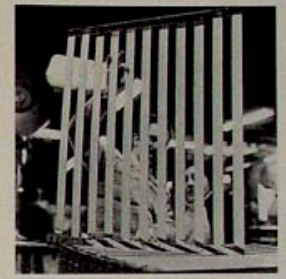
Estos también son tiempos de rememoranzas europeas. **El Elogio al círculo** (1978) se puede considerar un homenaje al viejo maestro y amigo Herbin. **El Cuadrado acrílico No. 8** (1975), un tributo al gran Vasarely, lo mismo que la variante Malabar, de 1985.. El **Cuadrado acrílico No. 1** (1973) es una renunciación al color. Solo grises, negros y blancos estructuran un icono mecanicista que retoma, por las franjas verticales y horizontales, algunas variaciones de A.R. Fleischmann, el colega alemán de Araceli en el Salon des Réalités Nouvelles de 1956. En las riberas más personales se advierte, asimismo, la nostalgia, como parece indicarlo el **Gran ritmo vertical No. 3** (1978) y la **Lironda No. 2** (1972). Pero no todo se va en recuerdos, también hay lugar para nuevos experimentos, que ejemplifica bien el **Cuadrado acrílico No. 5** (1975) con el tema de las formas recogidas sobre sí mismas, de colorido contrapuntístico: blanco, rojo, verde, negro. La madurez del estilo llegaba a la plenitud con la misma naturalidad con que había evolucionado. La



Retrospectiva en el Museo del Banco Central (Quito, 1979): con Raúl Blomberg y Olga Fisch.

incursión penetrante y diáfana en los motivos de ecos indígenas puede tenerse como contraparte constructivista del agitado y fecundo concierto de los "precolombinistas", con Tábara y Villacís a la cabeza, y de otros que marchaban por senderos paralelos, dígase Viteri y Solís, en el gran cauce del informalismo y lo matérico. La evocación de lo propio y de lo ajeno, nada ajeno en verdad porque había sido parte fundamental de la vida de la artista, que transcurrió entre el deslumbramiento y la inserción europeos, cabe entenderla en los términos de la espontaneidad de su carácter y la recurrencia de su experimentación visual.

El destino de Araceli fue singular por donde se lo mire. Su vida se extinguió lentamente, pero su obra llegó al cenit sin sufrir los letargos de la decadencia. Cesó cuando se encontraba en la plenitud de la gloria, sin mostrar síntomas de apocamiento o restricción. Por el contrario, en los años que le quedaban de actividad creadora siguió produciendo obras trascendentes, frescas y bellas, en la ruta de siempre. Hasta cerca del final de la década de los ochenta le alcanzaron las fuerzas. Después dejó los pinceles y prefirió el silencio a la batalla inútil, a la reiteración desmejorada, al penoso espectáculo del menoscabo de las capacidades. Fue un último acto de sensatez y de respeto para su propia obra, cuyas características de exactitud y transparencia le compelían a ejecutarlo. La juventud espiritual que la animó a lo largo y ancho de su trayectoria, volvió a mostrarse en el ánimo emprendedor con que asumió el único encargo que aceptó en su vida, el mural del Banco Central en Guayaquil. Siempre atenta al bríoso desenvolvimiento del arte contemporáneo, a las innovaciones conceptuales y técnicas, ya en la década anterior había incorporado a su panoplia de recursos dos que facilitaron mucho su trabajo, antes constreñido a las limitaciones artesanales del óleo y siempre a la obligatoria precisión que reclamaba el estilo: la pintura acrílica y la cinta adhesiva, aconsejada la una por Mauricio Bueno, el introductor del conceptualismo en el Ecuador, y por Luis Molinari la otra. Y cuando realizó su único mural no vaciló en adoptar la opción cinética. El espacio asignado, una gran pared al fondo de una vasta terraza cubierta, flanqueada de columnas, conduce la mirada hacia la obra. La integración de esta a la arquitectura del edificio, típica del international style, resulta óptima. Las connotaciones de homenaje a la ciudad natal y de exaltación del arte moderno se translucen en el juego óptico de la gran rejilla, concebida como una afirmación de valores estéticos universales. Sin desmerecer en nada el friso exterior de Rendón, ni los paneles de acero inox-color de Maldonado, aparte de otras obras poco relevantes, se constata que la joya del más amplio conjunto muralístico realizado en nuestro país es la de Araceli. No poco esfuerzo físico y sacrificio económico le



En el taller de la Milgo Art Systems (Nueva York, 1981).



En la instalación de su mural en el Banco Central de Guayaquil, 1981.

costó ejecutarlo. Quienes le vimos trabajar la maqueta, elaborada con paciencia benedictina e impaciencia de alquimista, admiramos la integridad plástica que, desde los primeros esbozos, afloraba en el magno objeto. Había que fabricarlo con los mejores materiales y la mejor tecnología. El acero inoxidable y cromatizado era la solución, imposible de encontrar en el país. Tuvo que buscarlo en Nueva York en el taller de la Milgo Art Systems, firma especializada en labores de este tipo. Tuvo que soportar los meses de invierno para ver concluidos los módulos fulgurantes, que luego instaló con todo el aparato técnico que requería la complejidad del especialísimo relieve. La delicadeza, versatilidad y ritmo de los vaivenes ópticos que presenta, complacen no solo al ojo sino al intelecto. La seducción visual se prolonga en estímulo anímico.

En sus últimos años la artista solo presentó una muestra personal, de excepcional coherencia y virtudes plásticas, en la de La Galería de Quito, en 1985. Pero tomó parte en varias colectivas dentro y fuera del país: la IV Bienal Coltejer de Medellín (1981), Maestros Abstraccionistas de Guayaquil en el Museo del Banco del Pacífico (Guayaquil, 1983), I Bienal de La Habana (1984), Maestros de la Pintura Ecuatoriana, en la galería Praxis de Buenos Aires (1986), que se repitió al año siguiente en el Museo del Banco Central en Guayaquil, II Bienal de La Habana (1987), I Exposición de Artistas Locales, en el Centro de Artes del teatro de la Sociedad Femenina de Cultura de Guayaquil; como invitada de honor, en la II Bienal de Pintura de Cuenca (1989); ese mismo año, Diez Pintores Guayaquileños en la Academia Diplomática de Quito y la conjunta con Manuel Rendón en la muestra organizada por el Club La Unión de Guayaquil.

Hecho importante de esta última etapa fue el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo, con que se reconoció la importancia de su aporte al arte ecuatoriano. Y, sin embargo, una vez más, lo que se destaca es la obra, que no cesaba, que se mantenía en el esplendor del estilo, la inventiva y la ejecución. Lo comprueban cuadros como **Manhattan** (1985), composición de franjas verticales escalonadas en blanco, azules, rojo, naranja y blanco sobre planos negro y violeta en ritmo ascendente. Es una interpretación constructivista de los rascacielos neoyorquinos, asimilable al diseño y al color de las fajas indígenas que traspasa al límite de la inspiración y asciende a versión originalísima. **Modulaciones**, del mismo año, es un ejercicio magistral de la geometría de los cuadrados dispuestos en diagonal, que al movimiento de la estructura añade el de los planos de color -rosas, verdes, azules, violetas y negros. La profundidad virtual se consigue sólo en términos cromáticos, como para valorar la pertinencia del recurso. Hay dos telas de esas fechas, también expuestas en La Galería, **Variaciones sobre un tema** y **Variaciones sobre un tema No. 2**, en las cuales, a partir del núcleo común del triángulo y las diagonales, los colores complementarios y el poder del blanco y el negro, exaltan las potencialidades del triángulo y sus derivaciones al presentarse como continentes del color bien administrado. La **Estructura lineal** (1984) de mínima cromática -una cruz en rojo que abre los brazos apartándose del centro junto a dos rectángulos y un cuadrado blancos, que abarcan negras líneas ortogonales- reseña una concepción espacial antigua y moderna. **Vibraciones** y **Vibraciones No. 1** (1984) organizan un ritmo parecido desde la división equivalente del cuadrado, en cuatro partes, con triángulos netos o suavizados en un ángulo, para infundir versatilidad a las figuras, acorde a los movimientos, suficiencia al color. Hasta en la **Estructura** de 1988, tal vez su último cuadro, se aprecia la respuesta óptica al reto de la simplicidad comprimida entre diagonales paralelas y matices cálidos, solo lilas y naranjas. **Estructura**, de 1986, es el último ejercicio que combina formas y colores de sabor indígena independientes de la estructura. En el acrílico **Rojo y negro** (1985), rebautizado por la autora como **40 años de la victoria sobre el nazismo**, la svástica, con los colores de la bandera nazi -negro, blanco y rojo- queda destrozada. Fue pintado en el cuadragésimo aniversario del triunfo de los aliados en la segunda guerra mundial.



Exposición en La Galería (Quito, 1985): Roberto Gilbert Elizalde, Alvaro Pazmiño, Jorge Enrique Adoum, Araceli, Juan Cueva Jaramillo.



Exposición en La Galería (Quito, 1985): Betty Wappenstein, Olga Fisch, Rolf Blomberg, Roberto Gilbert Elizalde, Alfredo Pareja, Mercedes Cornejo, Araceli, Hernán Crespo Toral.

* * * *

De la producción escultórica, mucho menos abundante que la pictórica, solo restan tres obras de pequeño formato. Dos conclusiones a cual más lamentable caben al respecto: que es una lástima que Araceli no se hubiera dedicado con mayor ahínco a la escultura, y que de haberlo hecho habría ocupado primerísimos lugares. Las piezas que se conservan, elaboradas en metal, están realizadas en tamaño de maquetas. Su concepción es monumental. Han sido pensadas para ocupar amplios espacios abiertos. De ser llevadas a las dimensiones del arte público, de seguro las tendríamos por obras más que notables, únicas en el menguado contexto nacional. Todas responden al mismo espíritu constructivista de la pintura y descubren un perfecto discernimiento de la tridimensionalidad, entendida como generatriz espacial. La compenetración de los elementos curvos con los rectos, de los sólidos con los vacíos, de lo horizontal con lo vertical, equilibra las estructuras y armoniza el poder de las líneas de fuerza. En una de las obras la autora ha querido imprimir movimiento giratorio a uno de sus componentes, con lo cual se fortalece y agiliza el movimiento helicoidal que presenta aun en situación estática.

Los problemas y dificultades de la escultura en cuanto a ubicación, materiales y cos-



Enrique Tábara, Araceli y Aníbal Villacís (Quito, 1963).



París, 1955.



Exposición de sus joyas en la galería Caspicara (Quito, 1975)

tos son bien conocidos y sentidos en todo el mundo. De ahí que siempre haya menos escultores y esculturas que pintores y pintura. La tradición escultórica latinoamericana, en el mejor de los casos, apenas data de siglo XIX. La herencia que dejó la imaginería colonial nunca bastó para generar ninguna tendencia que apuntara hacia el arte urbano. Las esculturas religiosas, casi siempre realizadas en madera policromada, con encarnados y dorados, son esculturas de cámara, aptas para mirarse dentro de la forzosa frontalidad que permiten los altares y, si acaso, en ocasionales procesiones de los creyentes. Tal fue el legado peninsular, solo contradicho por los portentosos profetas que O Aleijandinho labró en el siglo XVIII para el santuario del Bom Jesus de Matosinhos en la pequeña localidad brasileña de Congonhas do Campo. Cuando tuvimos que erigir estatuas y monumentos a los próceres y héroes de la Independencia, no quedó otro camino que encargarlos a talleres europeos que encontraron la oportunidad de especializarse en el género. Tuvimos que descartar lo que dejó la Colonia y comenzar de cero, principiando por aprender a dominar el mármol, el modelado, el bronce, la fundición en sus versiones clásicas, para pasar en corto tiempo a las del cubismo, el expresionismo y la abstracción.

Como escultora bien puede decirse que Araceli fue víctima de su tiempo y de las circunstancias. Si por entonces no eran muchos los que podían vivir de la pintura –y ella no fue la excepción- menos eran los que lograban hacerlo de la escultura, que no ha podido encontrar un coleccionismo tan asiduo como el de los cuadros. Si los pintores pueden pintar por el placer de hacerlo, sin mayor necesidad de encargos, estos resultan poco menos que obligatorios para los escultores, que casi siempre deben reducir sus sueños a los pequeños formatos. La escultura urbana conlleva peticiones expresas o concursos, gestiones y financiamientos, con las consecuentes derivaciones extra-artísticas de búsqueda y consecución de influencias y decisiones. A estas nunca se sometió Araceli, que adecuó sus iniciativas y ambiciones de interrogarse frente al volumen a la mínima expresión del diseño de joyas. Y joyas artísticas es lo que consiguió, como excepcional diseñadora que siempre fue, fundándose en un delicado entendimiento femenino de lo que demanda y requiere la mujer para sentirse portadora de una decoración única, sutil y elegante. También en este género utilitario y aplicado, que practicó ocasionalmente, sin expectativas económicas de importancia pero sí como un regodeo estético y artístico, dejó pruebas de la finura y el conocimiento con que culminaba lo que se proponía. Se admira en estas pequeñas piezas la capacidad de sublimar los referentes ancestrales en la modernidad bien percibida. Lo pudo hacer con propiedad porque no se sometió al reduccionismo de las formas prestigiadas por la genealogía de los antiguos orfebres indios ni a su elemental, y comercializable, esquematización.

IDEOLOGIA ARTISTICA

El arte de Araceli, tan meditado y calculado, pero nunca frío, obedece a una clara conciencia de los poderes liberadores de la forma y el color. Es un arte eminentemente comunicativo y participativo, "fácil de ver y difícil de hacer", decía Alfredo Pareja. Al incitar al contemplador a adentrarse en su universo plástico, no espera el reconocimiento de algo preexistente, sino el despliegue imaginativo que le conduzca a nuevas realidades interiores. Propone la aventura y no el repaso. Obliga a pensar y a soñar. Descarta la adivinanza porque no trata de resolver nada que no sea la capacidad lúdica de cada espectador para ejercerla. Apela a la sensibilidad y no a la lógica estancada en el conocimiento previo. Exige gratuidad emocional antes que erudición. "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", apuntaba el mismo Pareja.

Como "poesía del rigor" la ha calificado Pedro Saad Herrería, que la explica como "la única poesía que la razón no puede abarcar porque nada puede abarcarse a sí mismo: la poesía de la razón colocada, desnuda, ante sí misma y obligada a reconocerse en su imagen". La artista compartía estos y otros argumentos convergentes porque sabía que eran valederos no sólo para su obra sino para todo el conjunto de la corriente donde estaba inmersa, y sobre todo para reivindicar el íntimo derecho de todo ser humano a recabar y encontrar instantes de plenitud espiritual.

Pero esta comprensión de lo que podía importar su obra y trascender de ella no fue desmerecida por ningún "gesto de ansia de inmortalidad", de que habla Kundera. La realizó a su albedrío, convencida de que el arte ha sido la "motivación" de su vida, "la alegría de vivir". Cuando le llegó el reconocimiento y la fama rozó su recato, no se dejó embargar por las tentaciones de la vanidad, aunque sin falsa modestia refería que su profesor Michaelson alguna vez le auguró que sería una buena pintora "porque nunca está satisfecha con lo que hace". Revelaba así uno de los secretos del éxito con que había decurrido su trayectoria. Y en cuanto a su método de trabajo tampoco era reticente para descubrirlo: "Para mí un cuadro es un mundo y por eso busco que tenga vida propia. Trato de darle lo mejor que tengo de mí misma. Me vuelco en el lienzo. Por eso no puedo pintar varios cuadros al mismo tiempo. No. Me concentro en uno solo, para darle a ese toda la vida de la que soy capaz. Previamente hago varios croquis y ensayos. Exploro la idea. Pruebo. A mí no me salen las cosas así, rapidito. Qué va. Yo trabajo mucho cada obra y quizás sea por eso que no tengo una numerosa producción. Y destruyo mucho. Rompo todo lo que no me gusta. Boto todo lo que no está a la altura de lo que yo quiero. Y nunca estoy contenta con lo que hago: me parece que nada es suficiente..."[7]



París, 1956.



Lisboa, 1956, con Marcela y Anders

No se le ocultaba la relación que mantenía su obra con el país y su cultura: "El color me sale de mi tierra. Este es un país de color: con un cielo azul, con una naturaleza tropical, con los mercados indios. Sin hacer figuración yo estoy impregnada de este color ecuatoriano. Lo adoro. Durante los cinco años que viví en Suecia traté de llevarme los colores de aquí para calentarme el corazón".[28] Del mismo modo entendía que no podía anclar en ningún punto de la creación, por acertado y gratificante que fuere: "El artista debe mirar hacia adelante y buscar siempre nuevas formas de expresión". Del conocimiento directo de las cosas, de la experiencia nunca desaprovechada, provenía la sagaz convicción que le permitía deslindar las ideas políticas de los ideales artísticos. Marxista confesa, no se dejó enredar por el mecanicismo ideológico que pretendía equiparar arte y política, ni menos aún se sometió a la servidumbre de aquella ante esta. Como Plejanov, entendía a cabalidad que los avatares políticos siempre serán pasajeros, en tanto que las realizaciones del espíritu, las artísticas en primer lugar, son trascendentes y duraderas. Y sabía bien que no era la única que pensaba así y que obraba consecuentemente. Como para ejemplificarlo relataba lo siguiente: "Viviendo en París conocí a muchos pintores marxistas que creían firmemente que el artista no debe tener fronteras. Le Parc ( ) utilizaba el cartel como denuncia, pero opinaba que para crear una obra debía sentirse enteramente libre, sin obedecer a consignas de ningún tipo. Si la vida es constante evolución, ¿cómo no va a evolucionar el arte?"[29]

Dejó que su obra actuara por sí misma no sólo para que se la valorara en lo que podía tener de meritoria, sino como opción renovadora y distinta. Pero nunca emprendió cruzada alguna en pro de la línea artística que había elegido. Intuía bien que el exceso de propaganda de cualquier credo, y más aún de uno artístico, resultaba contraproducente. Reacia a las entrevistas, en una de las pocas que concedió se limitó a reiterar sus certezas: "El arte abstracto es un descubrimiento, un mejor camino, una salida hacia nuevas posibilidades que, además, será accesible a todos". Sin embargo, sin alardes de intransigencia, era capaz de salir al frente de las opiniones que podían tergiversar la validez y vigencia del abstraccionismo. La ocasión de quebrar lanzas se presentó con motivo de un artículo periodístico que publicó el pintor Jaime Valencia, en el que argumentaba sobre las limitaciones y el ocaso del arte abstracto.[30] La réplica fue frontal y comedida: "Decir que el arte abstracto toma el puesto de la decoración ( ) es un grave error, ya que no es la objetividad o la no objetividad de un cuadro lo que puede ubicarlo como tal". "La pintura abstracta no tiene nada que ver con la mueblería moderna, la cual corresponde simplemente al gusto y necesidades de nuestra época", respondía y centraba su réplica en las

definiciones: "La abstracción no es una nueva escuela, sino una nueva concepción de la plástica, una evolución natural del arte pictórico y escultórico, que no puede detenerse, pues está sujeta a perpetuo cambio según las leyes fundamentales de la dialéctica. Esta expresión pictórica no es un callejón sin salida ( ), sino un descubrimiento, un camino más, un medio de posibilidades nuevas, que será de más en más accesible a todos". Para establecer las diferencias frente a los primeros abstraccionistas, afirmaba: "Nosotros los pintores abstractos de hoy estamos bien lejos de todo eso, y nuestra obra está más cerca de las matemáticas que de la metafísica y, utilizando las posibilidades ópticas naturales en relación con la física de los colores y la fisiología de la visión, tratamos de producir en el espectador determinados estados emocionales por la acción física y psíquica de los colores". Insistente, abundaba en explicaciones: "Los que ejercemos la llamada abstracción geométrica somos los herederos del cubismo y del constructivismo, y nuestra obra es esencialmente racional, y la característica, la extrema pureza de la expresión plástica".[31]

Ese impenitente contradictor que es Cioran sostiene en su escepticismo que "Sin medio de abandonar la esfera de sus inclinaciones, el artista se mueve en un sector anterior de la existencia. Lleva anteojeras: su talento es su tara. Aunque tuviese genio, permanecería cautivo de su óptica, de la desdicha que le ha provisto de una visión definitiva".[32] Esta reducción del destino del artista sólo puede ser aceptado en lo que tiene de general, mas aplicado en particular resulta parcializado y negativista. Tratándose de Araceli se comprueba su insuficiencia, ya que si algo la caracterizó fue la amplitud de miras que demostró siempre para aceptar formas y tendencias artísticas que no fueran las suyas. No podía dejar de tener preferencias, como es lógico, y dentro de ellas incluía aquel tipo de producciones que se ajustaban a su concepto evolutivo e indagador del arte. Cuando fue del caso refutar decisiones y exaltar la obra de un artista no necesariamente alineado en la corriente suya, no vaciló en hacerlo. Así procedió cuando se le negó el gran premio de la VI Bienal de Sao Paulo, en la que ella misma tomó parte, al húngaro Nicolás Schöffer, quien a su juicio presentó "una obra realmente sorprendente o mejor dicho asombrosa", pues se trataba de "esculturas espacio-dinámicas y luminoso-dinámicas (que) no tienen precedente". Son, afirmaba en artículo de prensa, "la quintaesencia de la modernidad, de lo que debe ser el arte del siglo XX, en este momento histórico de la humanidad en que la ciencia y la técnica realizan la conquista espacial. ( ) El espectáculo que ofrecen es de una grandiosidad innarrable. ( ) ... formas puras y definidas, ejecutadas en metales diferentes ( ) ... un lenguaje directo y preciso, con la precisión de una ecuación y la poesía de las formas simples que dicen solamente lo esencial". Pero no apreciaba solo la



Jaime Andrade Moscoso, Olga Fisch, Kurt Muller, Jaime Andrade Heyman, Elsa Andrade Heyman, Elsa Heyman de Andrade; Marta Reyes de Viteri, Eduardo Maldonado, Luis Molinari, Araceli, en primer plano: Patricio Cueva Jaramillo, Oswaldo Viteri, Nicolás Svistoonoff (Puembo, 1977)

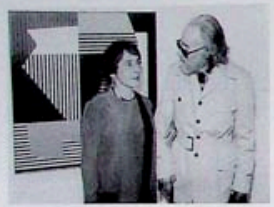
novedad espectacular y el progreso técnico aunado al arte, sino el valor simbólico de esas creaciones, que responden "a una necesidad estética colectiva, a la imagen de nuestra época". Ante la falta de reconocimiento a Schöffer reflexionaba así: "No son los grandes laureados los que han pasado a la historia, sino los artistas que con su obra revolucionaria han cambiado los rumbos del arte y marcado una época, convirtiéndose en su símbolo".[13]

Esa capacidad para valorar y estimar a artistas y obras de distintas tendencias se refleja también en la nota periodística que publicó en memoria de Jan Schreuder (1904-1964), el expresionista holandés que, afincado por algunos años en Quito, guió algunos pasos de pintores y escultores ecuatorianos que se iniciaban en el arte y que a la postre se revelarían como figuras notables o más que eso en el panorama nacional: Osvaldo Viteri, Milton Barragán, Irene Cárdenas, en primer lugar. Con cálida emoción se refiere a los valores personales y artísticos de quien participó en el arte ecuatoriano en los años cincuenta y sesenta: "Nunca conocí a alguien que amase tanto y tan profundamente a esta ciudad, las montañas que la rodean, sus seres humanos, y ese amor lo tradujo en hermosos cuadros que pintaba febrilmente, robándole horas al sueño y al descanso. ( ) El arte de Jan se caracteriza por la pasión con que realizó su obra, pintando sus indios altivos y magníficos, en cuyos rostros se refleja una gran dignidad y nobleza; sus versiones múltiples y muy personales del Pichincha; el penco es otro elemento andino que le apasionó –los pencos de los caminos polvorientos que dibujó y pintó Jan son únicos; con sus raíces arañando la tierra y sus formas torturadas tienen un alma y una vida propia que él les dio". Ella, la constructivista, justipreciaba no sólo al "hombre sencillo y bueno, sin ninguna banalidad", sino su recio expresionismo, "búsqueda de un arte sin fronteras, universal y humano".[14]

Al juzgar su propia obra Araceli explicaba como esta había ido depurándose: "Como muchos otros yo había ya pasado por ese período de transición angustiosa, de transformación, de deformación de la naturaleza, donde el artista se debate para expresarse en un lenguaje artístico más puro. Hacía largo tiempo que yo había eliminado toda clase de modelo, trabajando solo con mi imaginación; pero, al componer mis formas y mis colores, las reminiscencias de la figuración me molestaban profundamente, hasta el día en que llegué a realizar mi primera tela abstracta. Desde ese momento yo creaba, yo creaba solamente, en el sentido más puro y verdadero de la palabra. El instinto y la reflexión y, sobre todo mi espíritu revolucionario me han conducido a esta forma de expresión artística, al igual que la sinceridad para conmigo misma y mi época".[15] Y no se olvidaba de las circunstancias que impulsaron la irreversible decisión de optar por la abstracción: "Fue en ( ) París que tuve ( ) el choque determinante al ponerme en contacto directo con la obra de Magnelli, Herbin, Dewasne y otros. Fue para mí una revelación o, mejor dicho, una conmoción frente a la cual se derrumbaba todo lo que había en mí de tradicional, de ideas y de técnicas aprendidas en las diferentes escuelas de arte por las que había pasado. Fue como el descubrimiento de un mundo y una vida diferentes, de una nueva disciplina; comprendí que el color, la forma y el ritmo constituyen un lenguaje por sí mismos, lo suficientemente expresivos para dar vida a la potencia creadora que llevamos en nosotros. El color empleado en el máximo de su pureza y con los acordes y relaciones justos está dotado de un poder irresistible, y era mi sensibilidad por el color lo que me había hecho escoger la pintura como medio de expresión".[16] Al dar un vistazo al porvenir y al significado de la ruta escogida anotaba: "La pintura abstracta será un testimonio más del momento de transformación básica por el cual está atravesando el mundo en todos sus aspectos. La pintura abstracta expresa el sentido de lo esencial del hombre de nuestra época y se manifiesta en el despojamiento de todo aquello que no es substancial. Lo que sucede es que, como dijo Maiacovsky, el artista se anticipa a su época porque marcha a la vanguardia".[17]

Al dilucidar su perseverancia advertía en una entrevista: "No me gusta seguir las modas. Cuando un pintor encuentra su camino tiene que insistir por ahí. Un pintor maduro es aquel que ha encontrado un estilo de expresión personal. Siempre he creído que la última etapa en la que estoy es la más rica, la que más aporta. Por eso vivo en un permanente reto". Reto que aceptó hasta el final, confesando que "antes era una pintora nocturna y trabajaba hasta la madrugada. Pero ahora no. Necesito la luz del día y con ella trabajaré hasta el último. Si no pintara sentiría que estoy apresurando mi muerte. El día que no pueda pintar, ¿para qué voy a vivir?" Y el entrevistador recuerda que bajaba la voz al decirle casi en secreto: "A mí no me gusta que cualquiera compre mis cuadros. Yo quiero que los tenga, los ame. Ellos son mis hijos, ¿sabe?"[18]

Conceptos y obras acordes configuraron la vida de Araceli con diafanidad que sigue iluminando el arte ecuatoriano.



Exposición en La Galería (Quito, 1985), con Jaime Andrade Moncayo



París, 1955.



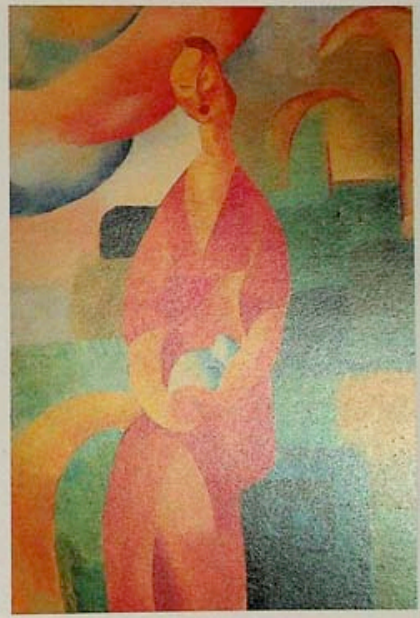
En su estudio (Barcelona, 1958)



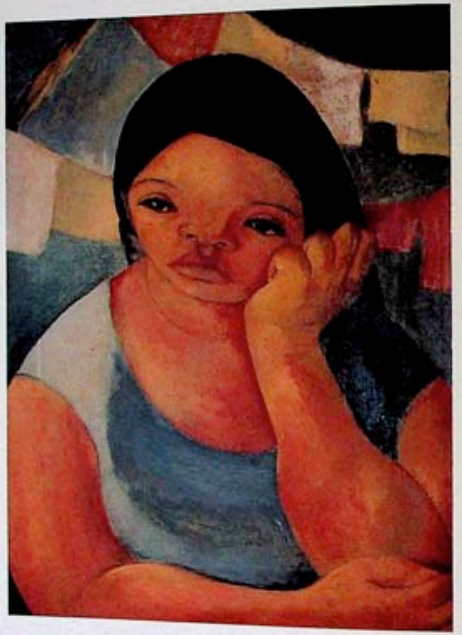
En su estudio (Quito, 1972)

Notas

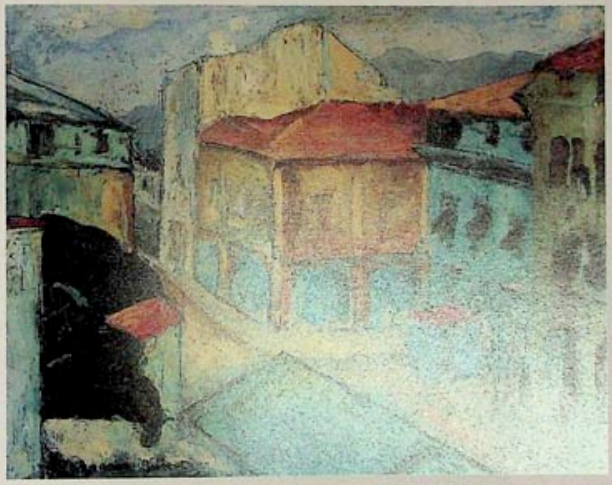
1. J.B.: Abstract Currents in Ecuadorian Art.- Center for Inter-American Relations.- Beacon Press Inc.- New York, 1977.- Pág. 15.
2. Angel F. Rojas (Diario El Universo, Guayaquil, 18 de mayo de 1994) establece la siguiente lista de miembros de la Sociedad de Escritores y Artistas Independientes: Carlos Zevallos Menéndez, presidente, Alfredo Pareja, Leopoldo Benítez Vinueza, Gaio Galecio, Alfredo Palacios, Abel Romeo Castillo, Rafael Rivas Nevárez, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Alba Celestino Rivas, Antonio Gil Gilbert, Bella Amada López, Lilo Linke, Alba Calderón de Gil, Marco Martínez Salazar, Pedro Jorge Vera, Ostni Castillo Vélez, Manuel Rendón, Paulette de Rendón, Hans Michaelson, Else de Michaelson, Araceli Gilbert, Miguel Angel de Ycaza, Adalberto Ortiz, Rebeca Mimún, Juan Hadatty en su estudio Alfredo Palacio - Artista de su tierra y de su tiempo añade los nombres de Arcadio y Carlos Ayala Cabanilla, Segundo Espinel Verdesoto.
   Araceli frecuentaba, asimismo, las tertulias vespertinas de los domingos en el hogar de Miguel de Ycaza Gómez, donde se daban cita connotadas personalidades -el matrimonio Rendón Seminario, el músico español Barneol, Leticia Guerrero Valenzuela, literatos y otros artistas e intelectuales, que en encendidas polémicas abordaban la mar de temas de la cultura y la política. Con Miguel le unía una fraterna amistad de larga data. Vivió en su casa mientras fueron compañeros de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, y la suerte se encargó de aunar sus vínculos más tarde. El caso es que Miguel prosiguió la carrera estudiantil en Berlín, durante la misión diplomática de su padre. Uno de los maestros de aquel fue el notable pintor judío Hans Michaelson, que gracias a las facilidades que le brindó la embajada ecuatoriana logró escapar a la persecución antisemita desencadenada por el régimen de Hitler. Radicado en Guayaquil, el artista figuró entre los organizadores de la Escuela de Bellas Artes del puerto, donde Araceli llegó a ser una de sus alumnas. Por su parte, Miguel de Ycaza Gómez publicó, en 1978, la primera biografía de Manuel Rendón Seminario
3. J.F.: The Modern Culture of Latin America.- Pall Mall Press.- Londres, 1967.- Pág 1.
4. L.B.V.: Ecuador, drama y paradoja.- Banco Central del Ecuador - Corporación Editora Nacional.- Quito, 1986.- Pág. 293.
5. Hernán Rodríguez Castelo destaca en Egas "El tránsito del indianismo al indigenismo", y Trinidad Pérez que "ya en 1931 produzca una obra de denuncia, años antes que Eduardo Kingman y Diógenes Paredes lo hicieran".
6. J. Sureda y A.M. Guasch: La trama de lo moderno.- Editorial Akal.- Barcelona, 1987.- Pág 238.
7. K. Thomas: Hasta hoy - Estilos de las artes plásticas en el siglo XX.- Editorial del Serbal.- Barcelona, 1988.- Pág. 172.
8. M.T.: Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas / 1950-1970.- Siglo XXI editores.- México,1973.- Pág. 59.
9. Frederico de Morais: Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio.- Casa de las Américas.- La Habana, 1990.- Pág. 47.
10. D.B.: Arte moderno en América Latina.- Taurus Ediciones.- Barcelona, 1984.- Pág. 185.
11. En algunas reseñas biográficas de Araceli consta que fue compañera de Roberto Matta en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, lo cual es improbable porque este, ya desde 1934, se encontraba en Europa.
12. M. Bevic y G. Galaz: La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981.- Editorial Universitaria de Valparaíso, 1981.- Pág. 204.
13. M. Bevic y G. Galaz: op cit.- Pág. 212.
14. Historia de la pintura chilena.- Editorial Andrés Bello, 1976.
15. M.M.: Los signos del hombre - Plástica y sociedad en el Ecuador.- Imprenta Mariscal.- Quito, 1985.- Pág. 324.
16. G.C. Argan: El arte moderno - F. Torres - Editor.- Valencia, 1975.- Pág. 377.
17. H.R.: Breve historia de la pintura moderna.- Ediciones del Serbal.- Barcelona, 1984.- Pág. 214.
18. A.H. en Témoignages pour l'art abstrait - 1952.- Editorial Art d'aujourd'hui.- Clermont Ferrand, 1952.- Pág. 147.
19. J.D. en Témoignages top. cit.- Pág. 79.
20. F.P. en Témoignages top. cit.- Pág. 224.
21. Op. cit.: Editions Denoël.- París, 1973.- Pág. 16.
22. Entrevista en diario El Comercio, Quito, 16 de abril 1979.
23. J.B.: op. cit.- Pág 16.
24. H.H. Aranson: History of Modern Art.- H.N. Abrams Inc. Publishers.- New York, 1986.- Pág. 517.
25. J.B.: op. cit.- Pág. 16.
26. Araceli Gilbert: en artículo homólogo de H. Rodríguez Castelo.- Revista Diners No. 13, octubre 1982.- Quito.
27. Entrevista al diario Hoy (Quito, 23 octubre 1985).
28. Id.
29. Entrevista a la revista Hogar (Guayaquil, marzo 1988).
30. J.V.: Perfil y dimensión del arte abstracto (Diario El Comercio, Quito, 24 de mayo 1959).
31. Ver artículo El arte abstracto, nueva concepción de la plástica, en Araceli sobre el arte y los artistas, en este libro.
32. E.M. Cioran: La tentación de existir.- Taurus Humanidades.- Buenos Aires, 1990.- Pág. 184.
33. Ver artículo ¿Por qué Nicolás Schöller no obtuvo el gran premio de la VI Bienal de Sao Paulo? en Araceli sobre el arte y los artistas, en este libro.
34. Ver artículo El pintor Jan Schreuder, ecuatoriano de corazón en Araceli sobre el arte y los artistas, en este libro.
35. Manuscrito de la artista (sin fecha)
36. Id.
37. Id.
38. Entrevista al diario Hoy (citada).



Mujer sentada • Santiago de Chile • 1936-37 • Oleo sobre lienzo • 41,5 x 81,5



Cabeza de india • 1943 • Oleo sobre lienzo • 50 x 37



Sin título • circa 1940 • Oleo sobre lienzo • 45 x 55



Del mar • Quito • 1947 • Oleo sobre lienzo • 48 x 38



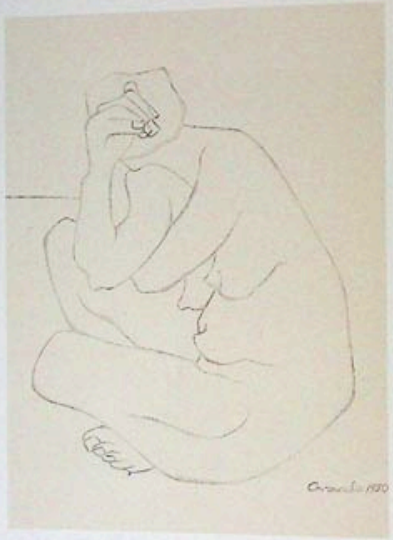
Lomas • Quito • 1946 • Oleo sobre lienzo • 89 x 64



Cazador • 1947 • Oleo sobre lienzo • 38 x 50



Composición con máscaras • 1946 • Oleo sobre lienzo • 150 x 96



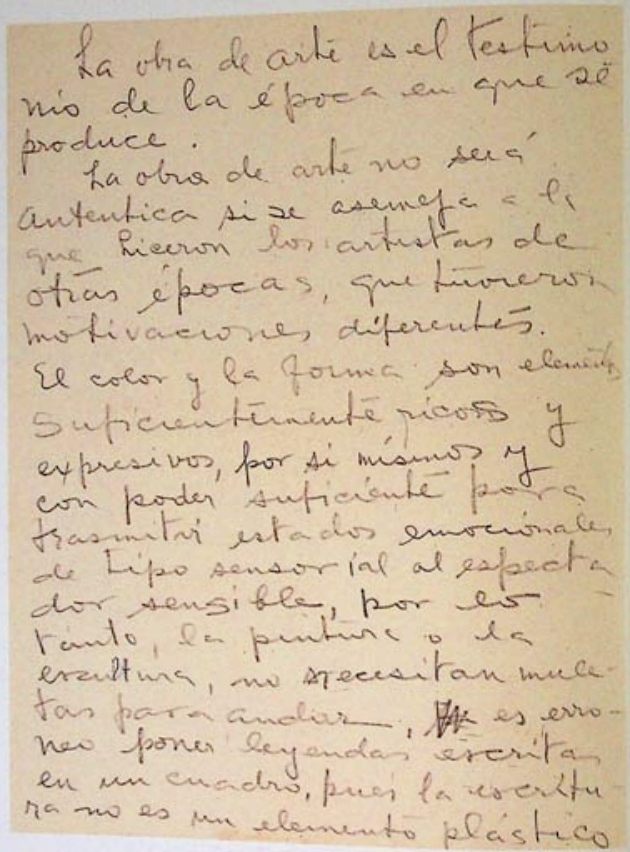
Mujer Desnuda • 1950 • Carboncillo • 25.5 x 39



Música • 1947 • Oleo sobre lienzo • 94 x 80

A R A C E L I

SOBRE EL ARTE Y LOS ARTISTAS



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 las que hicieron los artistas de otras épocas, que tuvieron motivaciones diferentes.

El color y la forma son elementos suficientemente ricos y expresivos, por sí mismos y con poder suficiente para trasmitir estados emocionales de tipo sensorial al espectador sensible, por lo tanto, la pintura o la escultura, no necesitan muletas para andar. Es erróneo poner leyendas escritas en un cuadro, pues la escultura no es un elemento plástico

Facsímil de un original de Araceli

EL ARTE ABSTRACTO, NUEVA CONCEPCION DE LA PLASTICA

En la edición dominical de EL COMERCIO del 24 de Mayo he leído con sorpresa una crónica de mi colega Jaime Valencia titulada "Perfil y dimensión del Arte Abstracto", y como este perfil y dimensión está desfigurado y adolece de errores elementales, me he creído en el deber de hacer algunas aclaraciones al respecto, sin ningún deseo de hacer una polémica, ya que soy sólo una modesta trabajadora del arte.

Los escritos concernientes al arte el público los rechaza, cuando tiene una idea clara contraria a lo leído, o los adopta y se deja influenciar por ellos, cuando no tiene ninguna idea al respecto; de allí la importancia de la palabra escrita, especialmente para la juventud que está forjando una personalidad y creando un concepto propio.

• • •

Decir que el arte abstracto toma el puesto de la decoración como lo afirma el señor Valencia es un grave error, ya que no es la objetividad o la no objetividad de un cuadro lo que puede ubicarlo como tal. Un cuadro figurativo puede ser decorativo o no, como ocurre con la pintura abstracta en el mismo grado y por idénticas razones, a pesar de que según la verdadera acepción de la palabra todo cuadro sería decorativo por la función que desempeña.

La pintura abstracta no tiene nada que ver con la mueblería moderna, la cual corresponde simplemente al gusto y necesidades de nuestra época, que no puede ser el mismo de la edad media o del renacimiento; y con respecto a la arquitectura de hoy, que está ejecutando sus construcciones más audaces, es efectivamente la expresión pictórica abstracta la única que puede tener un rol de verdadera integración funcional. Si el arte abstracto fuese una expresión pictórica superada en el presente como lo afirma el señor Valencia, el gran premio internacional Guggenheim de 1958 no habría sido adjudicado a Miró por su mural abstracto en cerámica efectuado en el edificio de las Naciones Unidas de París. El jurado fue compuesto por veintidós miembros escogidos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, el Consejo Internacional de Museos y la Asociación Internacional de Artes Plásticas.

Son de los mejores pintores y escultores abstractores de hoy las pinturas y esculturas de la famosa Ciudad Universitaria de Caracas, uno de los conjuntos arquitectónicos más notables de esta última década.



Exposición en el Museo de Arte Colonial (Quito, 1955)

Tuve el privilegio de asistir a la inauguración del Salón de Mayo de París el 8 de Mayo de este año. Este tradicional salón anual de pintura y escultura, que es el de los grandes pintores de todas las tendencias, fue compuesto de obras abstractas en un noventa por ciento de su totalidad, hecho que nos da la medida de la actualidad de esta expresión artística, ya que no es ese el salón específico de la pintura abstracta, que es el de "Realités Nouvelles", también anual y en el mismo Museo de Arte Moderno de París, la capital del arte. El Salón de Mayo de este año fue excepcionalmente interesante, la sala de la escultura era en su totalidad de obras abstractas y la dedicada a los pintores japoneses admirable por la expresión tan diferente y oriental, que caracteriza estas obras también en su totalidad abstractas. Pero lo que se imponía en todo el Salón era un cuadro de Magnelli, verdaderamente magistral. También debo decir que este gran maestro de la pintura abstracta obtuvo el premio nacional Guggenheim 1958.

La abstracción no es una nueva escuela, sino una nueva concepción de la plástica, una evolución natural del arte pictórico y escultórico que no podía detenerse, pues él está también sujeto a perpetuo cambio según las leyes fundamentales de la dialéctica. Esta expresión pictórica no es un callejón sin salida, como cree el señor Valencia, sino un descubrimiento, un camino más, un medio de posibilidades nuevas, que será de más en más accesible a todos. Este descubrimiento data ya de casi una cincuentena de años en que los iniciadores de esta nueva etapa rompieron con la representación del mundo exterior. Los pintores de Blaue-Reiter, de Stijl y de Bauhaus, en los llamados tiempos heroicos de la pintura nos señalaron el camino de esa nueva expresión plástica, que ha seguido una línea ascendente de superación, y las creaciones de hoy están bien lejanas ya de lo que fueron las de los iniciadores de este movimiento como el ruso Kandinsky, cuyos magníficos cuadros tienen para los pintores de hoy algunas reminiscencias figurativas. Todos los grandes maestros de la pintura abstracta hicieron las experiencias de la figuración. El neo-plasticista Mondrian tiene un interesante pasado de pintor expresionista de gran valor, lo mismo que Kandisnky y los otros. Tanto Malevitch, el creador del suprematismo (término que nace de la teoría de la forma suprema) como el constructivista Tatlin no se consideraban como pintores no-figurativos, pero sabían que ellos trabajaban por un nuevo estilo, una expresión plástica y una estética nueva, de la que ellos eran los precursores. Malevitch hizo su primera obra suprematista en 1913, el cuadrado negro sobre un fondo blanco.

Los primeros pasos hacia la pintura abstracta estaban dados y un nuevo elemento apareció en el arte. Por el fenómeno de mimetismo, en la lejana Rusia y en Holanda, Malevitch y Mondrian trabajaban en sus estudios, laboratorios de búsquedas, que conducían más allá de la pintura, para fecundar los dominios de la creación. Malevitch se lanzó a la batalla espitirual más singular, mezclando nihilismo y metafísica al anticonformismo pictorial. Kandinsky era también espiritualista. Nosotros los pintores abstractos de hoy estamos bien lejos de todo eso, y nuestra obra está más cerca de las matemáticas que de la metafísica, y utilizando las facultades ópticas naturales en relación con la física de colores y la fisiología de la visión, tratamos de producir en el espectador determinados estados emocionales por la acción física y psíquica de los colores.

La pintura de hoy aspira a expresarse en un lenguaje universal y está muy lejana ya de la pintura de sabor local, anecdótica o literaria y algunas veces hasta fuertemente folklórica. El arte abstracto es un campo ilimitado y fecundo, abierto a todas las posibilidades, y no estandarizado como cree el señor Valencia. Tenemos también los "espontáneos" de la pintura abstracta, en cuyas obras lo esencial no es el lenguaje plástico o formal, sino los impulsos de su personalidad afectiva y mental; su mejor exponente es el pintor alemán Hartung, su obra se caracteriza por un dinamismo dramático, a la vez sutil e imperioso. Nosotros los que cultivamos la llamada abstracción geométrica, somos los herederos del cubismo y del constructivismo, y nuestra obra es esencialmente racional y la caracteriza la extrema pureza de la expresión plástica.

Es enorme la tarea del arte y de los artistas en todas las latitudes del mundo: como hombres americanos, asiáticos o de cualquier otro continente. El artista tiene que ser libre para expresarse de acuerdo a su sensibilidad y a la época en que vive.

Para terminar diré como Lautréamont, que "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 Comercio, Quito, 31 de mayo de 1959)



Paris, 1955

Notas

1.- Este artículo constituye una refutación a los conceptos expresados en otra nota periodística por el pintor Jaime Valencia, bajo el título de Perfil y dimensión del arte abstracto (Diario El Comercio, Quito, 24 de mayo de 1959). Los párrafos que motivaron la reacción de Araceli son los siguientes: "Los años de 1925 a 1935 son ten el abstraccionismo los de mayor interés y actividad, una década de experiencias y variaciones que pronto llega a su límites, entrando en una etapa de monótona repetición que pierde terreno e interés. Pintores y escultores encuentran buen terreno al verse a los Estados Unidos donde se entregan con afán e interés a sus realizaciones determinando una etapa de grandes alcances posteriores, especialmente para la mueblería, arquitectura, y los diseños de aparatos para el hogar, que surgen en atrevidas combinaciones con nuevos materiales y composiciones". "Luego (el abstraccionismo) ha venido a menos por efecto de sus lejanos trabajos de aplicación en los cuales pierde categoría como arte". "Ya Valéry () nos hace ver cómo todos los acontecimientos tienen su trayectoria y su curva de ascenso y descenso. Igualmente sucede con la trayectoria del arte abstracto. Hemos visto su momento inicial, su etapa de apogeo de corta duración y luego su declinar que ya es una década casi, y que toma terreno en forma resolutiva". "La amplia difusión de este arte logra también una combinación y un ensamble más íntimo y más armónico entre la Arquitectura y Decoración, culminando en el empleo de nuevos materiales técnicos de reciente aparición e infinitos procedimientos de uso. Especialmente Estados Unidos tomó un impulso de volumen debido a su gran industria técnica mecanizada. Algunas de las causas de su curva hacia el descenso se deben especialmente a la comprensión que han llegado a experimentar los artistas abstractos en su sentido creativo, conceptual y técnico, que no permite sino un callejón sin salida manifestado por el mismo. Las composiciones no tienen más aventura que su relación de espacios-formas en armonías y contrastes, tensiones o distensiones, choque y equilibrio; que pueden jugar infinitamente de acuerdo al signo temperamental o sentimental del artista, en diferentes ritmos, pero que al final terminan con igual resultado: 'una limitada y encasillada expresión'. El color busca su identidad con el plano y se repite por su misma limitación; ya que los contrastes buscan el drama y las armonías de color encuentran un juego melódico y musical. La negación del tema no tiene mayor importancia, pero sí aquella estandarización que hace perder la identidad personal de la obra, sembrando una gran confusión en los públicos. Definitivamente el arte abstracto toma el puesto de la decoración; la Arquitectura, la mueblería y los diseños creativos son su más amplio campo de accilon y función del futuro". "A nadie le es difícil conocer que el HOMBRE AMERICANO tiene derecho a crear como lo hizo en lejanísimos tiempos una alta cultura. Ahora y desde el momento en que aparecieron las novelas y poetas de América, los hombres de esta latitud saben que su línea y encauzamiento será buscar un profundo respeto y decisión a los problemas que atañen a los hombres que viven aquí; para que aquellos hechos se traduzcan en obras de arte expresadas, comentadas y dichas con elementos y formas descubiertas en el paisaje, el dolor y la angustia, en la vida sencilla del personaje americano. Luego podemos deducir que ya no es hora de continuismo sabiendo que se pueden y se deben aprovechar los conocimientos técnicos. Su experiencias dentro de todos los campos del saber, para que con este asimilamiento y enriquecimiento se vuelque y produzca el acto creativo universal, que señale el valor, capacidad y personalidad del hombre americano. Este hombre que será el autor de un arte americano. Ya algunos pintores lo están intentando, ahondando su búsqueda, su lenguaje, sus esenciales virtudes que alcancen y permitan esta finalidad. En el Ecuador hace varios años, cuando se fundó el grupo CONTEMPORANEOS, se hicieron estos planteamientos, si convenía o no las realizaciones abstractas a los pintores ecuatorianos, resolviendo una rotunda negativa; esto sucedía en el año de 1948. Como siempre llegan las novedades con mucho retraso a estas tierras nuestras. Parece que hoy recién queremos actualizar este arte".

¿PORQUE NICOLAS SCHOFFER NO OBTUVO EL GRAN PREMIO DE LA VI BIENAL DE SAO PAULO?

Esta fue la pregunta que se hicieron por la prensa los críticos de arte del propio Brasil, como Jayme Maurício, Roberto Texeira Leite y otros, bien asombrados del veredicto del jurado internacional. Este estuvo integrado por los delegados de Estados Unidos, de Bélgica, Argentina, Francia, Alemania, Japón, Unión Soviética, Holanda, Polonia, Italia y Brasil. Hubo seguramente concesiones mutuas e intereses políticos en juego, y como la política es el factor número uno del cual todo depende, en ese caso también hubo que subyugarse a ella y aceptar sus designios.

Nicolás Schöffer, artista húngaro de nacimiento, nacionalizado francés y que integra la representación francesa en esta Bienal, presenta una obra realmente sorprendente o mejor dicho asombrosa. Sus esculturas espacio-dinámicas y lumino-dinámicas no tienen precedente. Son la quinta esencia de la modernidad, de lo que debe ser el arte del siglo XX, en este momento histórico de la humanidad en que la ciencia y la técnica realizan la conquista espacial.

La VI Bienal de Arte, que actualmente constituye la Meca de las artes visuales del mundo, donde más de 50 países están representándonos, con sus 527 expositores, muestra al público algunos kilómetros de pintura, escultura, dibujo, grabado y arquitectura, o sea la obra de artistas de vanguardia o consagrados maestros contemporáneos. Las obras allí expuestas son de carácter figurativo o abstracto, salvo raras excepciones.

Que la obra de Schöffer es lo más extraordinario que tiene esta Bienal lo sabíamos bien todos los que hasta ese momento la habíamos visitado aún antes de ser inaugurada para el público, ya que debido a la fenuncia del Presidente Janio Quadros tuvo que ser aplazada por un mes dicha inauguración. Allí pues, a puerta cerrada, nos encontramos los artistas de diferentes latitudes, periodistas, críticos de arte, los delegados de los diferentes países que habían ido para esa ocasión. Todos estábamos fascinados frente a la audacia de ese espectáculo único en su género que ofrece Schöffer.

Los obreros que pasaban con sus escaleras, sus carros y sus instrumentos se detenían siempre, absortos, para mirar una vez más, un poquito más de aquel milagro sorprendente, de aquella magia de color, en que en una comunión perfecta se unen los diferentes artes, la escultura, la pintura y la música.

Desde 1951 yo conocía muy de cerca la obra de este artista, pues durante los años que viví en París, tuve la oportunidad de estar en contacto con ella. Sus esculturas esencialmente constructivas, de formas puras y definidas, ejecutadas en meta-



París, 1952.

les diferentes, me hablaron siempre en un lenguaje directo y preciso, con la precisión de una ecuación y la poesía de las formas simples que dicen solamente lo esencial.

El arte de Schöffer ha seguido un camino de superación irrefrenable, ya que este creador auténtico está siempre a la búsqueda de nuevas formas de expresión, y cada descubrimiento lo lleva a otros y le abre las puertas a posibilidades múltiples. Utilizando elementos diferentes como espacio, tiempo, luz y movimiento, el espectáculo que nos ofrece es de una grandiosidad inenarrable. Para Schöffer los dos valores plásticos más importantes son el espacio -materia prima de la escultura- y la dinámica, conquista esencial de nuestra civilización técnica. Asociándolos en el nombre de espacio-dinamismo, después de muchos años de búsquedas, ha llegado a cristalizar su visión, mas es ésta sólo una etapa del camino de este gran revolucionario del arte.

Utilizando un complicado e invisible mecanismo él hace que cada una de las formas de sus esculturas giren a una velocidad diferente y con un ritmo que le es propio, que no puede ser igual al de otra forma que impone simultáneamente su ritmo insustituible y único; estas formas proyectan sobre una pantalla verdaderos cuadros abstractos en movimiento perpetuo, o sea que el espectador nunca verá repetirse el mismo cuadro, que varía hasta el infinito en diferentes composiciones de un equilibrio perfecto, ya que no son originadas en ningún casualismo, sino obra de la inteligencia que encontró en la técnica su mejor aliada.

Sus formas son sonoras y luminosas, de colores espectrales, que en su mutación permanente nos dan la sensación de estar viajando en el espacio inmensurable... mas en un espacio plástico creado y controlado por el hombre. Sus esculturas están animadas por un sistema cibernético que les da una vida inusitada. Una cinta magnética grabada con música electrónica compuesta especialmente por Henri Pousseur completa el espectáculo; la música se desarrolla en una forma en que todos los efectos han sido calculados para corresponder a los movimientos luminosos, con una sincronización perfecta entre el sonido y la luz. En esta Bienal Schöffer dispone de una gran cámara obscura donde se proyectan sus esculturas, creando un ambiente propicio para ese fin.

Nicolás Schöffer tiene realizadas setenta esculturas luminosas. Queriendo integrar sus concepciones a un plan de urbanismo, él imagina desde 1953 inmensas torres espacio-dinámicas sonoras. Una de cincuenta metros de alto, sonorizada por el compositor de música concreta Pierre Henry, fue montada en el parque de Saint-Cloud, en las afueras de París, para la Exposición de Edificios y Trabajos Públicos.

En Junio de 1961 se inauguró en Bélgica, para los festivales anuales de la ciudad de Liége denominados "Formas y Luz", la gran torre cibernética de Schöffer, que mide 52 metros de alto, con sus elementos móviles, animados por reacciones de un cerebro electrónico. Es la primera vez que la expresión artística utiliza en una escala tan grande medios técnicos, que son el resultado de los descubrimientos más recientes de la ciencia. La fachada del Palacio del Congreso de Liége, o sea lo que corresponde a su muro de vidrio, sirvió como la más grande pantalla utilizada para la proyección lumino-dinámica, 85 metros de largo por doce de alto. Las columnas sonoras estereofónicas equipadas de alto parlantes fueron dispuestas en forma tal que la música parecía emanar directamente del movimiento luminoso.

Schöffer realizará para Brasilia otra torre cibernética de doscientos cincuenta metros de alto, con su espectáculo lumino-dinámico.

La finalidad del artista es realizar con la asociación de la escultura y la electrónica una integración total del arte en la vida. El tiene toda una filosofía y una sociología del arte dirigida hacia las grandes masas y no a una élite super-intelectual. Quiere realizar obras que respondan a una necesidad estética colectiva a la imagen de nuestra época.

Refiriéndose a Schöffer el crítico francés Jean Cassou dice: "Gracias a los mecanismos de este artista maravilloso, imágenes abstractas, liberadas de la estrecha limitación espacial, se engendran una a otras en infinita sucesión. Estos bellos colores y formas no regresarán nunca a su orden y a su sucesión anterior. Mas, ¿no somos nosotros también los transeúntes de este orden, nosotros los moradores del tiempo, los auditores de la sinfonía cotidiana? De todos los planteamientos del arte plástico contemporáneo, me parece este el más auténtico, el más inteligible y adecuado, el más rico en promesa".

Nicolas Schöffer, el gran constructor, el más audaz precursor del arte de nuestros días, no obtuvo el gran premio que se merecía. Pero el valor de los premios es relativo y limitado, significa una ayuda económica para el artista que en general siempre la necesita, y es un gran medio de publicidad. 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.

(El Comercio, Quito, 19 de noviembre de 1961)



Exposición en el Museo de Arte Colonial (Quito, 1955).



Montaje de un module del mural del Banco Central (Guayaquil).

EL PINTOR JAN SCHREUDER, ECUATORIANO DE CORAZON

Jan Schreuder con sus veintitrés años de permanencia en el Ecuador, de permanencia fecunda y creadora en un país que lo cautivó desde el comienzo, viviendo en Quito, la ciudad que amó hasta el fin, tiene ampliamente ganada su ciudadanía artística de PINTOR ECUATORIANO. Así lo sintió siempre él cuando decía "mi Panecita", con ese acento posesivo que nos da el amor, como quien dice "mi mujer", "mi llo", con ese acento posesivo que nos da el amor, como quien dice "mi mujer", "mi guitarra". Nunca conocí alguien, que amase tanto y tan profundamente como Jan a esta ciudad, las montañas que la rodean, sus seres humanos, y ese amor lo tradujo en hermosos cuadros que pintaba febrilmente, robándole horas al sueño y al descanso.

Con qué emoción hemos mirado otra vez los miles de dibujos de Jan que quedaron aquí, en una casa amiga, que abrió sus puertas para que numeroso público pudiese contemplarlos. Colgados en las paredes estaban algunos de sus últimos trabajos que fue posible transportar de España. Hubiésemos querido todos poder ver su obra completa. Una gran retrospectiva de Jan se imponía, pero dificultades de orden material lo impideron. Ese día nos encontramos allí los amigos que lo amamos, también los que fueron sus pequeños alumnos de ayer, hoy jóvenes de barba. Fue como un postrer homenaje a Jan el inolvidable, al que siempre podemos encontrar a través de su obra.

Jan el solitario (porque se puede ser solitario aún en compañía de otros) encontró la compañera ideal en Margarita, mujer admirable que colaboró con él en toda forma, que se unificó con él y lo complementó dándole todo lo que le faltaba y quien después de su partida se quedó como un árbol truncado, como un ave sin cielo.

Jan fue un hombre sencillo y bueno sin ninguna vanidad, como todos los artistas auténticos, un buscador incansable, deseoso de andar todos los caminos del arte que no tienen fin. Un artista que nos deja una obra ejemplar. Un gran maestro. Sus clases de dibujo fueron frecuentadas por los hoy conocidos arquitectos como Luis Oleas y Milton Barragán. Allí se formaron también pintores como Oswaldo Viteri, uno de los más destacados valores de la plástica contemporánea ecuatoriana, e Irene Arteta, quien acaba de demostrarnos con la reciente exposición de sus cuadros que las semillas que Jan sembró continúan germinando aún.

Durante tres años organizó y dirigió un taller de textiles en la Casa de la Cultura auspiciado por la Misión Andina como parte del programa de asistencia técnica de las Naciones Unidas. Allí, con un grupo de indios Salasacas y Otavaleños conocedores ya de la técnica del tejido en telares, Jan los inició en la forma de aplicar sus propios diseños, diseños magníficos de aquellos seres primitivos y puros que tienen innata la facultad de crear, sin saber que están creando. Este fue un plan piloto realizado por Jan que dio grandes resultados en el país, creando nuevas fuentes de trabajo artesanal para los indígenas, quienes encontraron en Jan un verdadero amigo que los trataba con cariño y admiración.

El arte de Jan se caracteriza por la pasión con que realizó su obra, pintando sus indios altivos y magníficos en cuyos rostros se refleja una gran dignidad y nobleza; sus versiones múltiples y muy personales del Pichincha; el penco es otro elemento andino que lo apasionó -los pencos de los caminos polvorientos que dibujó y pintó Jan son únicos; con sus raíces arañando la tierra y sus formas torturadas tienen un alma y una vida propia que él les dio.

Sus pinturas más antiguas de estructura fuerte, trabajadas con espátula, en las que predominan los ocres y las tierras, corresponden a sus años tormentosos; pero cuando descubrió los colores puros e intensos y los usó, descubrió la alegría, y un hermoso mundo cromático se derramó en sus cuadros. Pero él no se quedó allí, quiso experimentarlo todo, recrearlo todo, ese incansable descubridor de nuevos mundos donde todo es posible. En su obra se refleja esa búsqueda de un arte sin fronteras, universal y humano.

En 1960 presentó en Quito una exposición no figurativa de collages hechos con sacos de yute y otros elementos, pero su búsqueda y su espíritu investigador no le dejó detenerse.

Sé que en España trabajaba febril y furiosamente, presintiendo tal vez que no le quedaba mucho tiempo ya, y que sus días estaban contados. Expuso en Madrid hermosas cosas que no tuvimos la suerte de ver. Pero en España fue siempre un extranjero, sus raíces estaban aquí y su corazón también; allá fue preso de una gran nostalgia por su Ecuador lejano, fuera del cual le era difícil vivir. Estoy segura que de ser posible estaría ya de regreso entre nosotros, en su Quito y su paisaje, para siempre, como se quedó su recuerdo y muchos de sus magníficos cuadros.

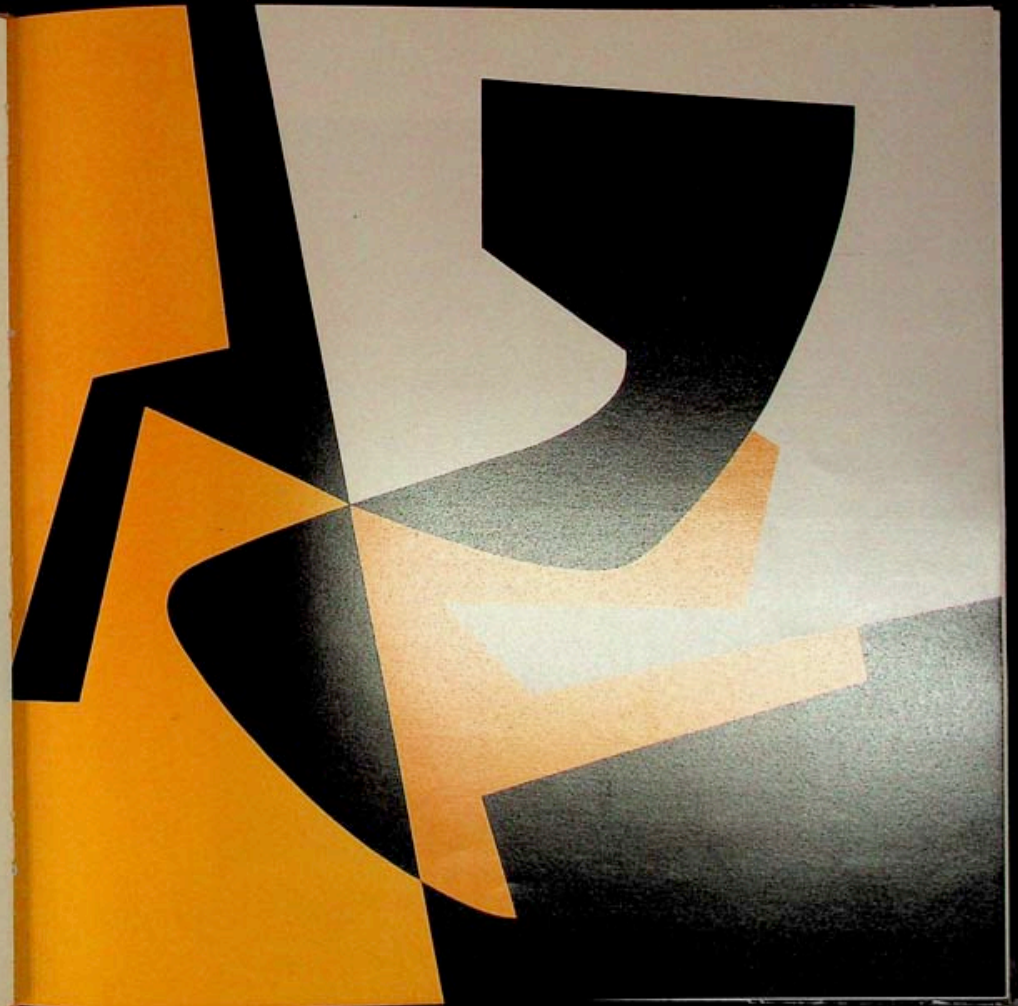


En su taller infantil (Quito, 1964).



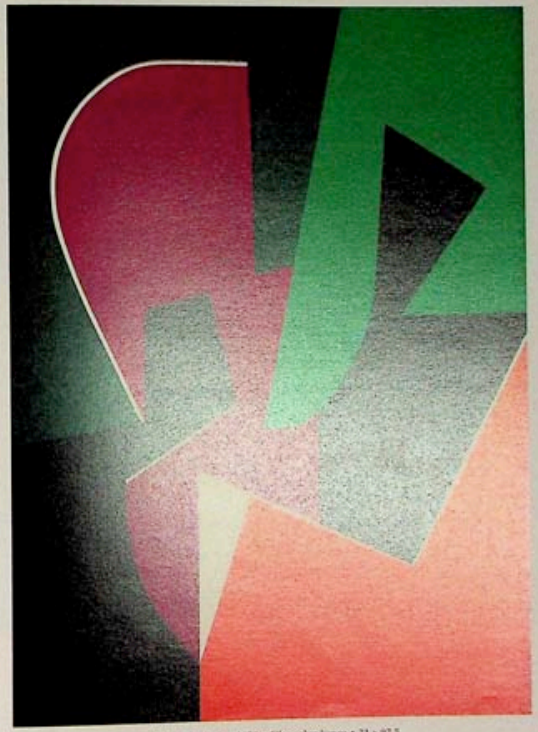
Estudios. Tinta

Formas en equilibrio • 1952 • Óleo sobre lienzo • 100 x 100





Contrepoint • 1953 • Óleo sobre lienzo • 81 x 100



Diapasón • París • 1953 • Óleo sobre lienzo • 71 x 97.5



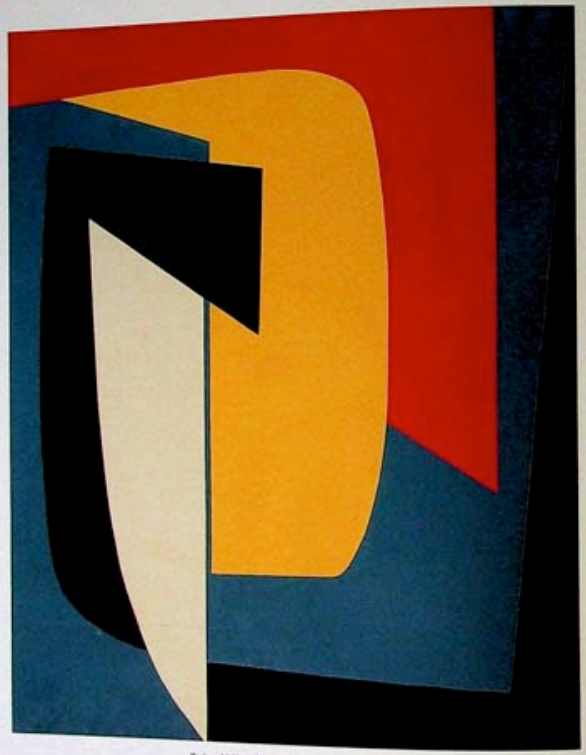
Frialdad • Estocolmo • 1958 • Óleo sobre lienzo • 136 x 110



Yapaarcocha • Rio de Janeiro • 1957 • Oleo sobre lienzo •72 x 99



Variaciones en rojo No. 2 • Paris • 1955 • Oleo sobre lienzo • 73 x 100



Paris • 1956 • Óleo sobre lienzo • 116 x 99



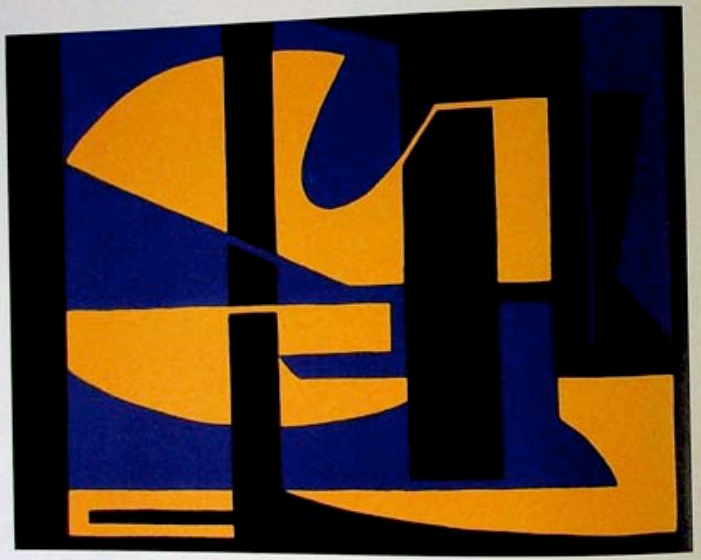
Rythmes colorés • 1952 • Óleo sobre lienzo • 73 x 100



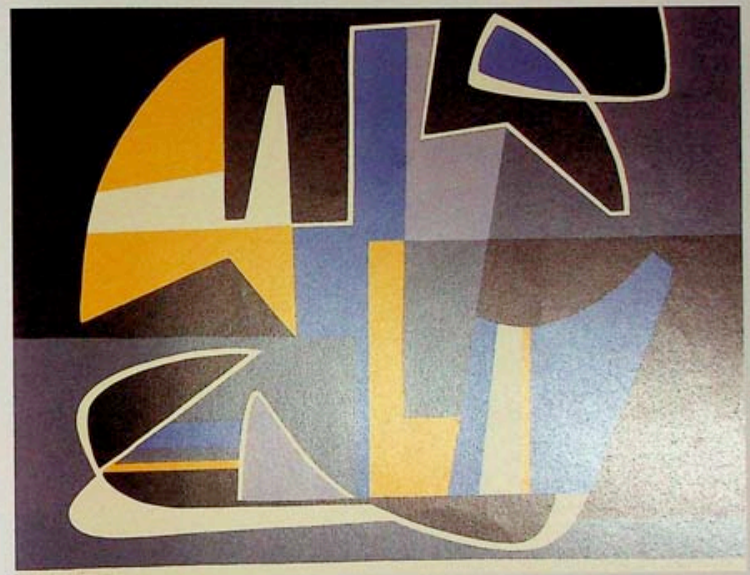
Pour vivre • Paris •1954 • Oleo sobre lienzo • 99 x 73



Mirage • Quito • 1955 • Oleo sobre lienzo • 115 x 85



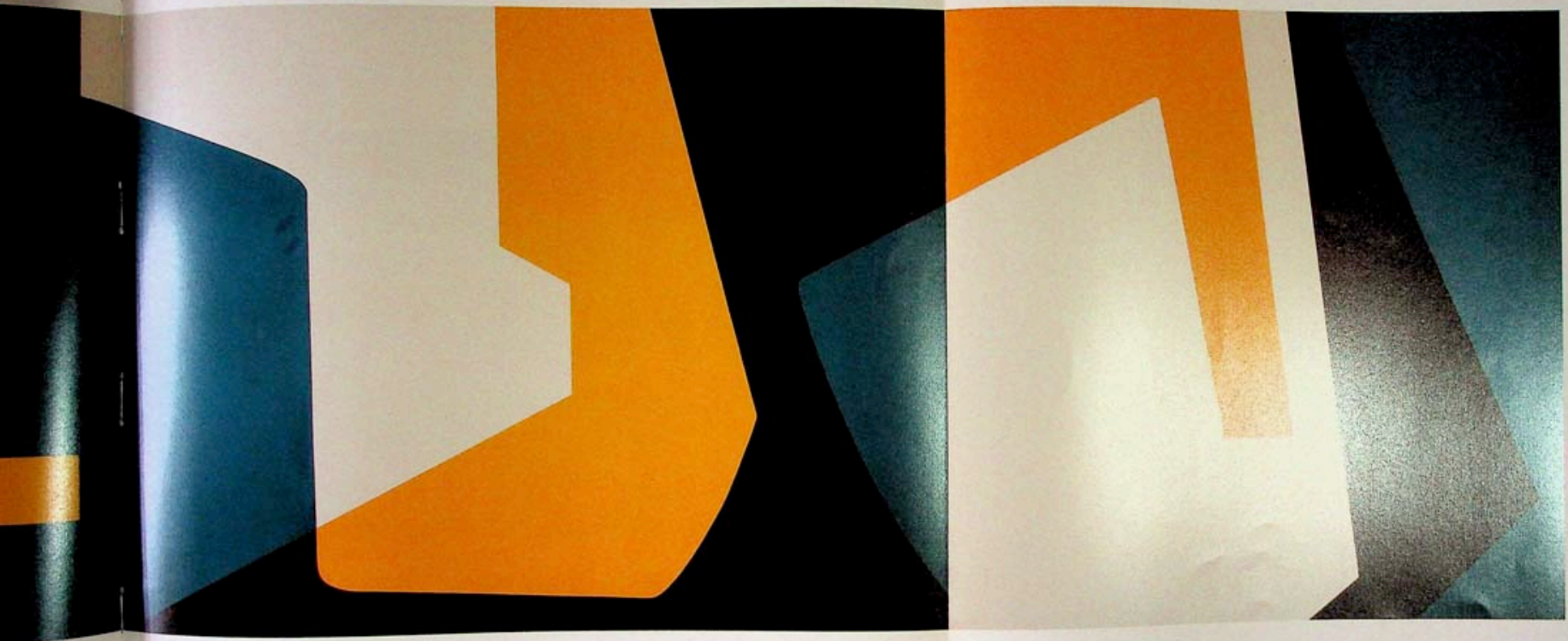
Pour vivre • 1954 • Oleo sobre lienzo • 109 x 145

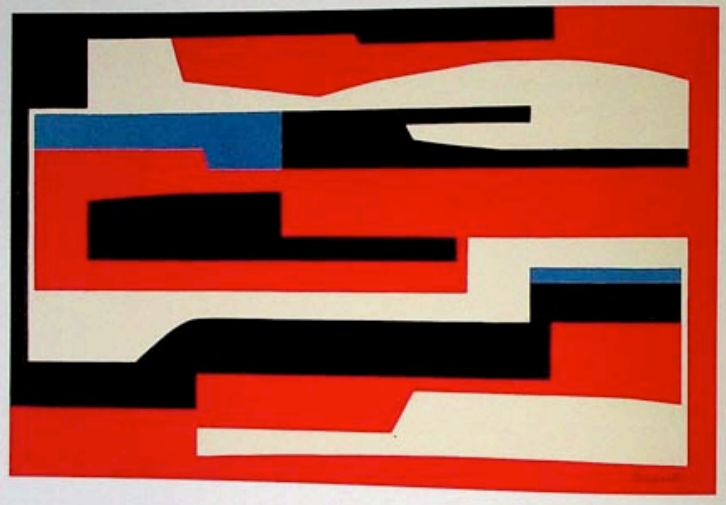


Tour se tient • Paris • 1953 • Oleo sobre lienzo • 147 x 115



Calma tríptico • Estocolmo • 1958 • Óleo sobre lienzo • 376 x 98

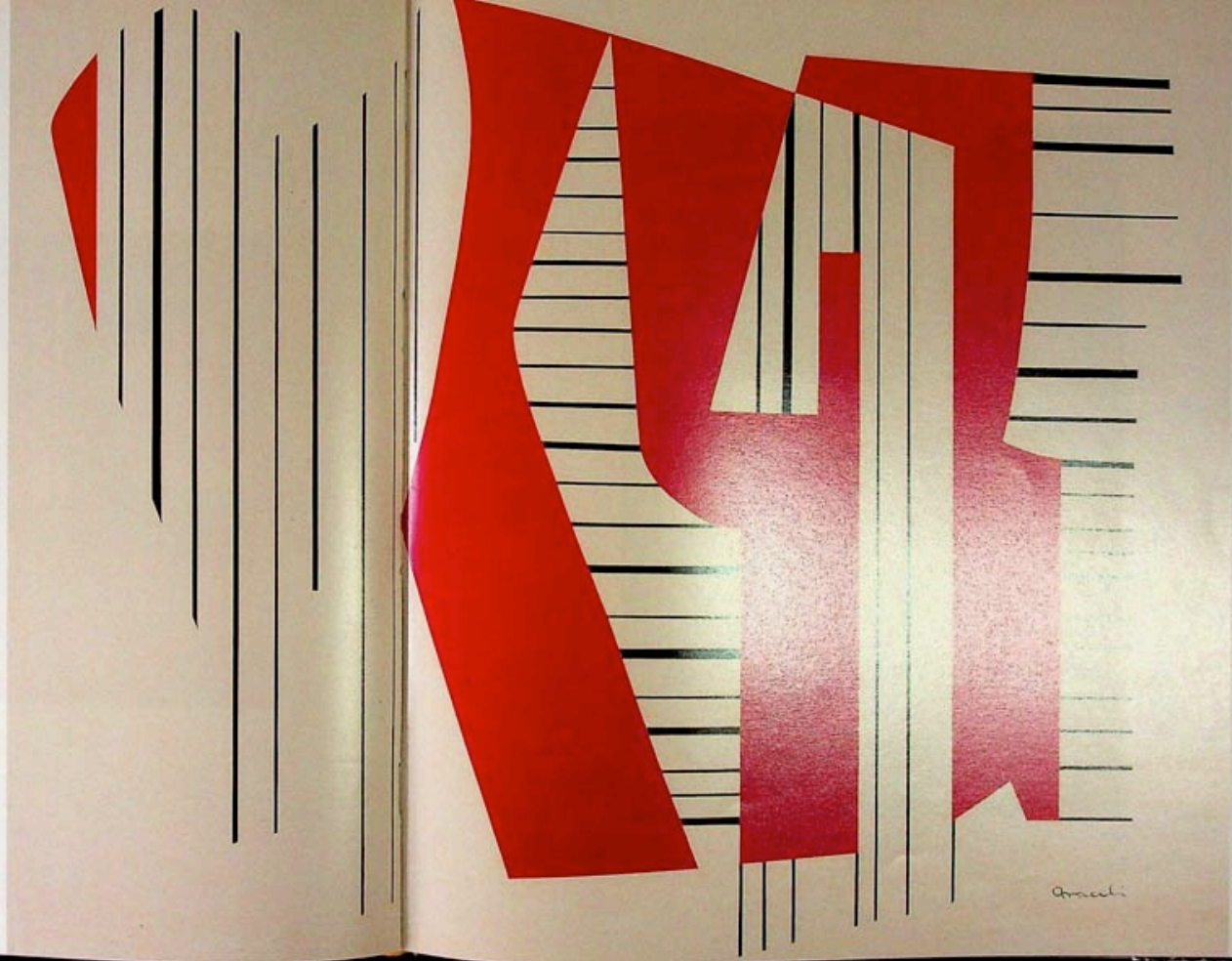




Reposo • Estocolmo • 1958 • Óleo sobre lienzo • 100 x 65



Variaciones en rojo • 1955 • Óleo sobre lienzo • 160 x 113



Tema sobre blanco • Estocolomo • 1958 • Oleo sobre madera • 98 x 81



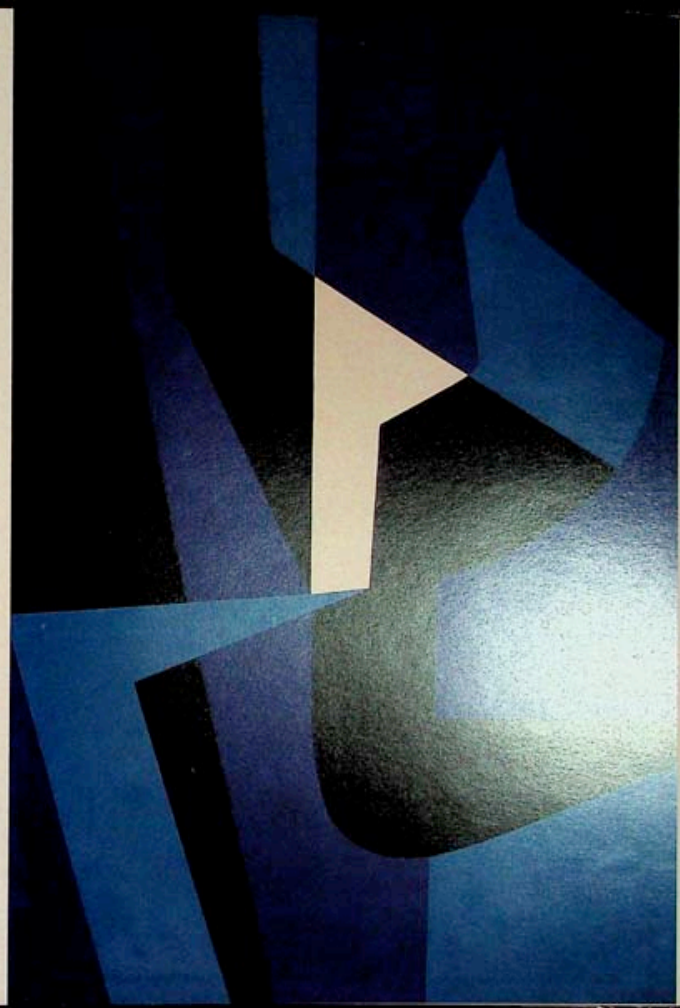
Yunque • Ecuito • 1965 • Óleo sobre lienzo • 71 x 101



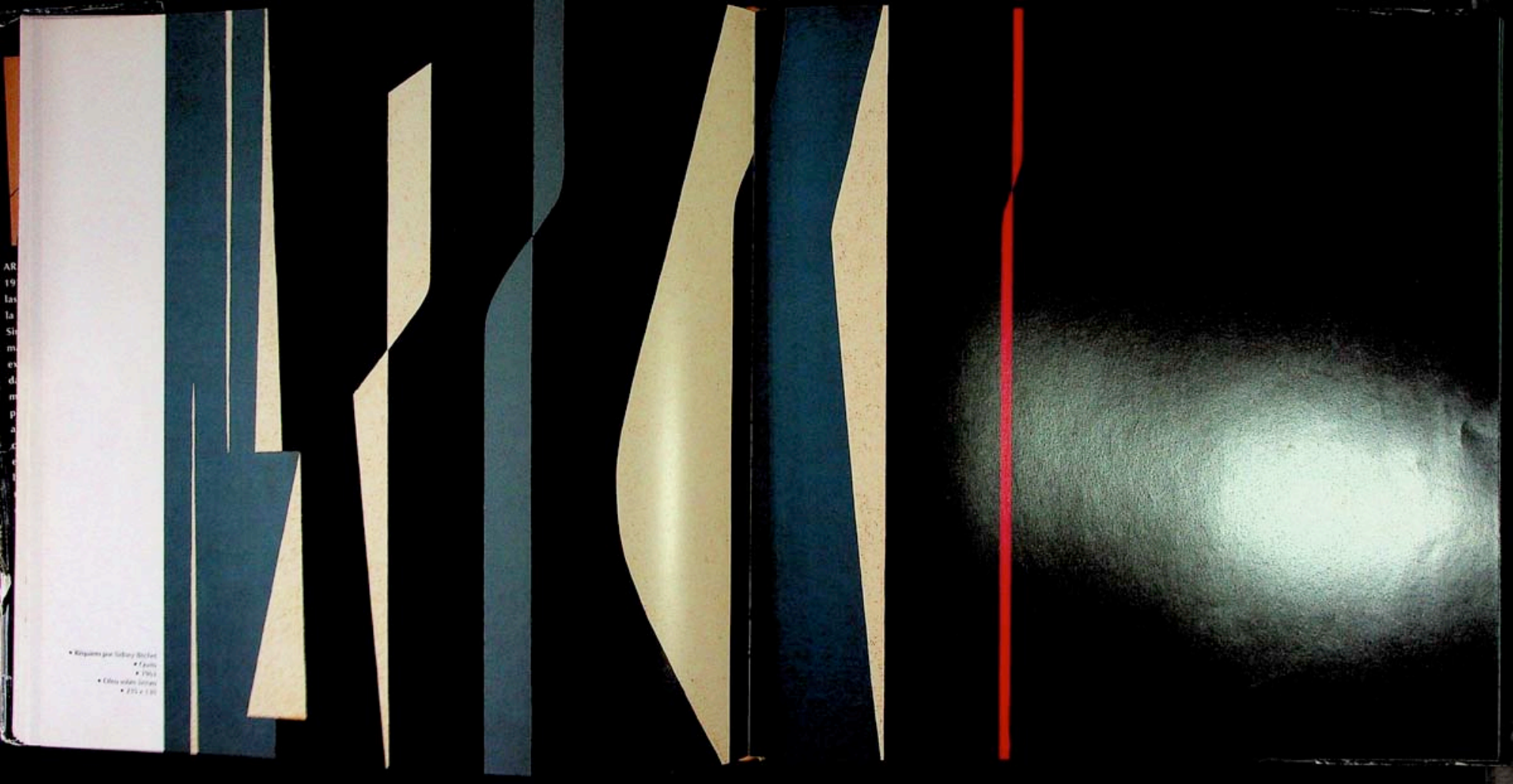
Sin título • 1960 • Gouache • 33 x 43



Juego • circa 1950 • Óleo sobre madera • 65 x 65.5



• Sin título
• circa 1950
• Óleo sobre lienzo
• 87 x 132





Homenaje a Anton Webern • 1961 • Oleo sobre lienzo • 127 x 84



Composición • 1960 • Oleo sobre cartón piedra • 99 x 79



Composición sobre blanco • 1961 • Óleo sobre lienzo • 73 x 100



Acento • Quito • 1961 • Óleo sobre lienzo • 130 x 87

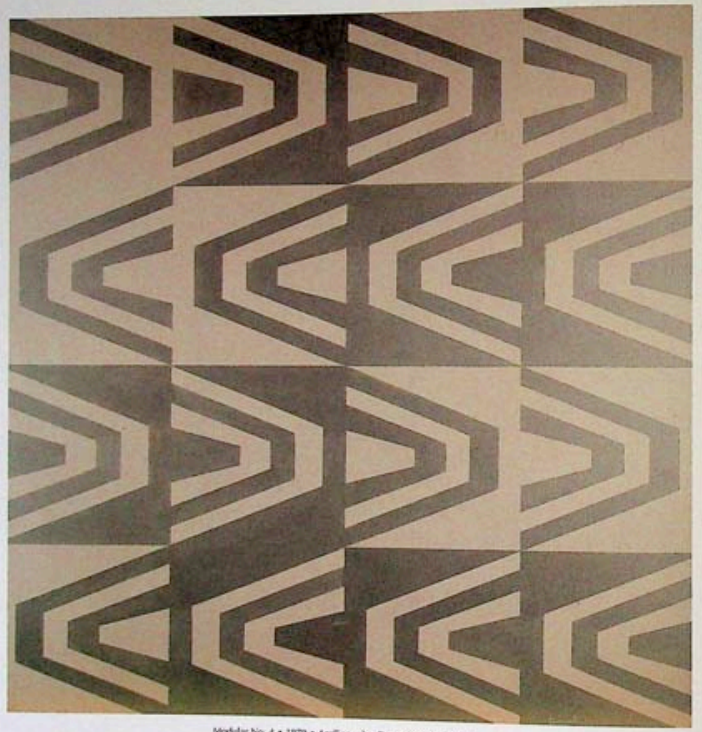


Construcción No.2 • Quito • 1977 • Oleo sobre madera • 121 x 67



Ritmo vertical • Estocolomo • 1969 • Oleo sobre lienzo • 81 x 100





Modular No. 4 • 1979 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121, 5

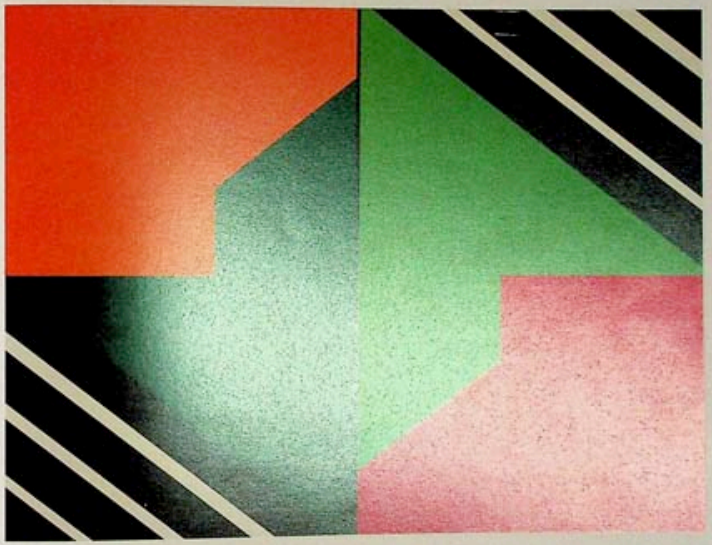
Pag. anterior:
Construcción horizontal • 1973 • Acrílico sobre lienzo • 220 x 110



Cuadrado acrílico No. 1 • Quito • 1973 • Acrílico sobre madera • 120 x 120



Naranja rosa • 1973 • Acrílico sobre madera • 81 x 99,5



Variaciones sobre un tema • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 153 x 115



Cuadrado acrílico No. 5 • Quito • 1975 • Acrílico sobre madera • 100 x 100



Diagonal No. 2 • Quito • 1976 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



• Síntesis
• Quito
• 1973
• Acrílico sobre madera
• 115 x 53



• Construcción No. 1
• 1972
• Acrílico sobre madera
• 81 x 122



Modular No. 1 • 1977 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5



Ritmo vertical No. 2 • 1978 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Gran ritmo vertical No. 3 • 1978 • Acrílico sobre lienzo • 161 x 120



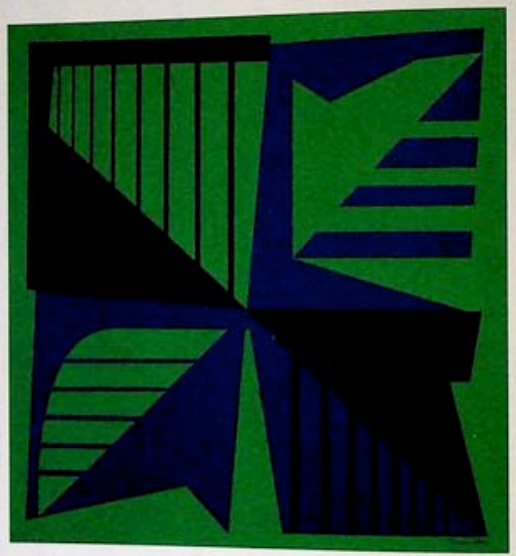
Formas sumergidas • Estocolmo • 1958 • Óleo sobre lienzo • 155 x 55



Construction dans L' espace • París • 1953 • Óleo sobre lienzo • 73 x 100



Cuadrado acrílico No. 3 • 1971 • Acrílico sobre madera • 105 x 105



Cuadrado acrílico No. 4 • Quito • 1974 • Acrílico sobre madera • 100 x 100



Variaciones sobre un tema No. 2 • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5



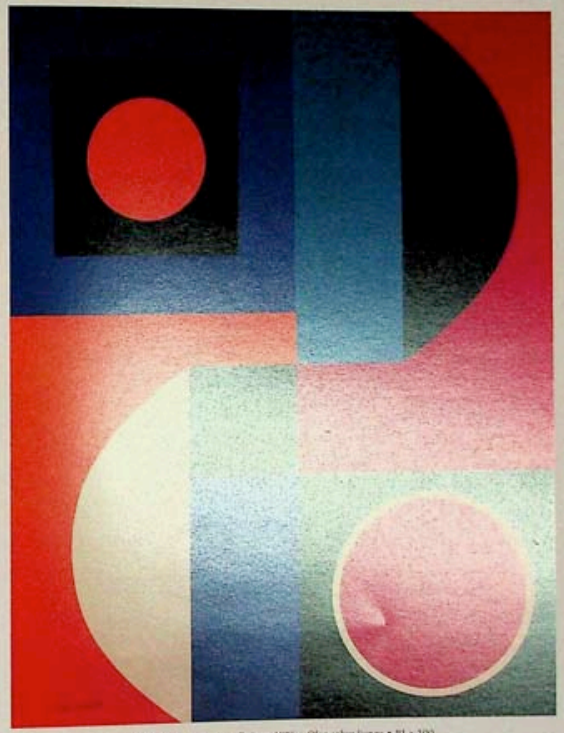
Lironda No. 2 • 1972 • Óleo sobre madera • 122 x 122



Diagonal No. 3 • 1979 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5



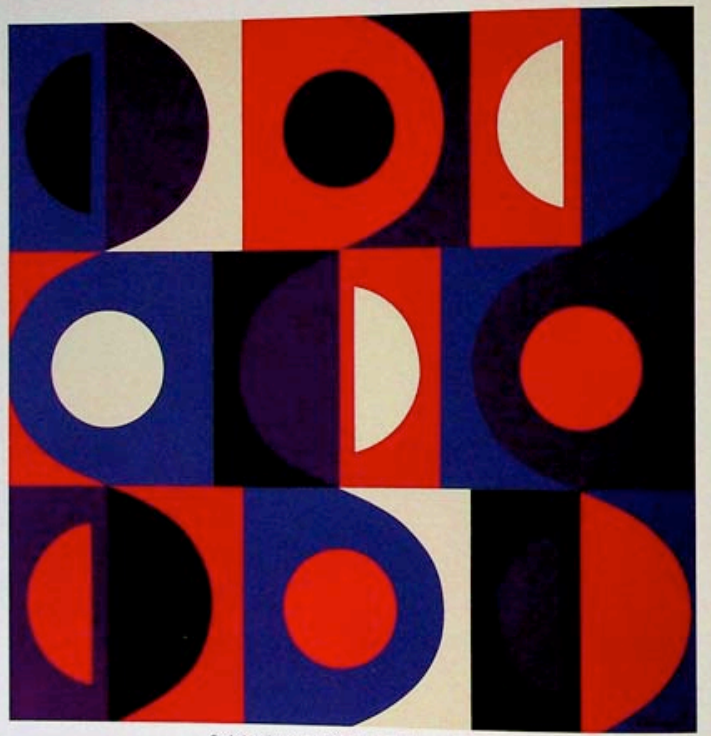
Elogio al círculo • 1978 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Elogio al círculo No. 2 • Quito • 1985 • Oleo sobre lienzo • 81 x 100



Modular No. 1 • 1974 • Acrílico sobre madera • 121,5 x 121,5



Cuadrado acrílico No. 8 • 1975 • Acrílico sobre lienzo • 60 x 60



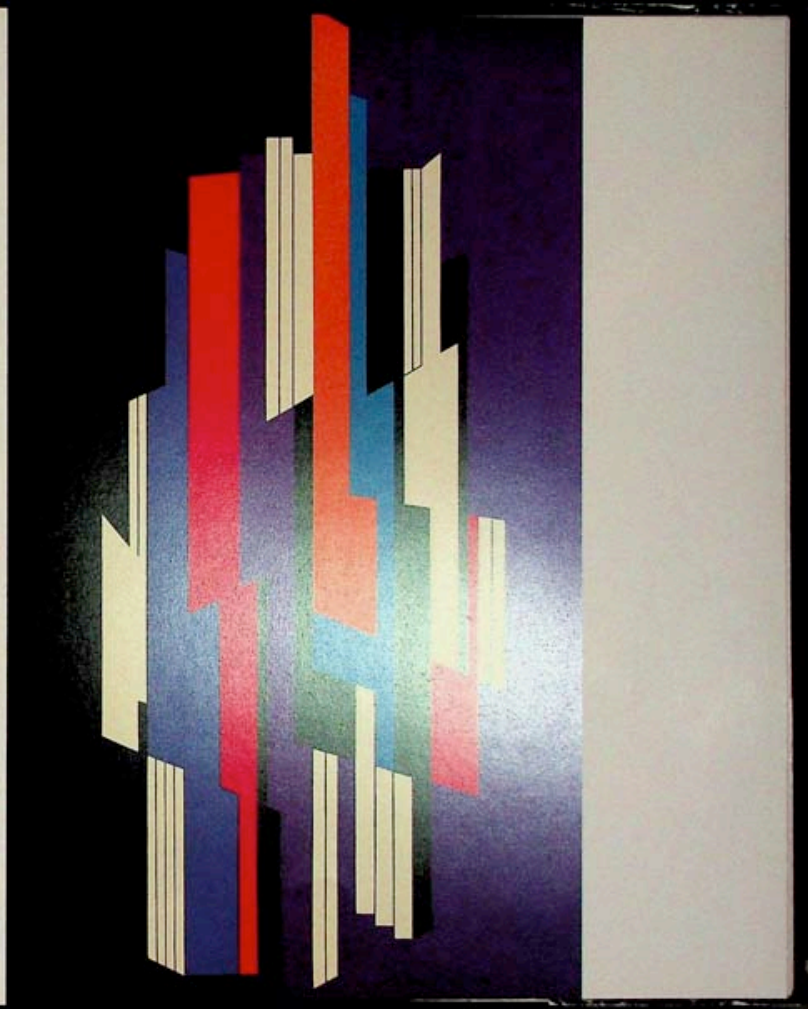
Malabar • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 81 x 100



Estructura sobre blanco • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5

Homenaje a la paz • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5

Masluttan • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 89 x 153



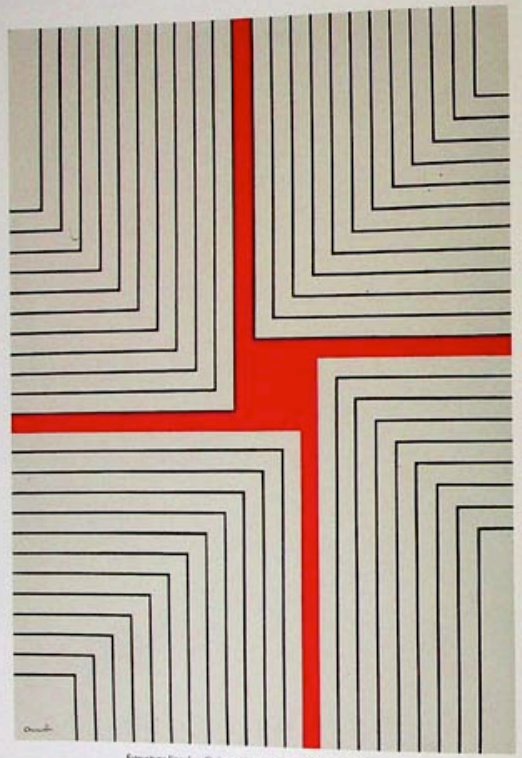


Affirmation • Estocolmo • 1958 • Óleo sobre lienzo • 67 x 100

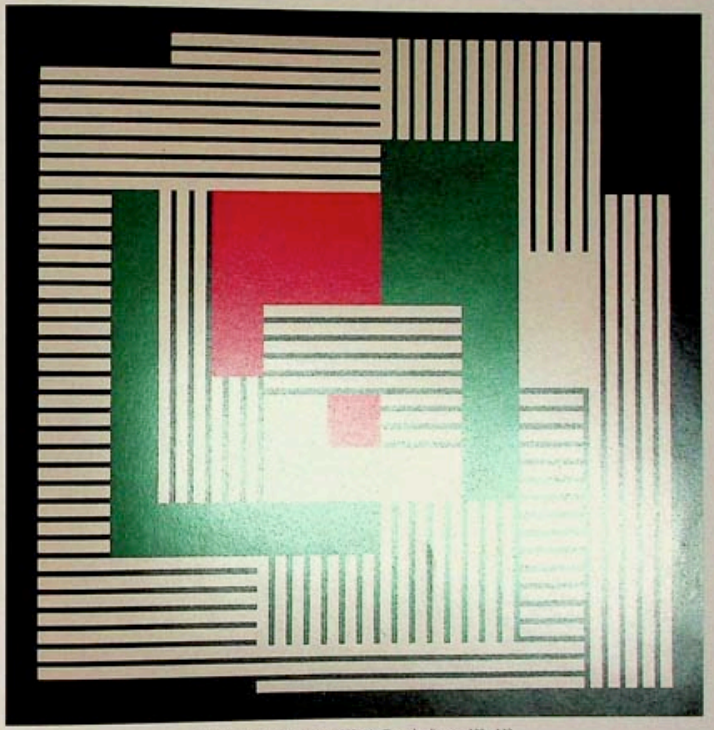
Construcción en diagonales • Quito • 1984 • Acrílico sobre lienzo • 120 x120

Modulaciones • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120

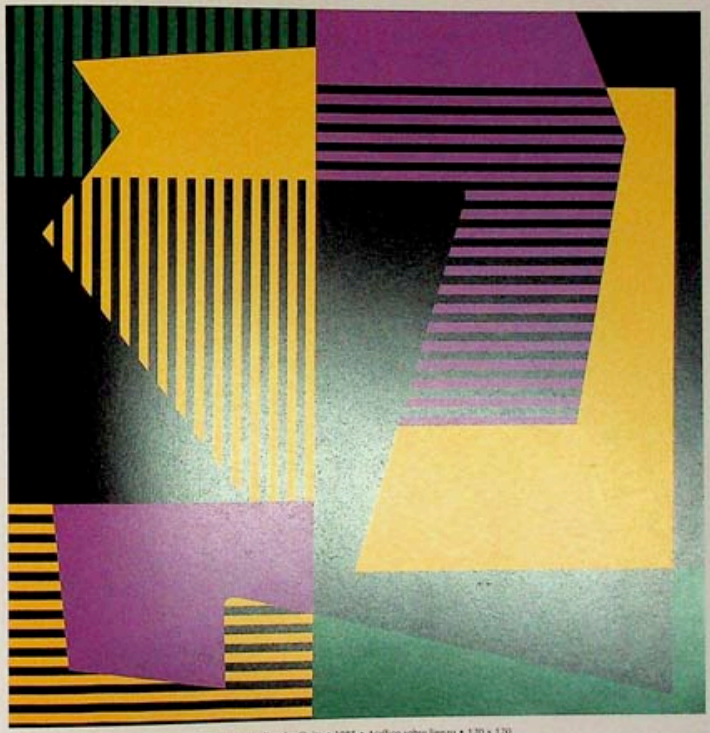




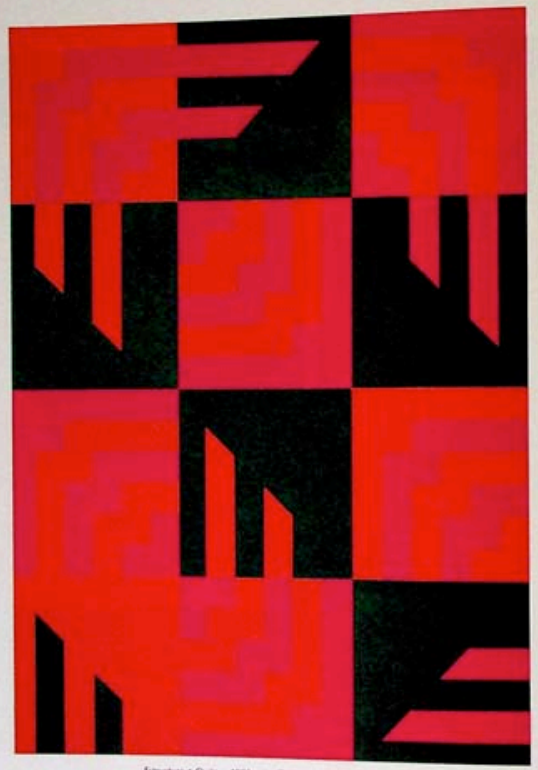
Estructura lineal • Quito • 1984 • Acrílico sobre lienzo • 98 x 72



Variaciones paralelas • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Construcción lineal • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Estructura • Quito • 1986 • Acrílico sobre lienzo • 100 x 72



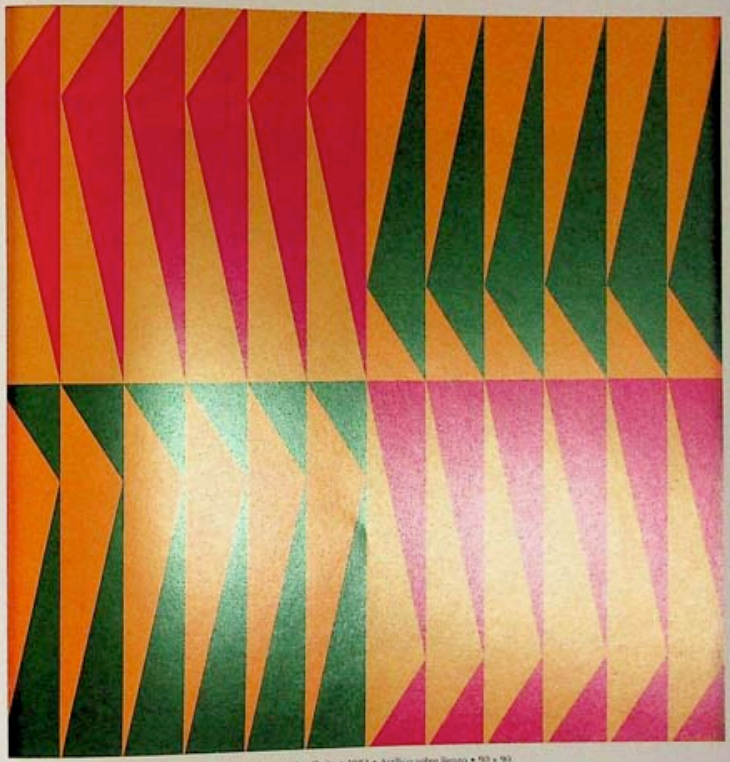
Estructura No. 2 • Quito • 1988 • Acrílico sobre lienzo • 80 x 100



Composición cinética • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Vibraciones • Quito • 1984 • Acrílico sobre lienzo • 120 x 120



Vibraciones No. 2 • Quito • 1982 • Acrílico sobre lienzo • 90 x 90



Sin título • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5



Malabar No. 2 • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 121,5 x 121,5



40 años de la victoria sobre el nazismo • Quito • 1985 • Acrílico sobre lienzo • 153 x 115

A R A C E L I

LA CRITICA

En su esfuerzo hacia una pintura mural, de contrastes de colores francos y violentos extendidos sobre grandes superficies, Araceli nos ofrece un conjunto de telas bien ejecutadas, de una honradez real en el equilibrio de su abstracción racional.

Arts

(París, 24-30 abril 1953)

Araceli practica ese género de abstracción que impulsa una academia parisina en el taller que ha abierto. La artista lo practica con una seguridad, con una autoridad que lo deja a uno como soñando. Sus recortes de planos, de tonos unidos, a menudo puros - si no siempre- se superponen y consiguen un equilibrio perfecto. La luz y la cromática concuerdan con precisión. El conjunto es limpio y bello, plásticamente muy bello: con su diversidad de formas refleja inclusive cierta imaginación. Y en la frescura de esta obra, ¿dónde se siente a la artista en su trabajo de precisión?

R. Vrinat, en L'actualité critique

(París, 9 mayo 1953)

Me apasiona el serio goce de invención en las pinturas de Araceli.

León Dégand, en la revista Art d'aujourd'hui, No.6

(París, agosto 1953)

Las litografías de Araceli, en relación con su muestra de la primavera pasada, marcan una notable liberación. La pintora, menos preocupada de la exactitud de las proporciones, parece buscar la concordancia de las formas y los colores. La técnica litográfica restituye al color su intensidad luminosa. Se puede esperar aún de Araceli una nueva afirmación de su personalidad en la invención de las formas, ahora que tiene en sus manos un sólido oficio que debe permitirle el aletazo decisivo.

C.H. Sibert, en Cimaise - revista de arte actual

(París, abril 1954)

El arte de Araceli juega un rol de verdadera audacia. Es franco, puro, sin vacilaciones, tanto en la forma como en el espíritu. ¿Es duro? Sí, en el mejor sentido del calificativo. Es un arte voluntario y es un arte de síntesis. Todas las facultades de esta artista asocian sus cualidades más expresivas, desde la extrema energía hasta la extrema delica-



Estocolmo, 1957.

deza. Es un arte de carácter, cuyo proceso está magníficamente expresado por el presente conjunto de litografías.

León Dégand, en el prefacio al álbum de litografías en colores de Araceli (París, 1954)

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 Leon 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. Por lo menos, así me parece que siento yo cuando veo sus cuadros. Es cuestión de un pequeño esfuerzo: el de situarse en una zona de deslinde, de encuentro y diferenciación, desde la cual es posible que iluminemos un poco la abstracción de las ideas, no con penoso empeño, pero sí con una perseverancia parecida a la que hemos de ejercer en la conciencia para hallar el sitio y el momento -espacio y tiempo, una sola cosa- en que las matemáticas puras y la más elevada poesía se confunden en una lírica de elementales esencias universales. O esto, que es proceso de despojamiento de la costumbre, de ver y sentir las inmediatas y aparentes cosas, o simplemente admirar la elegancia de color y línea, imaginándonos que contemplamos un viejo dibujo de culturas ya muertas, un motivo ornamental, una decoración alegre de modernísima morada. No hay otros modos de ver y entender esta pintura. Que cada quien prefiera el que cuadre a su placer.

( ) Lo que yo quisiera decir es simplemente que el arte de Araceli no es sentimental, no nos hace sentir inmediatamente con el corazón, sino que va a nuestra sensibilidad por caminos intermedios, por mediación de un esfuerzo de desembarazamiento del cuadro emocional en el que estamos acostumbrados a vivir. Por sobre ello, es un arte con un estilo de forma sintética y clara, y una tarea plástica ejemplar y honestamente realizada. Es también una primicia: es la primera vez que alguien suficientemente dotado y suficientemente valiente hace arte abstracto en nuestro país. Y lo hace con plena ganancia estética, déjese a un lado tendencias, especulaciones y maneras.

( ) Es arte difícil de ver, pero más difícil aún de componer. Examinad atentamente la composición de estos cuadros, y a poco advertiréis el esfuerzo, el penoso trabajo, la terrible dificultad de obtener volúmenes sin cuerpos animados, sin vegetales rítmicos, sin viento,

sin casas, sin tierra y sin cielo. Y, no obstante, qué equilibrio, acaso demasiado razonador, es verdad, qué hermoso equilibrio de planos, qué magnífica combinación de colores, cuya química se ha resuelto en armonías íntimas y potentes, en una sensación de vigor y alegría, de amor y apacible ternura. Ved con qué prolija dedicación las dos únicas dimensiones de la pintura han recibido el efecto de la luz, el efecto ilusorio y dinámico de la línea, para conseguir espacio, un espacio, a momentos, de un orden arquitecturalmente majestuoso.

Alfredo Pareja, en la presentación de la muestra del Museo de Arte Colonial (Quito, 1955)

Y he aquí que ahora viene una joven del Ecuador, Araceli Blomberg, que con sus composiciones admirablemente libres, de formas ricas y atrevidas, nos hace sentir la fuerza de expresión de los colores puros e intensos. El amarillo de cromo, el negro, el azul brillante, el blanco, el rojo carmesí con un ligero tinte violeta como el deje de un gusto amargo, todo eso esparcido en grandes superficies completas, bien trabajadas dentro de confines cortantes. Los colores son aves tropicales que acuden a la llamada de Araceli. A primera vista uno puede pensar que este arte es solamente bellamente decorativo, que lleva el sello de los alumnos de Edgard Pillet y Dewasne, pero inmediatamente uno descubre esa vibración única que no puede en ninguna forma atribuirse a un alumno. En la esquina de uno de los cuadros una forma amarilla y otra azul se oponen mutuamente de manera sorprendente, sin preocuparse en absoluto del resto. Formas de tres dimensiones salen del plano y avanzan hacia nosotros, uno se siente ilusionado ante esta forma volcánico. En esos cuadros de una fresca intensidad Araceli vive y respira. Ella no reproduce nada que ella haya visto o meditado, nada que venga de fuera. Ellos son simplemente la expresión directa de una naturaleza joven y bella.



Eugen Wretholm, en el diario de Estocolmo Svenska Morgonbladet (25 enero 1956)

Araceli es artista de muchas virtudes. Está imbuida del equilibrio de la composición: esto en cuanto a la forma, al color y a los contrastes. Oscila entre los arreglos abiertos con elementos policromos y formales aislados, pero compensados, compensación que alcanza la unidad final. La técnica de que se sirve es limpia, cuidadosa, "realizada". En el cotejo de los abstraccionistas, buena posición ocupa Araceli. La actual exposición causaría éxito en la próxima Bienal, a la que comparecerá, apenas con dos trabajos, que in-

tegrarán la representación ecuatoriana. ¿Y la emoción de sus telas? Aquí se abre un capítulo de naturaleza subjetiva, bastante difícil: siento, sin embargo, algún lenguaje en esos cuadros. No se trata de "representación", sino de "significación emocional", que, a lo ancho de sus variaciones, tendrá los efectos de la música. La música no representa: significa. Ese es el llamamiento que le hacen los que comandan la continuidad y progreso del movimiento, que no puede "academizar" en la repetición de media docena de reglas o en la formulación más rigurosa aún de los preceptos "concretistas". Araceli, dueña de una rica sensibilidad, vive una misión: la de transformar la sensibilidad suya en emoción ajena, todo dentro de los milagros que sólo el grande arte conoce.

Celso Kelly, en A Noite
(Río de Janeiro, 9 mayo 1957)

No hablan de dulzura los cuadros de Araceli; son fruto de la artista experimentada, se siente en ellos la seguridad de la ejecutora que indudablemente domina la técnica; los colores de su creación son fuertes y sus combinaciones extrañas. Araceli y sus cuadros han triunfado ya.

Irene Cárdenas de Arteta, en el diario El Comercio
(Quito, 10 julio 1959)


Con Marcela Blomberg (Estocolmo, 1957)

Araceli ( ) se interna en la composición del instante intuitivo porque ( ) espera siempre el momento del aviso, como reajuste de la morfología ya vivida o como la parte de otro cuadro.

Humberto Moré, en Actualidad Pictórica Ecuatoriana
(sin fecha / circa 1970)

De Araceli y su pintura ( ) solo quisiera decir que es otra forma de poesía; la misma poesía de las matemáticas -esa que siempre hay que ir a descubrir un poco más allá de la tabla de multiplicar-,la misma poesía del ajedrez -esa que hay que ir a descubrir un poco más allá de la defensa siciliana-; esa poesía, la otra, la difícil de entender cuando se vive en un mundo en que el surrealismo es la expresión cotidiana: la poesía del rigor.

Pedro Saad Herrería, en la revista Nueva, No. 5
(Quito, 1972)

La pintura "op" se escurre rápido. La pintura de Araceli Gilbert ( ) se queda firme,

delante, segura de su doble fortaleza: de forma y de fondo.

Zalacaín, en el diario El Telégrafo
(Guayaquil, 18 julio 1975)

El arte de Araceli Gilbert pertenece a la era planetaria. Es concepto y expresión de futuro. Exhibe insuperada vehemencia creadora. Por sobre todo es arte de invención y construcción en su pureza primigenia. Es esta su mayor magia, según supongo. Quizás en ello también resida su más nítida candidez onírica.

Cyrano Tama Paz, en el diario El Universo
(Guayaquil, 20 julio 1975)

En oposición al aserto ( ) de que la abstracción es limitada, Araceli ha probado que las variaciones posibles son infinitas. Su fuerza estriba en el hecho de que es inventiva y va más allá de la mecánica de su trabajo para producir cuadros cálidos, inmensamente sensuales.

Jacqueline Barnitz, en Abstract Currents in Ecuadorian Art
(1977)

Araceli realiza la disección de la emoción, la estudia y la separa, la descompone -prisma certero- atrapa su luz, la sintetiza o la dispersa. La línea en la pintura de Araceli es, también, cuerda templada y certera, como la de un arpa, su vibración se extiende y continúa arrastrando el color hasta el límite preciso, infranqueable. Disposición que no puede llegar más allá; sonido exacto dentro de su gama, total. Distancia a la cual dejan de individualizarlos.

Hernán Crespo Toral, en el catálogo de la retrospectiva del Museo del Banco Central del Ecuador
(Quito, 1979)

Una obra, si se quiere, despojada de juegos rituales y dotada de un espíritu vital y unificador.

Manuel E. Mejía, en el diario El Comercio
(Quito, 20 mayo 1979)

.. el rigor no como fin, sino como condición. Condición para que una gran rique-


Rucu, Anden, Marcela, Araceli y Rolf (Quito, 1962)


Con Rolf, en su hogar de Estocolmo, 1966.

za interior, una viva sensualidad, una enorme finura, una sutil pasión por la belleza y una aguda inteligencia del sentido del arte, logren la expresión plásticamente más exacta. Rigor y riqueza, sensualidad y ascesis, contención y exaltación han logrado, en treinta años de sostenida y lúcida ascención, piezas de ejemplar belleza. De las más logradas que haya dado el formalismo latinoamericano.

Hernán Rodríguez Castelo, en la revista Diners No.13
(Quito, octubre 1982)

Si del arte se espera que nos transforme y eleve, no cabe duda que el de Araceli lo consigue. Tal es la mejor recompensa para el contemplador y para la artista.

Lenin Oña, en el catálogo de la exposición de La Galería
(Quito, 1985)

Siempre te he creído algo alquimista, una especie de miniaturista de lo grande; solo en ti y en algunos muertos ilustres aguanto la geometría aséptica, o mejor dicho, puedo gozarla con la inteligencia y conmoverme sensorialmente con ella. Tu Zodíaco carece de bestias, personas y cosas reconocibles, tal vez porque corresponde a cielos mucho más necesitados de orden que aquellos donde los árabes aprendieron los misterios del tiempo y el espacio.

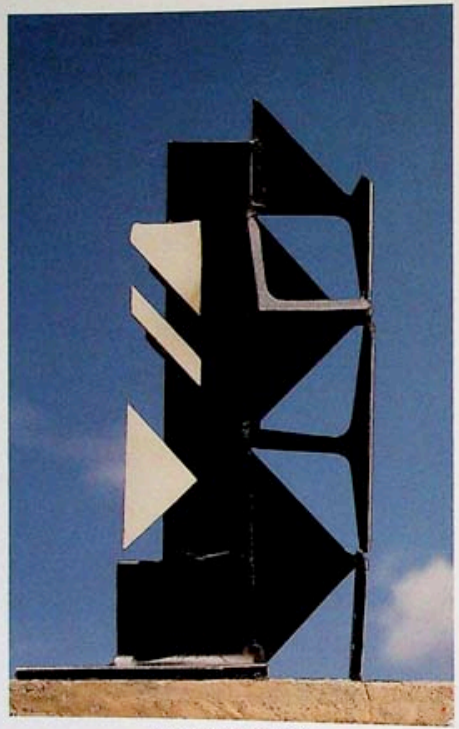
Mario Monteforte, en Carta a Araceli
(Diario Hoy, Quito, 16 diciembre 1985)

Fiel a los preceptos del arte concreto, su pintura pretende una comunicación directa e intensa con el espectador a través de la reducción del lenguaje artístico a sus elementos más esenciales: plano, línea, color.

Trinidad Pérez, en el diario Hoy
(Quito, 9 abril 1993)



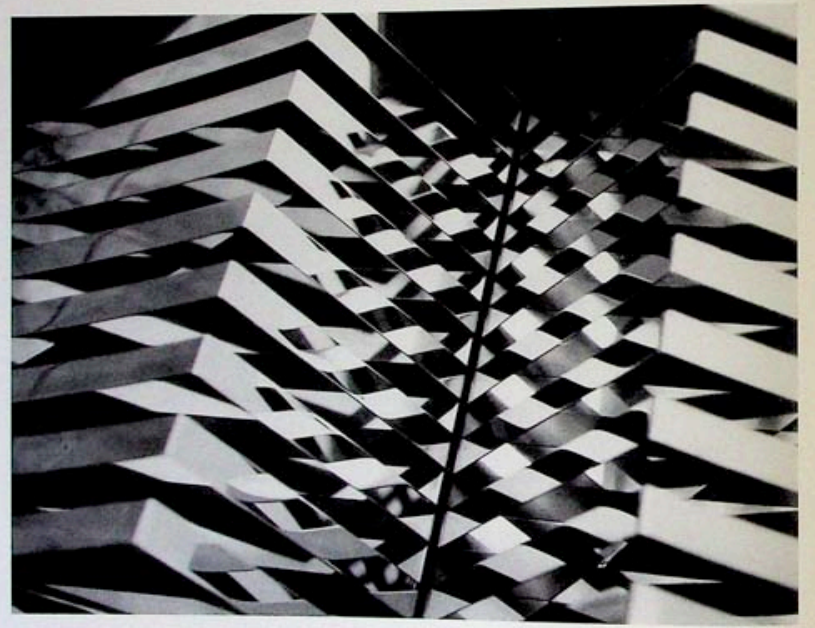
Escultura • 43 x 16 x 10 • cinca 1960



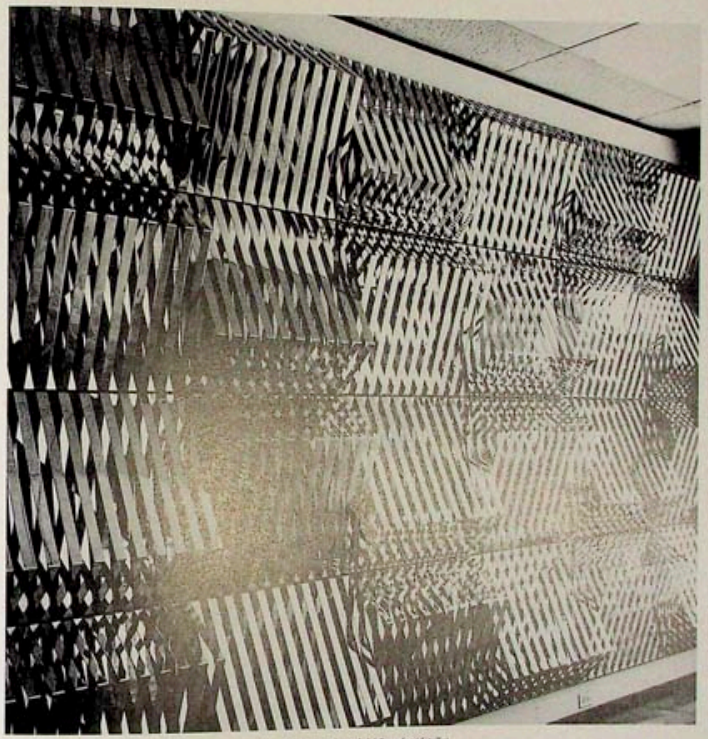
Escultura • 33 x 19,5 x 7 • circa 1960



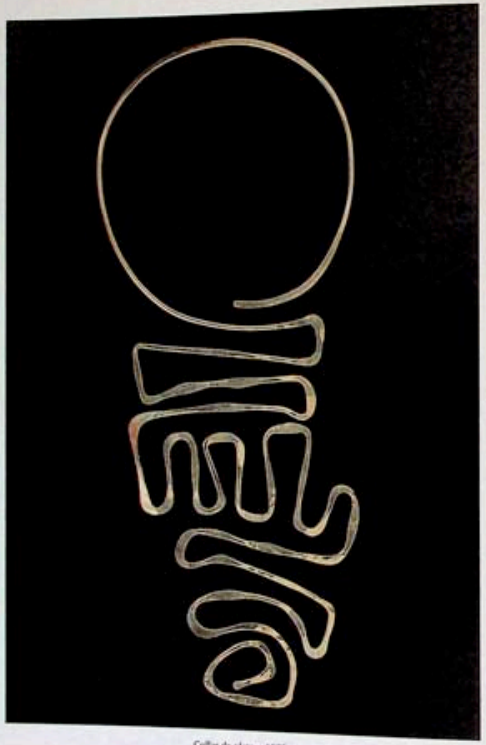
Mural del Banco Central del Ecuador • Guayaquil • 1981 • Acero inoxidable • 770 x 270



Mural del Banco Central del Ecuador (detalle)



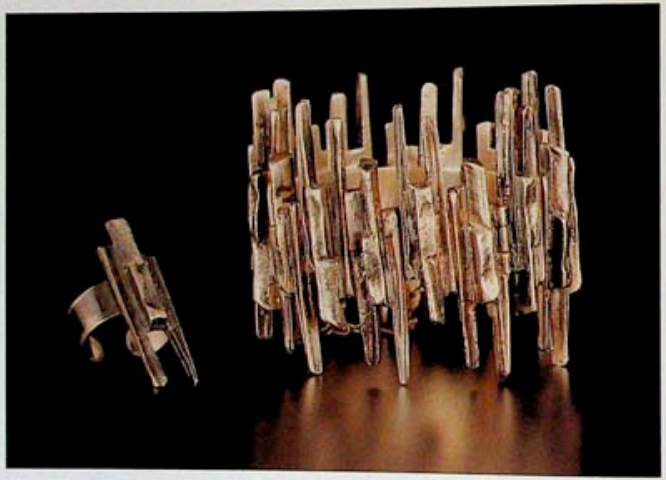
Mural del Banco Central del Ecuador (detalle)



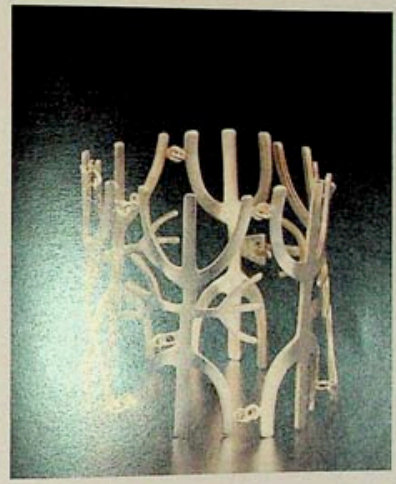
Collar de plata • 1975



Collar de plata • 1975



Anillo y pulsera de plata • 1975



Pulsera de plata • 1975



Pendientes de plata • 1975

A R A C E L I

CRONOLOGIA

• Mundo
❐ América Latina
▲ Ecuador





Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1914	Nace en Guayaquil el 14 de mayo	• Robert Delaunay pinta su "Homenaje a Blériot"	❐ Rubén Darío "Canto a la Argentina"	•Bélgica y Francia invadidas por Alemania: I Guerra Mundial
1915		• Kasimir Malievich: exposición "0,10" en Petrogrado	• Romain Rolland, premio Nobel	❐ Desembarco de "marines" norteamericanos en Santo Domingo
1916		• Nacimiento del dadaismo en el Cabaret Voltaire de Zurich	•"La metamorfosis" de Franz Kafka	▲ Abolición de la prisión por deudas
1917		• Mondrian crea el neoplasticismo	❐ Horacio Quiroga: "Cuentos de amor, de locura y de muerte"	•Revolución bolchevique en Rusia
1918		• Kasimir Malievich: "Cuadrado blanco sobre fondo blanco"	❐ César Vallejo: "Los heraldos negros"	❐ Reforma universitaria de Córdova
1919		• Creación de la Bauhaus	• "Los campos magnéticos" de André Breton	• Firma de la paz de Versalles
1920		• Exposición "El expresionismo alemán" en Darmstadt	▲ Arturo Borja: "La Ruta de Ariel" (poemario)	• Campaña de desobediencia civil lanzada por Gandhi en la India
1921		• Pablo Picasso pinta "Los tres músicos"	• "Si la semilla no muere" de André Gide	•Sentencia de Sacco y Vanzetti en Estados Unidos
1922		❐ Siqueiros organiza en México el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores	• "Ulises" de James Joyce	▲ Matanza del pueblo guayaquileño el 15 de noviembre
1923		• Marcel Duchamp: "La mariée desnudada por sus solteros, aun"	• "Sonetos a Orfeo" de Rainer Maria Rilke	❐ Fascismo toma mando asumiendo
1924		• Nacimiento del surrealismo	• "La montaña mágica" de Thomas	• Muerte de Lenin
1925		• Le Corbusier: pabellón del Esprit Nouveau en la Exposición Internacional de Artes decorativas e Industriales Modernas (París)	❐ José Vasconcelos: "La raza cósmica"	▲ Revolución cultural
1926		• Kandinsky publica "Del punto y la línea	❐ Martínez Sierra: La mujer moderna	▲ Revolución Federal Socialista fracasa
1927		•El Presidente Clémenceau presenta en la Orangerie de París los "Nenúfares" de Claude Monet	▲ Pablo Palacio: "Un hombre muerto a puntapiés"	❐ Intervención de Estados Unidos en Nicaragua
1928		❐ Rivera concluye los murales de la Secretaría de Educación	• "El amante de Lady Chatterley" de D.H. Lawrence	• Primer plan quinquenal de la URSS
1929		• Inauguración del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York	❐ Rómulo Gallegos: "Doña Bárbara"	• Jueves Negro en la Bolsa de Nueva York
1930		❐ Joaquín Torres García y Michel Seuphor fundan el grupo Cercle et Carré en París	▲ Aguilera Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert: "Los que se van"	❐ Trujillo asume el poder en Santo Domingo
1931		• Nacimiento del movimiento Abstraction Creation	▲ José de la Cuadra: "Repisas"	▲ El Partido Comunista se escinde del Socialista





Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1932		❒ Diego Rivera: murales en el Art Institute de Detroit	▲ Pablo Palacio: "Vida del ahorcado"	• Franklin Roosevelt, presidente de Estados Unidos
1933		• Clausura de la Bauhaus por Hitler	• "La condición humana" de André Malraux	• Hitler, canciller del Reich; primeras medidas antisemitas
1934		• Dalí ante el "tribunal surrealista"	▲ Jorge Icaza: "Huasipungo"	▲ Primera presidencia de Velasco Ibarra
1935		• Exposición de arte abstracto en Whitney Museum de Nueva York	▲ Alfredo Pareja Diezcanseco: "La Beldaca"	▲ Deja el poder Velasco Ibarra
1936	Inicia estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile con Jorge Caballero y Hernán Gazmuyri	• Se disuelve el grupo Abstraction-Creation	• Federico García Lorca fusilado por los franquistas	• Comienza la guerra civil española
1937	"Mujer sentada", Santiago de Chile	• "Guernica" de Picasso	▲ Carrera Andrade: "Biografía para uso de los pájaros"	▲ Dictadura del General Enríquez Gallo
1938		• Brancusi: conjunto escultórico monumental en Tirgu-Jiu (Rumania)	• "La náusea" de Jean Paul Sartre	❒ Cárdenas nacionaliza los petróleos mexicanos
1939	Concluye los estudios en Chile	❒ Roberto Matta triunfa en Nueva York	▲ Gil Gilbert: "Relatos de Emmanuel"	• Declaración de guerra entre los Aliados y la Alemania nazi
1940	Colectiva en Guayaquil (Sociedad de Escritores y Artistas Independientes) en saludo a la visita de David Alfaro Siqueiros	• Muere Paul Klee	• "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca	❒ Asesinato de Trotsky en México
1941		▲ Se funda la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil	• Muerte de James Joyce	• Alemania ataca a la URSS. Pearl Harbor
1942	Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil con Hans Michaelsen	❒ Wilfredo Lam pinta "La Selva"	• "El mito de Sísifo" de Albert Camus	▲ Protocolo de Río de Janeiro: el Ecuador cede más de la mitad de su territorio al Perú.
1943	Gana los primeros premios de pintura escultura, y disertación sobre Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, donde este mismo año concluye estudios	• Primera exposición de Jackson Pollock en Nueva York	▲ Adalberto Ortiz: "Juyungo"	• Rendición alemana en Stalingrado
1944	Estudia en la Ozenfant Art School de Nueva York con Amédée Ozenfant	❒ Joaquín Torres García publica "Universalismo constructivo"	▲ Fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	▲ "La gloriosa": cae Arroyo del Río y sube Velasco Ibarra
1945		• Retrospectiva de Mondrian en el MOMA de Nueva York	▲ Leopoldo Benítez Vinueza: "Argonautas de la selva"	• Bombardero atómico de Hiroshima y Nagasaki
1946	Termina los estudios en la Ozenfant Art School	• Lucio Fontana publica el "Manifiesto blanco"	▲ Gallegos Lara: "Las cruces sobre el agua"	• Proceso de Nüremberg
1947	"Cargador", Quito	• Inauguración del Museo de Arte Moderno de París	▲ César Dávila Andrade: "Espacio, me has vencido"	▲ Velasco Ibarra es derrocado: presidente interino Aosemena Tola







Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1948		▲ Manuel Rendón: primera exposición de obras abstracto-figurativas en Guayaquil	• "Cantos pisanos" de Ezra Pound	▲ Galo Plaza presidente constitucional
1949		• Auguste Herbin publica "Arte no figurativo no objetivo"	▲ Jorge Enrique Adoum: "Ecuador, amargo"	• Proclamación de la República Popular China
1950		• Primeras exposiciones de Barnett Newman y Franz Kline (Nueva York)	❒ Pablo Neruda: "Canto General"	• Se inicia la guerra de Corea
1951	- Se establece en París hasta 1955 - Participa en la antibienal Hispano-americana, organizada por Picasso, en la galería Henri Tronche, de París	❒ I Bienal de Sao Paulo ▲ Manuel Rendón, primer premio en la I Bienal Hispanoamericana (Madrid)	• "Réquiem por una monja" de William Faulkner	❒ Gobierno de Paz Estenssoro en Bolivia ▲ Se funda el Movimiento Social Cristiano
1952		▲ Oswaldo Guayasamín: "Huacayñán"	• "El viejo y el mar" de Ernest Hemingway	▲ Velasco Ibarra presidente constitucional
1953	- Curso de tecnología de la pintura con Jean Dewasne, París - Salon de Réalités Nouvelles, París - Personal en la galería Arnaud de París	• Bosque pinta un techo del Louvre	• "El grado cero de la escritura" de Roland Barthes ❒ Juan Rulfo: "El llano en llamas" ▲ Gonzalo Escudero: "Materia del ángel"	• Muerte de Stalin ❒ Ataque de Fidel Castro al cuartel Moncada
1954	- Personal en la galería Arnaud de París con un álbum de litografías en color, prologado por Leon Degand - Colectiva en Viena (Vereinigung Bildender Künstler) junto a Arp, Sonia Delaunay, Magnelli, Sophie Tauber-Arp, Piffet, etc. - Colectiva en la galería Arnaud de París ("Divergences") junto a Hartung Soulanges, Schneider, Tinguely, etc. - Colectiva en la galería De Unga, Estocolmo ("Fransk gralik") - Salón de Réalités Nouvelles, Museo de Arte Moderno de París.	• Arp, Ernst, Miró: grandes premios de la Bienal de Venecia ❒ José Luis Cuevas considera el muralismo mexicano ▲ Manuel Rendón: primer premio en la II Bienal Hispanoamericana (La Habana)	▲ César Dávila Andrade: "Boletín y elegía de las mitas"	• Nasser toma el poder en Egipto ❒ Advenir es derrocado en Guatemala ▲ Comate revolucionario de militares en servicio activo solicitado por el presidente Velasco Ibarra
1955	- Reforma de París - Contrae matrimonio con Rolf Blomberg - Personal en el Museo de Arte Colonial de Quito - Salon de Réalités Nouvelles, Museo de Arte Moderno de París	• I Documenta de Kassel ❒ Eduardo Ramírez Villamizar comienza a trabajar en escultura	• "Lolita" de Vladimir Nabokov	• Fuga del gaucho de Venezuela ❒ Perón derrocado en Argentina







Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1956	- Personal en la Sturegalleriet de Estocolmo - Salon de Réalités Nouvelles, Museo de Arte Moderno de París	• Nicolás Schöffer: primera escultura cibernética autónoma ▲ Oswaldo Guayasamín y Galo Galecio, premios en la III Bienal Hispanoamericana (Barcelona)	• Muerte de Bertold Brecht ❐ Joao Guimaraes Rosa: "Gran sertón: veredas" ▲ Pareja Diezcanseco: "La advertencia"	• Kruschev denuncia el stalinismo en XX Congreso del PC soviético ❐ Desembarco del "Granma" en Cuba
1957	- Personal en Río de Janeiro (Asociación Brasileira de Prensa) - Representa al Ecuador en la IV Bienal de Sao Paulo	• Ad Reinhardt publica "Doce reglas para una nueva academia"	• "En el camino" de Jack Kerouac ▲ Carrera Andrade: "Hombre planetario"	• Tratados de Roma: creación del Mercado Común Europeo ❐ Duvalier llega al poder en Haití
1958	- Personal en la Gummesons Konstgalleri, Estocolmo	• Inauguración del palacio de la UNESCO en París, con obras de Picasso, Calder y Miró	• "El gatopardo" de Guiseppe Tomasi di Lampedusa ❐ Carlos Fuentes: "La región más transparente" ▲ Jorge Icaza: "El chulla Romero y Flores"	• El general De Gaulle recupera el poder en Francia ❐ Derrocado Pérez Jiménez en Venezuela
1959	- Personal en el Centro Ecuatoriano-norteamericano, Quito - Colectiva en el Museo de Arte Lijevalchs, Estocolmo	• Allan Kaprow inventa el "happening"	❐ Mario Benedetti: "Montevideanos"	• Viaje de Kruschev a Estados Unidos ❐ Fidel Castro toma el poder en Cuba ▲ Desórdenes y matanza del pueblo en Guayaquil
1960	- Segundo premio en el IV salón de Octubre, Guayaquil - Personal en la Casa de la Cultura, Guayaquil	• Inicios del Pop Art en EE.UU. ▲ Enrique Tábara, primer premio en la Exposición de pintura abstracta de Lausanne	• "Después del banquete" de Yukio Mishima ❐ Augusto Roa Bastos: "Hijo de hombre"	• John F. Kennedy presidente de Estados Unidos ❐ Embargo económico norteamericano contra Cuba
1961	- Artículo "¿Por qué Nicolás Schöffer no obtuvo el gran premio de la VI Bienal de Sao Paulo?" - Representa al Ecuador en la VI Bienal de Sao Paulo - Primer premio de pintura en el salón Mariano Aguilera, Quito	• Exposición "Arte abstracto constructivo internacional" en la galería Denise René (París)	• Suicidio de Ernest Hemingway ❐ Juan Carlos Onetti: "El astillero"	• Construcción del muro de Berlín ❐ Fracasa la invasión a Cuba en Playa Girón ▲ Arosemena Monroy presidente constitucional
1962		• Antoni Tapies, famoso internacionalmente	• "Un día en la vida de Iván Denisovich" de Solzhenitsin	• Crisis de los "misiles" en Cuba Frondizi depuesto en Argentina
1963	- Colectiva en la Alianza Francesa, Quito - "Réquiem por Sidney Bechet", Quito	• Retrospectiva de Francis Bacon en el museo Guggenheim de Nueva York	• "Opiniones de un payaso" de de Heinrich Böll ❐ Julio Cortázar: "Rayuela"	• Asesinato de John F. Kennedy en Dallas ❐ Juan Boch es depuesto en República Dominicana ▲ Es depuesto el presidente Arosemena Monroy y asume el poder una Junta Militar







Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1964	- Colectiva "Artistas del Ecuador en las bienales de Sao Paulo", Centro de Estudios Brasileiros, Quito - Colectiva "12 pintores del Ecuador", Museo de Arte Colonial, Quito	• Robert Rauschemberg, gran premio de la Bienal de Venecia	• Jean Paul Sartre rechaza el premio Nobel	• Incidentes en el golfo de Tonkin: comienza la guerra de Vietnam ❐ Dictadura de Castelo Branco en Brasil ▲ La dictadura militar expide la Ley de reforma agraria y clausura la Universidad Central.
1965	- Viaja a Suecia, donde se establece por tres años con su familia	• Triunfo del Op Art	• Las obras de Claude Lévi-Strauss ejercen gran influencia ❐ Mario Vargas Llosa: "La casa verde"	Invasión norteamericana a la República Dominicana
1966		❐ Julio Le Parc, gran premio de la Bienal de Venecia	❐ Jorge Amado: "Doña Flor y sus dos maridos"	• Revolución cultural en China
1967	- Colectiva itinerante por el país "Testimonio plástico del Ecuador", iniciada en el Museo de Arte Colonial, Quito	• Nacimiento del Arte Povera y del Land Art	❐ García Márquez: "Cien años de soledad" ▲ Agustín Cuevas: "Entre la ira y la esperanza"	• Guerra de los Seis Días en Israel ❐ Asesinato del Che Guevara
1968	- Retorna de Suecia y se establece definitivamente en Quito - Colectiva "XI Olimpíada Cultural", Museo de Antropología de México	▲ I Bienal de Cuenca: gran premio a Carlos Colombino (Paraguay); antibienal del grupo VAN	• "El alquimista" de Marguerite Yourcenar ▲ Miguel Angel Zabaleta: "Mirage"	• "Revolución" de mayo en París ❐ Matanza de Tlatelolco en México
1969	- Colectiva por la inauguración del Museo de Arte Moderno Latinoamericano, Casa de la Cultura, Quito	▲ Anticuado de los "4 movimientos" (Icaza, Ortiz, Rendón y Guayasamín), Guayaquil	• Premio Nobel a Samuel Beckett ❐ Eduardo Galeano: "Nuestra América en vías de liberación"	• Los astronautas Armstrong y Aldrin realizan el primer alunizaje
1970	- Colectiva en la galería del cine club de la Casa de la Cultura, Quito	▲ Eduardo Mallarmado, primer premio para el mural del Banco de Roma	❐ Alfredo Bryce Echenique: "Un mundo para Julius" ▲ Pablo Palacio: "Los pequeños ratones"	❐ Salvador Allende, presidente de Chile
1971		• Exposición "Arte y artistas desde el cubismo hasta hoy" (Bruselas)	❐ Neruda, premio Nobel de Literatura	▲ Los empresas Texaco y Gulf descubren petróleo en el Oriente ecuatoriano
1972	- Artículo "El pintor Jan Schreuder, ecuatoriano de corazón" - Personal en la galería Altamira, Quito - Colectiva por la inauguración de la galería Caspicara, Quito - Colectiva en la galería Altamira, Quito	▲ Mauricio Bueno, gran premio individual y primer premio compartido con Georgy Kepes, en la III Bienal Colejer de Medellín	❐ Jorge Amado: "Tenda Rosita cartada de guerra" ▲ Jorge Icaza: "Atrapados"	❐ Perón regresa a la Argentina ▲ Asume el poder el general Guillermo Rodríguez Lara
1973	- Colectiva en homenaje a Cuenca, Municipio de Cuenca - Colectiva en la galería Caspicara, Quito	• Muerte de Picasso	• "Tríptico" de Claude Simon	• Guerra del Yom Kippur y crisis del petróleo ❐ Un golpe militar derroca a Salvador Allende







Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1974	- Colectiva en la Alianza Francesa, Quito - Colectiva en la galería Altamira, Quito	• Éxito internacional del hiperrealismo	• "El honor perdido de Katharina Blum" de Heinrich Böll ❐ Alejo Carpentier: "El discurso del método"	• Dimisión de Richard Nixon ❐ Muere Perón; asume la Presidencia de Argentina Isabel Martínez de Perón
1975	- Retrospectiva en la Pinacoteca Moderna del Museo Municipal, Guayaquil - Colectiva "Presencia plástica de Guayaquil", galería Goribar, Quito - Muestra de joyas iglaría Caspicara, Quito	• Roy Lichtenstein pinta comics	❐ Haroldo Conti: "Mascaró el cazador americano" ▲ Iván Egüez: "La Linares"	• Caída de Saigón: todo Vietnam es comunista ❐ Exilio masivo de argentinos, uruguayos y chilenos
1976		• Christo despliega su "Running Fence" en California	▲ J. E. Adoum: "Entre Marx y una mujer desnuda	• Muerte de Mao Tse-tung y de Chou En-Lai
1977	- Colectiva "75 años de pintura en el Ecuador", galerías Siglo 20, Quito - Colectiva "Formalismo e informalismo en la plástica ecuatoriana", salones de la OEA, Quito - Colectiva "Abstract currents in Ecuador", en Art Center for Interamerican Relations, Nueva York	• Inauguración del Centro Pompidou de París con la exposición París-Nueva York	• Premio Nobel a Vicente Aleixandre ❐ José Lezama Lima: "Oppiano Licario" ▲ Aguilera Malta: "Jaguar"	• Elecciones generales en España ❐ Tratados Carter-Torrijos por el canal de Panamá ▲ Matanza de trabajadores en el ingenio AZTRA
1978		❐ Incendio del Museo de Arte de Río de Janeiro	• Isaac Bashevis Singer, premio Nobel ❐ Vinicius de Moraes: "El arca de Noé"	• Elección de un papa polaco: Juan Pablo II
1979	- Retrospectiva en el Museo de Arte del Banco Central, Quito	• Joseph Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York	▲ Eliécer Cárdenas: "Polvo y ceniza"	❐ Los sandinistas toman el poder en Nicaragua ▲ Jaime Roldós presidente constitucional
1980	- Inicia el mural cinético para la sede del Banco Central en Guayaquil - Colectiva "Constructivismo", Museo del Banco Central, Guayaquil	• La Bienal de Venecia consagra la Transvanguardia	• "El nombre de la rosa" de Umberto Eco	❐ Ronald Reagan presidente de los Estados Unidos ▲ Carta de conducta de los países andinos (doctrina Roldós)
1981	- Termina el mural cinético para la sede del Banco Central de Guayaquil - Representa al Ecuador en el IV Bienal Coltejer, Medellín	• Exposición Moscú-París en el Museo Pushkin de Moscú	• Elias Canetti, premio Nobel ❐ Juan Gelman: "Silencio en los ojos"	• Den-Xiao-Ping sube al poder en China e inicia una política modernizante ▲ El presidente Roldós muere en accidente aviatorio. Asume el poder Oswaldo Hurtado
1982		• El arte del video en el Whitney Museum de Nueva York	❐ García Márquez, premio Nobel ▲ Javier Vásconez: "Ciudad lejana"	• Matanza de Sabra y Chatila ❐ Guerra de la Malvinas
1983	- Colectiva "Maestros abstraccionistas de Guayaquil", Museo del Banco del Pacífico, Guayaquil	• Exito de Julian Schnabel	❐ Julio Cortázar: "Deshoras"	• Estados Unidos invaden Granada ❐ Raúl Alfonsín presidente de Argentina
1984	- Representa al Ecuador en la I Bienal de la Habana	❐ Bienal de La Habana: gran premio para Arnold Belkin	• "El penitente" de Isaac Bashevis Singer	❐ Daniel Ortega presidente de Nicaragua ▲ Febres Cordero presidente constitucional







Año	Hoja de vida de Araceli Gilbert	Artes plásticas	Literatura y pensamiento	Política y otros acontecimientos
1985	- Personal en La Galería, Quito	• Exposición "Los inmateriales" en el Centro Pompidou, dirigida por el filósofo Jean-François Lyotard	❐ "El amor en los tiempos del cólera" de García Márquez	• Mijael Gorbachov sube al poder en la URSS
1986	- Colectiva "Maestros de la pintura ecuatoriana", galería Praxis, Buenos Aires	• Exposición de Alberto Giacometti en Martigny (Suiza)	▲ Abdón Ubidia: "Sueño de lobos"	• "Perestroika" y "glasnost" en la URSS
1987	- Representa al Ecuador en la II Bienal de La Habana - Colectiva "Maestros de la pintura ecuatoriana" en el Museo del Banco Central, Guayaquil	▲ I Bienal de Cuenca: gran premio para Julio Le Parc; mención para Marcelo Aguirre	❐ Fernando del Paso: "Noticias del Imperio"	❐ Reconocen las acciones de Sendero Luminoso en el Perú ▲ El presidente Febres Cordero es secuestrado por elementos de la Fuerza Aérea
1988	- Colectiva "I exposición de artistas locales", Centro de Artes del teatro de la Sociedad Femenina de Cultura, Guayaquil	▲ Enrique Tábara y Oswaldo Viteri exponen en el Museo Tamayo, de México	• "El péndulo de Foucault" de Umberto Eco ▲ Humberto Vinueza: "Poeta, su palabra"	• Ronald Reagan y Juan Pablo II en Moscú ▲ Rodrigo Borja presidente constitucional
1989	- Invitada de honor a la II Bienal de pintura de Cuenca - Colectiva "10 pintores guayaquileños", Academia Diplomática, Quito - Exposición conjunta con Manuel Rendón por los 120 años del Club de la Unión, Guayaquil - Premio nacional de cultura "Eugenio Espejo"	▲ II Bienal de Cuenca: primer para Ascanio Cavallo (Brasil); segundo para Enrique Tábara	• "Los versos satánicos" de Salman Rushdie ❐ García Márquez: "El general en su laberinto" ▲ Javier Vásconez: "El hombre de la entrada olvidada"	• Cae el muro de Berlín ❐ Estados Unidos invade Panamá
1990		• Jim Sanborn: relleno "Kryptos" en la sede de la CIA (Washington)	• Octavio Paz, premio Nobel	❐ Termina la dictadura de Pinochet en Chile y asume el poder Patricio Aylwin ▲ Levantamiento indígena
1991		▲ III Bienal de Cuenca: primer premio para Mari Mater O'Neill (Puerto Rico)	▲ Francisco Tobar García: "Antología admirable de mi to Edelmiro"	• Se disuelve la URSS y es normalizada por la Comunidad de Estados Independientes ▲ Ecuador plantea en la ONU el arbitraje papal para resolver el diferendo limítrofe con el Perú
1992		❐ Exposición "Voces del Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960" en Las Palmas de Gran Canaria	❐ García Márquez: "Doce cuentos peregrinos"	❐ Rigoberta Menchú, premio Nobel de la paz ▲ Ducas Rallón, presidente constitucional
1993	- Fallece en Quito, el 17 de febrero	▲ Exposición "20 Años del Premio de París", Alianza Francesa, Quito	▲ F. Proaño Arandi: "Del otro lado de las cosas"	• Bill Clinton, presidente de Estados Unidos

INDICE DE OBRAS

OBRA	DIMENSIONES (cm.)	AÑO	TECNICA	COLECCION	PAGS.
Lironda rosa	34 x 34	1953	Serigrafía	Rolf Blomberg	7
Mujer sentada	41,5 x 81,5	1936	Oleo	Miguel Nevarez Icaza	47
Cabeza de india	50 x 37	1943	Oleo	Victor Hugo Alcivar	48
Sin titulo	45 x 55	1940	Oleo	Enrique Gil Calderón	49
Del mar	48 x 38	1947	Oleo	Jaime Puig	50
Lomas	89 x 64	1946	Oleo	Miguel y Marcia Babra	51
Cargador	38 x 50	1947	Oleo	Danilo Carrera Drouet	52
Composición con máscaras	150 x 96	1946	Oleo	Carlos Eyser Pérez	53
Mujer desnuda	25,5 x 39	1950	Carboncillo	Rolf Blomberg	54
Músicos	94 x 60	1947	Oleo	Museo del Banco Central del Ecuador, Quito	55
Formas en equilibrio	100 x 100	1952	Oleo	Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito	68
Contrepoint	81 x 100	1953	Oleo	Horst Moeller	70
Diapason	71 x 97.5	1953	Oleo	Banco Central del Ecuador, Guayaquil	71
Frialdad	136 x 110	1958	Oleo	Rolf Blomberg	73
Yaguarcocha	72 x 99	1957	Oleo	Enrique Gallegos Anda	74
Variaciones en Rojo N°. 2	73 x 100	1955	Oleo	Lorenzo Tous Febres-Cordero	75
Paris	116 x 99	1956	Oleo	Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito	76
Rythmes colores	73 x 100	1952	Oleo	Mario Solís Guerrero	77
Pour rever	99 x 73	1954	Oleo	Fernando Illingworth	78
Mirage	115 x 85	1955	Oleo	Museo de Arte Moderno, Cuenca	79
Pour Vivre	109 x 145	1954	Oleo	Horst Moeller	80
Tout se tient	147 x 115	1953	Oleo	Horst Moeller	81
Calma tríptico	376 x 98	1958	Oleo	Roberto Gilbert Elizalde	82
Reposo	100 x 65	1958	Oleo	Horst Moeller	86
Variaciones en Rojo	160 x 113	1955	Oleo	Rolf Jansson, Estocolmo	87
Tema sobre blanco	98 x 81	1958	Oleo	Roberto Gilbert Elizalde	88
Yunga	73 x 101	1965	Oleo	Beba Areco de Wagner	90
Sin título	33 x 43	1960	Gouache	Andrés Durán Ballén Carrión	91
Juego	65 x 65,5	1950	Oleo	Estuardo Maldonado	92
Sin título	87 x 132	1950	Oleo	Joaquín Cevallos Machiavello	93
Requiem por Sydney Bechet	235 x 130	1963	Oleo	Banco de Crédito, Guayaquil	94
Homenaje a Anton Webern	127 x 84	1961	Oleo	Museo Municipal, Quito	96
Composición	99 x 79	1960	Oleo	Casa de la Cultura, Guayaquil	97
Composición sobre blanco	73 x 100	1961	Oleo	Lorenzo Tous Febres Cordero	98
Acento	130 x 87	1961	Oleo	Pablo Marangoni	99
Construcción N° 2	121 x 67	1977	Oleo	Alda de Prati Cavanna	100
Ritmo vertical	81 x 100	1969	Oleo	Estuardo Cisneros	101
Construcción horizontal	220 x 110	1973	Acrílico	Museo del Banco Central del Ecuador, Quito	102-103
Modular N°4	121,5 x 121,5	1979	Acrílico	Rolf Blomberg	104
Cuadrado acrílico N°1	120 x 120	1973	Acrílico	Banco Bolivariano	105
Naranja rosa	81 x 99,5	1973	Acrílico	Rolf Blomberg	106
Variaciones sobre un tema	153 x 115	1985	Acrílico	Clemente Durán Ballen Wright	107
Cuadrado acrílico N°5	100 x 100	1975	Acrílico	Jaime Puig	108
Diagonal N°2	120 x 120	1976	Acrílico	Banco Central del Ecuador, Guayaquil	109
Síntesis	115 x 53	1973	Acrílico	Miguel y Marcia Babra	110
Construcción N°3	81 x 122	1972	Acrílico	Rolf Blomberg	111
Modular N° 3	121,5 x 121,5	1977	Acrílico	Rolf Blomberg	112
Ritmo vertical N°2	120 x 120	1978	Acrílico	Museo del Banco Central del Ecuador, Quito	114
Gran ritmo vertical N°3	161 x 120	1978	Acrílico	Rolf Blomberg	115
Formas Sumergidas	155 x 55	1958	Oleo	Horst Moeller	116
Construction dans l'espace	73 x 100	1953	Oleo	Einar Faugert, Estocolmo	117
Cuadrado acrílico N° 3	105 x 105	1971	Acrílico	Estuardo Cisneros	118
Cuadrado acrílico N°4	100 x 100	1974	Acrílico	Enrique Bolola	120
Variaciones sobre un tema N°2	121,5 x 121,5	1985	Acrílico	Rolf Blomberg	121
Lironda N°2	122 x 122	1972	Oleo	Alvaro y Marcela Pamuño	122
Diagonal N° 3	121,5 x 121,5	1979	Acrílico	Rolf Blomberg	123
Elogio al círculo	120 x 120	1978	Acrílico	Roberto Gilbert Elizalde	124
Elogio al círculo N°2	81 x 100	1985	Acrílico	Erik Sonne Boldt	125
Modular N°1	121,5 x 121,5	1974	Acrílico	Rolf Blomberg	126
Cuadrado acrílico N° 8	60 x 60	1975	Oleo	Colección privada	128
Malabar	81 x 100	1986	Acrílico	Rolf Blomberg	129
Estructura sobre blanco	121,5 x 121,5	1985	Acrílico	Hilarión Santacruz de Nobol	130
Homenaje a la Paz	121,5 x 121,5	1977	Acrílico	Rolf Blomberg	131
Manhattan	89 x 153	1985	Acrílico	Rolf Blomberg	134
Affirmation	67 x 100	1958	Oleo	Rolf Blomberg, Estocolmo	134
Construcción en diagonal	120 x 120	1984	Acrílico	Colección privada	135
Modulaciones	120 x 120	1985	Acrílico	Colección privada	136
Estructura lineal	98 x 72	1985	Acrílico	Miguel y Marcia Babra	138
Variaciones paralelas	120 x 120	1985	Acrílico	Roberto Gilbert Elizalde	139
Construcción lineal	120 x 120	1986	Acrílico	Colección privada	141
Estructura	100 x 72	1986	Acrílico	Roberto Gilbert Febres Cordero	142
Estructura N° 2	80 x 100	1988	Acrílico	Hotel Meridien Cotacs	143
Composición Cinética	120 x 120	1985	Acrílico	Roberto Chiriatti	144
Vibraciones	120 x 120	1984	Acrílico	Colección privada	146
Vibraciones N° 2	120 x 120	1985	Acrílico	Deuces Club, Guayaquil	147
Sin título	121,5 x 121,5	1985	Acrílico	Rolf Blomberg	148
Malabar N° 2	121,5 x 121,5	1985	Acrílico	Rolf Blomberg	149
40 años de la victoria sobre el nazismo	153 x 115	1985	Acrílico	Colección privada	150

CREDITOS FOTOGRAFICOS

Todas la fotos a color son de Kira Tolkmitt con excepción de las fotos en las pags. 117 y 134 que son fotos de Ulf Bolmberg y pags.: 100 y 125 de Manuel Tama.

Las fotos en blanco y negro son de Rolf Blomberg con excepción de:

Pags.		
10	superior	Archivo familiar
11	superior	Escobar, Guayaquil
11	inferior	Archivo familiar
18		Olle Wester, Estocolmo
19		Catherineau Lille, París
20		Lund Hansen, París
24	Reproducción tomada de la pag. 128 del Libro "Andean Adventure" de Lilo Linke	
25		Catherineau Lille, París
27		Lund Hansen, París
28		Lund Hansen, París
29		Mario Monteforte
32	superior	Archivo familiar
32	inferior	Lund Hansen, París
33	superior	Paco Pacheco, Quito
33	inferior	Kamera Reportage, Estocolmo
35	inferior	César Pacheco, Quito
36		Archivo familiar
38	inferior	Archivo familiar
	superior	Archivo familiar
39	inferior	Lund Hansen, París
45	superior	Bengt Michanek, Estocolmo
60		Paco Pacheco, Quito
61		Paul Etienne, París
64		Lund Hansen, París
65		Paco Pacheco, Quito
67		Bertil Hagert, Estocolmo
155		Lo Hertzman-Ericsson, Estocolmo
159	superior	Bo Blomberg, Quito
	inferior	Gunnar V. Sneidern, Estocolmo
173	izq. y der.	Archivo familiar
175	izq.	Catherineau Lille, París
176	izq.	Dagens Blad, Estocolmo
177	izq.	Bengt Michanek, Estocolmo
178	centro	Dagens Blad, Estocolmo
179	derecha	Anders Blomberg, Quito



LENIN OÑA (Quito, 1940). Arquitecto (Instituto de Arquitectura de Moscú, 1969). Crítico e historiador del arte. Profesor principal de Historia del Arte y de la Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador. Colaborador de varias publicaciones periódicas. Coautor de algunos libros y videos sobre arte y artistas ecuatorianos y americanos. Jurado en certámenes nacionales e internacionales de arte y arquitectura. Preside la Sección Ecuatoriana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

En la tarea investigativa que ha permitido la elaboración de este libro ha contado con la eficiente colaboración de Marcela Blomberg de Pazmiño.

Foto: Kira Tolkmitt


Banco del
Progreso