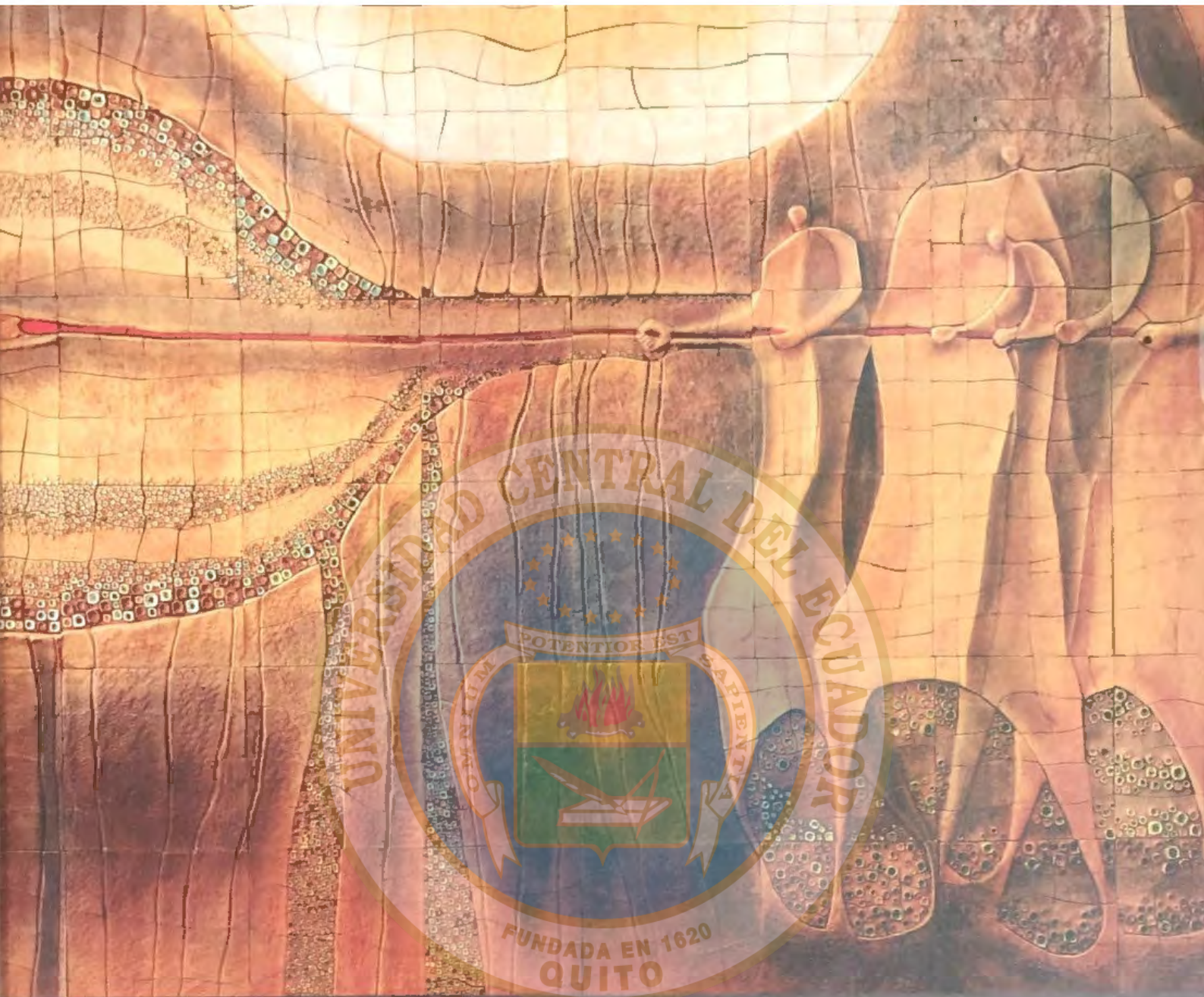




Alexandra Kennedy • Cristóbal Zapata

el alma de la tierra

EDUARDO VEGA
y la cerámica en el Ecuador



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

Alexandra Kennedy

(Liverpool, Inglaterra, 1954)

Historiadora del arte, curadora y docente universitaria en la Universidad de Cuenca y en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito. Ha realizado una extensa labor de investigación en el arte y la arquitectura colonial, republicana y moderna de Ecuador y los países andinos. Algunas de sus obras más conocidas son: *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración*, con Alfonso Ortiz Crespo (1980, reedición 2011); *Eduardo Vega, obra mural y escultórica* (1996); *Rafael Traya. El pintor de los Andes ecuatorianos* (1999); *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII al XIX. Patronos, corporaciones y comunidades* (edición y coautoría, 2002), *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (2008), catálogo de la exhibición curada por la autora en el Museo de la Ciudad de Quito. Ha organizado exhibiciones en el Americas Society en Nueva York, en el Museo Municipal de La Haya, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo de Arte Moderno en Cuenca, entre otros. Tiene decenas de artículos especializados en diferentes revistas o capítulos de libros publicados a nivel nacional e internacional. En prensa: *Construir la nación. Imágenes y espacios del siglo XIX en Ecuador*. Junto a su esposo Eduardo Vega creó y dirigió la Fundación Paul Rivet en Cuenca (1987-1997), ONG dedicada al mejoramiento de la calidad de vida de artistas y artesanos del fuego. Perteneció a comités científicos de diversos organismos nacionales e internacionales, así como de varias revistas. Es editorialista de diario *El Comercio* de Quito. Actualmente conforma el Comité Consultivo del Ministerio Coordinador de Patrimonio del Ecuador.



el alma de la tierra

E D U A R D O V E G A

y la cerámica en el Ecuador



Dirección editorial:
Alexandra Kennedy

Asistencia editorial:
Carmen Corbalán de Celis

Cuidado de la edición:
Cristóbal Zapata – Silvia Ortiz Guerra

Diseño y diagramación:
Masaki Santo / Galo Carrión – Juan Pablo Hurtado

Corrección de textos:
Silvia Ortiz Guerra

Traducción:
Judy Blankenship

Fotógrafos:
Ernesto Aguilar (E.A.), Mario Algaze (M.A.), Juan Lorenzo Barragán (J.L.B.),
Richard Burkett (R.B.), Raúl Díaz (R.D.), Cristian García (C.G.), Christoph
Hirtz (C.H.), Ronald Jones (R.J.), Alexandra Kennedy (A.K.), Gustavo Landívar
(G.L.), Paul Margraff (P.M.), Juan Pablo Merchán (J.P.M.), Kira Tolkmitt (K.T.),
Eduardo Vega (E.V.), Cristóbal Zapata (C.Z.).

Impresión:
AUSTROCOPY S.A., Cuenca

© (Copyright) de esta edición:
Prefectura del Azuay

Año de edición:
2012

Tiraje:
500 ejemplares

ISBN: 978-9942-11-610-9

Derechos de autor: CUE000948

Portada: Eduardo Vega, *Sacando el alma de la tierra*, mural en bajorrelieve en
larracota esmaltada y engobes, 350 x 450 cm, 1995, Palacio de Carondelet,
Vicepresidencia de la República del Ecuador. Fotografía Kira Tolkmitt.



Alexandra Kennedy · Cristóbal Zapata

el alma de la tierra

E D U A R D O V E G A

y la cerámica en el Ecuador



AZUAY

PREFECTURA

Voz, voto y gobierno



Presentación

Para la Prefectura del Azuay y para mí en particular, es un gran honor presentar a la ciudadanía de Cuenca y del país esta importante obra de uno de los mejores exponentes del arte cerámico del país y de la región, Eduardo Vega. Sin temor a equivocarnos consideramos a Vega como el primer diseñador de cerámica artística a nivel nacional. Su trabajo, además, se encuentra en muchos países del mundo, tanto en colecciones públicas como en residencias privadas, llevando un mensaje de calidad e identidad de nuestra raíz y tierra azuaya.

Los temas que Vega plasma en sus múltiples obras artísticas y de diseño señalan la querencia por su tierra, rodeada de agua, de naturaleza y de cálidos seres humanos. Muchos y muy buenos referentes toma prestados de los Andes que nos rodean a diario, de sus Andes de la zona de Cristal, de las hojas que encuentra al paso, de flores y quindes, dotándoles de un lenguaje nuevo, fresco, lleno de alegría.

De su actuación pública, el mayor logro —creemos— es haber atraído con su trabajo de más de cincuenta años, la atención de visitantes nacionales y extranjeros que reconocen a Cuenca y al Azuay como tierra de artesanos y artistas de primer orden.

En consecuencia, en el 2006 el Consejo Provincial del Azuay le impuso la condecoración “José Domingo Lamar” otorgada al mérito artesanal, a la defensa del patrimonio cultural cuencano, al trabajo incansable por el cuidado y protección de los bie-

nes materiales e intangibles, que hacen del Azuay una región destacada a nivel cultural. Este libro es una suerte de prolongación de aquel reconocimiento a la labor honesta de este gran hombre de nuestra tierra. Ya a través de él la de otros ceramistas del Ecuador que directa o indirectamente vieron en Vega un referente para su propio trabajo y que han coadyuvado para que la cerámica vuelva a ser una manifestación artística destacada, tal como lo fuera en épocas precolombinas.

Hoy ponemos en sus manos esta maravillosa obra *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*, fruto de la investigación de su compañera de vida, la historiadora del arte Alexandra Kennedy, quien documenta y registra con gran criterio estético y testimonial cada momento de creación del artista ante los nuevos retos plásticos, políticos y medioambientales; y del reconocido escritor Cristóbal Zapata que desde su óptica de literato y crítico de arte aporta una visión analítica y profunda en pos de leer la obra desde vertientes distintas a las acostumbradas. A ambos les acompaña un gran equipo conformado por historiadores del arte, diseñadores y fotógrafos. Con ello, este libro no sólo aportará a una comprensión visual de un artista que por su vasta obra se lo conoce de manera dispersa, sino que dará sentido intelectual a esta brillante carrera.

Nuestro deseo, que este libro se convierta en una obra de referencia de largo aliento tanto para iniciados como para el público en general, sólo así sentiremos el deber cumplido.

Paúl Carrasco
Prefecto del Azuay



Índice

Puerta de entrada	11
Agradecimientos	13
Vega y la tradición cerámica del Azuay Alexandra Kennedy	15
Los trabajos y los días Alexandra Kennedy	31
Pilares cósmicos y otros dominios sagrados (La obra mural y escultórica de Eduardo Vega) Cristóbal Zapata	57
Perdido y reencontrado: el objeto cerámico en el arte ecuatoriano Cristóbal Zapata	87
Bibliografía integrada y obra pública de Vega	115
Piezas escogidas	123

Puerta de entrada

Son incontables las carencias y omisiones de la biblioteca ecuatoriana; decenas de nombres y obras que han hecho nuestra historia y cultura duermen un injusto sueño en habitaciones olvidadas, preteridos por la incuria o la pereza. Ese olvido o desconocimiento que hemos practicado irresponsablemente, afecta a los muertos tanto como a los actores vivos de la cultura nacional, particularmente a aquellos que han desarrollado su actividad en el ámbito plástico y/o visual. Resulta inaudito que nuestras bibliotecas y librerías tengan muy poco que ofrecer al público sobre la actualidad artística del Ecuador. ¿Cuántos estudios panorámicos sobre el arte ecuatoriano existen en el mercado?, ¿cuántas monografías dedicadas a artistas modernos o contemporáneos se encuentran en nuestros catálogos y escaparates? Cualquier contabilidad sería desconsoladora.

Aunque el nombre y la obra de Eduardo Vega gozan de reconocimiento dentro y fuera del país, y en tal virtud, han tenido quien les escriba (la misma Alexandra Kennedy editó en 1996 el libro *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica*), dada la importancia de su labor artística, y las múltiples actividades (culturales, políticas, empresariales) de las que se ha ocupado en su calidad de pionero de la industria y las artes cerámicas en el país, una y otras exigían una revisión a fondo, una relectura que las evidencie y actualice.

Esta nueva publicación dedicada al artista ha sido otra vez concebida por Alexandra (la segunda esposa de Eduardo y la primera estudiosa de su obra), y su realización la debemos al

entusiasta y generoso apoyo de Paúl Carrasco y de la Prefectura del Azuay, a quienes refrendamos públicamente nuestra profunda gratitud.

El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador está conformado por cuatro capítulos: los dos primeros ("Vega y la tradición cerámica del Azuay" y "Los trabajos y los días"), escritos por Alexandra Kennedy, insertan al artista en la rica memoria artesanal de la ciudad y la provincia, y recapitulan minuciosamente la trayectoria profesional y vital de su protagonista.

Los dos apartados sucesivos son de Cristóbal Zapata. En "Pilares cósmicos y otros dominios sagrados" comenta el fecundo diálogo que ha sostenido Vega con el paisaje y la naturaleza, para luego hacer un repaso de su obra mural, procurando establecer su sustento mítico y antropológico; en "Perdido y reencontrado: el objeto cerámico en el arte ecuatoriano" aventura, por un lado, una lectura sobre las tribulaciones del *objeto cerámico* en la historia de nuestra cultura, y por otro, ensaya un apresurado repaso crítico de los artistas que han hecho del lenguaje cerámico su medio expresivo.

Así, teniendo a Eduardo Vega como centro de radiación —en su calidad de adelantado del arte cerámico—, el libro está animado por una fuerza centrífuga que lo lleva a recorrer otros nombres y otras obras, en un viaje de ida y vuelta por la historia y geografía de la cerámica ecuatoriana.

Los autores

Agradecimientos

La realización de este libro no hubiera sido posible sin el apoyo de Paúl Carrasco, Prefecto Provincial del Azuay, y de Diana Márquez, Directora de Cultura de la Prefectura del Azuay.

Nuestra especial gratitud a:

Lupe Álvarez, Judy Blankenship, Richard Burkett, Chiqui Burneo, Galo Carrión, María Fernanda Cartagena, Juan Pablo Cevallos, Xavier Cevallos, César Chávez, Pablo Chávez, Carmen Corbalán de Celis, Marcia Coronel, José Cumbe, Natalia Espinosa, Patricio Feijóo, Luis Flores, Cristian García, Christoph Hirtz, Madelaine Hollaender, Julio Jaramillo, Ruth Jarrín, Patricia León, Ángel Lituma (+), Juana Lloré, Claudio Malo González, Jaime Malo Ordóñez, Juan Pablo Merchán, María Esthela Moreno, Oswaldo Moreno (+), Lenin Oña, Silvia Ortiz Guerra, Raúl Pacheco, Virginia Pérez, Marco Ullauri, Gil Vanegas, Eduardo Vega, Juan Guillermo Vega, Leticia Vega de Borrero.

Consignamos aparte nuestro agradecimiento a Humberto Abril por haber vertido con generosidad su gran conocimiento sobre la cerámica industrial en Cuenca. Un autodidacta de gran trayectoria en el medio que ha conocido de primera mano muchas de las industrias cerámicas cuencanas.

Y a las instituciones:

Artesa Cía. Ltda. (Cuenca), Artes de la Tierra (Cuenca), Banco Ecuatoriano de la Vivienda (BEV, Quito), Centro Cultural Benjamín Carrión (Quito), Centro de Arte Contemporáneo (Quito), Cerámica Carabobo (Valencia, Venezuela), Citibank (Quito), Corporación Andina de Fomento (CAF, Quito), Fundación Paul Rivet (Cuenca), E. Vega Galería Taller (Cuenca), Gobernación del Azuay, Prefectura del Azuay, Hotel Continental (Guayaquil), Hotel El Ceibo (Bahía de Caráquez), Hotel El Dorado (Cuenca), Hotel Oro Verde (Guayaquil), Mall del Sol (Guayaquil), Casa del Alabado, Museo de Arte Precolombino (Quito), Museo de la Cerámica, (Casa de Chaguarchimbana, Cuenca), Museo Municipal de Arte Moderno (Cuenca), Museo de Tai Pei (China), Municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito, Planta de Agua Potable El Cebollar (Cuenca), Presidencia de la República del Ecuador (Quito), Seguros La Unión (Guayaquil), SENESCYT (Quito), Universidad Andina Simón Bolívar (Quito), Universidad de Cuenca, Universidad de Kutztown (Pennsylvania), Vicepresidencia de la República del Ecuador (Quito), Xerox del Ecuador (Quito).





Alexandra Kennedy

Vega y la tradición cerámica del Azuay

Vega and the Ceramics Traditions of Azuay

In the Southern provinces of Ecuador, where the volcanoes of the Andes are long extinct, the quality and diversity of the soil is perfect for making ceramics. Since Pre-Colombian times, the peoples of the region have combined pottery making and agriculture, producing beautiful utilitarian and religious objects. With the Spanish conquest in the 16th Century, ceramics was totally transformed in forms, decorations, and purposes. Europeans introduced closed fire chamber kilns, the application of glazes and the use of the potter's wheel. Even architecture was transformed, as people began to build with bricks and tiles instead of adobe. Cuenca and Chordeleg, located in the southern province of Azuay, became renowned as ceramic centers.

Eduardo Vega, born and raised in the city of Cuenca, wandered the crafts market close to his home as a child, where he found ceramic toys, whistles, pots and pans, and clay-fired animals. Also close by were the potters' barrios, called Convención del 45 and Todos Santos. Summers, Vega spent at his family farm near the old town of San Fernando, where he found inspiration in a kind of clay –like soil perfect for modeling little sun-dried pieces, in

the pre-colonial bits and pieces he discovered walking around his family's property, and in watching migrating birds nest close to the farmhouse.

In the 1960's, when Cuenca, along with the rest of the country began to modernize and open up to international influences, the first ceramic industries emerged in Azuay and the neighboring province of Cañar. By the end of the decade, when Vega came back from studying art and design in Spain and England and ceramics in France, he was commissioned to create the interior decoration of the most modern hotel in the city, Hotel El Dorado. There he produced his first large-scale mural that would make him the most important muralist of the country.

This first chapter intertwines Vega's personal background with the cultural and social surroundings in his native city that led to the growth of the region's ceramic industries, as well as small artistic workshops that arose in the 1980's. Vega is a unique figure in this history, able to bond art, design and industry.



La milenaria cultura cerámica del Azuay

Desde hace miles de años el ceramista se hace en aquellas regiones del mundo en las que la tierra le es propicia. Hay lugares para la agricultura y los hay idóneos para el cacharro. Existen comunidades que combinan ambos; si de nuestras tierras hablamos, los meses de siembra se juntan a las primeras lluvias en octubre. Mientras el fruto crece, sus habitantes se vuelcan a producir con sus manos objetos para la vida cotidiana, tejen o confeccionan muebles. El montañoso Austro ecuatoriano pertenece a este grupo; es una región peculiar por su configuración geológica. Los Andes son de vulcanología antigua, se han apagado, y en consecuencia, abundan en minerales no metálicos. Este crucial aspecto que propició, entre otros, el asentamiento constante de grupos humanos en la etapa precolonial, y la creación de un notable corpus cerámico precolombino, ha dado lugar a que se construya una cultura cerámica de trascendencia para la historia del país.

Esta cultura fue variando con el tiempo y las circunstancias por las que atravesaba la región austral, inicialmente por los procesos de colonización europea y posteriormente por su aislamiento de los dos polos de desarrollo del país, Quito y Guayaquil. La ampliación de fronteras a principios del siglo XX benefició en cierta forma el crecimiento de ciudades intermedias como Cuenca, que se convirtió con el tiempo en el tercer polo de desarrollo; el precario incremento de vías de comunicación y transporte, hizo lo propio. La artesanía en general seguía siendo un modesto sustento para las comunidades australes.

Sin embargo, nos dicen los antropólogos Lena Sjöman y Juan Martínez, "el sur del país, Cañar, Azuay y Loja, habrían mantenido, con la probable excepción de la cerámica producida en Cuenca, una situación muy semejante a la del período colonial o republicano inicial"¹. A finales del siglo XIX, el tejido y exportación



Anónimo, Mediano "Viva Vega", terracota esmaltada, c. 1890, 35 cm de diámetro, colección del artista, Cuenca (C.H.). Pieza donada por las monjas concepcionistas de Cuenca al artista y su esposa. Estas piezas eran realizadas en honor a un personaje civil o eclesiástico, en este caso a Antonio Vega Muñoz, líder conservador y pariente del artista.

tación del sombrero de paja toquilla, erróneamente conocido como *Panama hat*, se convirtió en el producto artesanal más importante y posiblemente modificó la producción cerámica e incorporó tempranamente, en especial a la población rural, a un sistema económico explotador de corte parcialmente monetarista². Es posible que en aquellas áreas en donde se incorporó el tejido toquillero mejor remunerado, la actividad cerámica haya decaído, aunque este aspecto hubiese favorecido a los centros ceramistas supervivientes.

Nuestro artista nace precisamente en una ciudad, Cuenca, cuya actividad cerámica está presente de manera inmediata en algunos barrios que gozan de una gran tradición artesanal: La Convención del 45, Todos Santos, El Tejar. Nace cuando la maceta aún no ha ingresado en el mercado urbano masivamente y existe un lugar de expendio de variadas artesanías como la Plaza 9 de Octubre, próxima a la casa de su infancia, en el tradicional Centro Histórico. En consecuencia, tiene un contacto natural y cotidiano con una gran variedad de formas que se usan para cocinar, comer o guardar la chicha, el dulce de higos o el "motepata"³.

Cerca de Cuenca, otro tradicional centro alfarero, Chordeleg, va cobrando relevancia por la variedad de artesanías que se producen en los talleres familiares: joyería, alfarería, textiles, paja toquilla. Ambos centros urbanos continúan la tradición cerámica introducida por los españoles desde el siglo XVI: uso del torno, aplicación del vidriado, quemas en horno cerrado, utilización de molinos para triturar el barro. El hombre, en este tipo de producción, es el centro de las actividades; algunos se convierten en destacados torneros.

La producción de cerámica torneada en Cuenca parece ser muy antigua y es probable que en tiempos anteriores haya satisfecho la demanda de cerámica vidriada de buena parte del país, como sucede hasta el día de hoy. En algunas casas antiguas que visitamos con Vega hace más de 25 años, encontramos platos y cuencos vidriados sobre esmaltes blancos lechosos, dibujos y cartelas verdes. Son recuerdos de la rústica mayólica española o la tradición hispano-árabe que aún se evidencia, por citar un ejemplo, en los platos y botijos de la juguetería de Gil Vanegas, un gran alfarero. Cerca al Barrio de La Convención, en la tradicional Casa de las Posadas —arregladas en una de las ha-

² La *chicha* es una bebida usualmente elaborada con cebada, puede ser o no fermentada y según las regiones se prepara de manera diversa. En general, se consume chicha en el campo y ha estado ligada a la historia indígena del país. El *motepata* es una sopa de la región, propia del Carnaval, hecha con trozos de carne de cerdo y maíz blanco.



Familia Andrade con Paul Rivet en las afueras de Cuenca, c. 1900. Mercedes Andrade, la "Tía Miche" para la familia del artista, fue la compañera de Paul Rivet, científico de la II Misión Geodésica Francesa y creador del Museo del Hombre en París.



Casa de la familia Vega Malo donde nace el artista, Plaza General Morales, calles Presidente Córdova y Antonio Borrero, Cuenca. La pileta fue diseñada y donada por Eduardo Vega a la ciudad.

bitaciones superiores inhabitadas por entonces— lucían pilas de esta popular cerámica utilitaria. Las monjas de la Concepción de Cuenca aún conservan algunas piezas dispersas por el convento; un regalo de las monjas al artista, un "mediano" en el que se lee "Viva Vega" celebra las lides políticas del general Antonio Vega Muñoz, líder conservador antialfarista; en otros platones se registran onomásticos o fechas de "enteche" de nuevas casas*.

En el fogón de la casa y Ligüña en San Fernando

Recuerda Vega a su empleada de toda la vida, Martina Fríos, quien cocía en fogón de leña en ollas de barro. A "la gente", como se les conocía a los empleados en las casonas cuencanas, les servían en pozuelos de barro y cuchara de palo, los "locros" (sopa espesa a base de papas) de porotos, arvejas o habas. "A los niños de la casa nos encantaba, yo me maravillaba con estas populares comidas de la Martina; de contrabando recibía mi propio pozuelo lleno de sopita caliente", recuerda Vega. El humo envolvía al pequeño Eduardo y a su hermano Alcibíades, quienes escuchaban atentos los cuentos y los chismes de la cocina. Martina hablaba siempre de su madre adoptiva, Rita Llona —una matrona de origen peruano que vivía en una de las grandes casas coloniales de Cuenca—, y relataba historias de "gagones"**, de la "Mama Huaca", del "bribón"—tal cual llamaba al innombrable demonio.

Algunos días, sobre todo antes de la Navidad, iban a buscar juguetes que se vendían en la vereda de los talleres y tiendas en Todos Santos, La Convención del 45 y El Tejar. Silbatos, ollas, figuritas, iban pasando de mano en mano; jugaban a las cocinaditas armando en pequeño sus propias "tullpas" o fogones. "Jugábamos en el patio de atrás, teníamos leña que venía de la hacienda, la nuestra no era una típica casa cuencana y sólo tenía un hall por la influencia inglesa de mi familia, pero también eran 'nuestros' la plaza del general Morales y los jardines de los primos Córdova Malo"***.

* *Enteche* es una celebración que se realiza al colocar la primera teja para techar y con ello dar inicio al tramo final de la construcción.

** El *gagón* es un ser imaginario, al que generalmente le atribuían la figura de un perro blanco falderillo. Este animal, según la leyenda, aparecía sólo por la noche y daba gemidos semejantes a los que producen los recién nacidos; se dejaba ver cuando las parejas ilícitas (parientes o compadres de sangre) mantenían relaciones.

*** La plaza a la que se refiere el artista es la actual Plaza de las Monjas, en el Centro Histórico, en las calles Presidente Córdova y Antonio Borrero. Cuando niño, la plaza estaba cerrada al público con verjas y resultaba una extensión de la casa de sus primos, los Córdova Malo, que vivían en la casa en la que hoy se halla la Intendencia de Bancos y Seguros de Cuenca.

El padre, Guillermo Vega Acha, se dedicaba a la ganadería y a la agricultura, trasladándose frecuentemente desde Cuenca a su propiedad cerca de San Fernando, en la misma provincia del Azuay*, lo que suponía un viaje de cinco horas a caballo. De repente, y casi como por arte de magia, llegaba el fin del año escolar, soplaban los vientos que anunciaban el comienzo de las vacaciones. “Oía delicioso”. Era cuando echaban a volar cometas desde la terraza de la casa, en los parques, sobre todo en el del Ejército, actual Parque de la Madre.

Fin de junio, se acababa la maldita escuela donde no tenía nada, ni amigos, ni nada; íbamos a la hacienda con mis hermanos, mi madre hacía pan, todo era natural, yo me convertía en un salvaje. ¡Tres meses de felicidad!

Allí, en la Pampa de Catalina, Vega buscaba el “ceraturo”, una pasta natural lista para hacer ollas y figuritas que secaban al sol; en cierta ocasión intentó meterlas al horno de la cocina. También en esa zona se descubrían piezas precolombinas que el señor José Quito, cronista del pueblo de San Fernando, las coleccionaba; escribía la historia a mano en un castellano arcaico, relata Vega.

En la hacienda nació su afición por la química; con los remedios viejos hacía mezclas prodigiosas. Alguna vez, una de éstas explotó causando emoción y susto. Recuerda haber inventado un efectivo raticida. Esta juvenil inclinación y sus buenos profesores de colegio como el padre español Casañas, le indujeron a estudiar química en la Universidad de Cuenca. Duró un año, no era lo suyo; su innata habilidad para dibujar le incitó a buscar los caminos del arte. Dibujaba, manchaba los escritorios, desatendía las órdenes de sus maestros, soñaba en formas extrañas, en nubes y personajes imaginarios.

En este mundo de sueños, le impactaron de forma decisiva la geografía austral y el entorno de su hacienda Ligüña —llena de formaciones rocosas y bosques—, las piedras del río Rircay, de aspectos hermosos, con contenidos de cuarzo, caolín, hierro, cal. “Los colores y las formas de mis piedras eran una maravi-

lla; las guardábamos como un tesoro”. Se llenaba de imágenes. Fueron la fuente de inspiración primaria de sus futuros murales: la naturaleza, los colores, los cortes, la cadena montañosa del Portete —la que baja a Yunguilla—, el cerro de San Pablo. “Me atraían por sus formas exageradamente escabrosas, los murales parecerían inventos míos, no lo son, me inspiró en los perfiles dramáticos, extraños, no hay otros en la región. Las puestas de sol hacia la Costa producían unos cielos extraordinarios, únicos, era la parte más alta en el valle caliente de Yunguilla. Junto a las montañas, los ríos y las piedras, los animales salvajes que veía, como los cóndores en la zona de San Pablo. Moría el ganado y asomaban cóndores y gallinazos a devorar la carroña. Y las plantas hermosas que rodeaban los animales, las totoras de las lagunas, los suros, los pumamaquis, y los cáñaros”. Vega buscaba lo propio del lugar, los huicundos que crecen sorpresivamente entre los árboles, las orquídeas amarillas, flores de mayo. Cuenca tenía otra vegetación —rememora—, estaba cundida de eucaliptos y pencos que no le eran atractivos, prefería la vegetación de zona húmeda, eran éstas las imágenes ricas que iba recogiendo en su obra. Entonces los alrededores de Cuenca estaban muy erosionados, las márgenes de los ríos eran peladas, no había el verdor de ahora.

Procesos de modernización e internacionalismo

Ya adolescente, le llegaban noticias de sus primos Jaime y Juan Malo, estudiantes en España. Una pequeña pero sobresaliente colonia española de intelectuales y artesanos-artistas se había radicado en Cuenca, expulsada por la política intransigente del dictador Francisco Franco. En 1951 llegó un discípulo de José Ortega y Gasset, Francisco Álvarez González y otros tres lingüistas españoles con quienes Álvarez fundó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, dándose un vuelco al mundo académico de la ciudad**. El mismo filósofo Francis-

* La propiedad estuvo en manos de la familia desde mediados del siglo XVIII; su casa principal situada en Pucallpa. Cuando su abuelo, Alcibíades Vega García, heredó la propiedad, ésta tenía alrededor de 3000 hectáreas y se extendía desde el anejo caliente de Léntag hasta las inmediaciones de San Fernando, pueblo serrano de altura. Desde el inicio estuvo dedicada a la siembra de caña de azúcar; el padre del artista fue el primero en transformar la parte alta en una propiedad ganadera y lechera.

** Entrevista a Claudio Malo, historiador, docente universitario y ex ministro de Educación; quien se formó con los citados especialistas en la Facultad de Filosofía y Letras (entrevista del 21 de junio del 2012). Los otros tres intelectuales fueron el profesor de Lengua Luis Fradejas Sánchez; de Latín, Silvino González Fontaneda y de Griego e Historia, José López Rueda. Con la gran visión que tuvo el entonces rector de la Universidad de Cuenca, Carlos Cueva Tamariz, se constituyó una escuela de profesores de muy alto nivel que formaron a futuras personalidades de la literatura ecuatoriana como el poeta Efraín Jara Idrovo. Esta segunda migración española fue un fenómeno continental que siguió a la primera oleada de intelectuales que salieron durante la Guerra Civil; por citar un ejemplo, el gran pensador mexicano Leopoldo Zea fue discípulo del filósofo español José Gaos, radicado en México desde 1939 y profesor de la UNAM.



El artista Oswaldo Moreno dibujando a su paso por Artesa.



Tomás Ochoa, c. 1990; joven artista que participó en una de las casas abiertas de la fábrica Artesa, denominadas "Vivir la cerámica", durante las primeras bienales de pintura de Cuenca.

El poeta Efraín Jara y su hijo Johny, acompañados de Juan Guillermo Vega, observan a Antonio Arias, de visita en Artesa, c. 1990.



Gil Vanegas, Azucarero, terracota esmaltada, 13 x 14 cm aprox., 2011. Vanegas es uno de los alfareros más prestigiosos del Azuay, investigador de formas, pastas y esmaltes, recoge diseños populares realizados con gran calidad.



Eduardo Vega, Olla, loza esmaltada, 50 x 45 cm, 1996, E. Vega Galería Taller. Cantarilla con orejas, loza esmaltada, 30 x 25 cm aprox., 1996, colección privada.

co Álvarez contribuyó a la llegada del vitralista vasco Guillermo Larrazábal, del ceramista y forjador Mora Íñigo y del ceramista Miguel Arribas, creadores de ALMA, una asociación dedicada al fomento e innovación del arte y las artesanías. Esta sociedad, constituida a fines de los años cincuenta o inicios de la década del sesenta dio buenos frutos en la escena local. El único que se quedó en Cuenca fue Larrazábal, quien impulsaría a Vega para que estudie en España. En el próximo capítulo se detalla este aspecto de su vida.

Desde mediados de los cincuenta, Ecuador había entrado en su fase de modernización al pasar de la producción artesanal a la industrial especializada. Los primeros proyectos se asentaron en espacios de notable tradición artesanal: Riobamba, Azogues, Quito y Cuenca. La actividad artesanal se había localizado en las minas contiguas y había comenzado la explotación de la mayoría de estos depósitos, comentan los investigadores Adrián Carrasco y Secundino Moncayo³. De hecho, la transformación productiva tendría efectos en el ámbito cultural de las mismas urbes. Algunos emprendedores cuencanos hicieron frente al “centralismo absorbente”. Así, Cañar y Azuay fueron beneficiadas con la primera ley de protección industrial, la consiguiente creación del Instituto de Recuperación Económica de Azuay y Cañar, que se transformaría en el Centro de Reconversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago (CREA). La Universidad de Cuenca contribuyó en la formación de nuevos profesionales, con la creación de las facultades de

Química, Arquitectura y Ciencias Económicas, a las que ayudaron algunos de los españoles mencionados anteriormente.

Así, los años sesenta supusieron el despegue de la industria cerámica concentrada en Riobamba y Cuenca y sus áreas de influencia. En 1960, Voltaire Maldonado y Gastón Ramírez crearon el primer taller en el sur del país, en Azogues. Fue el sustento para la conformación en 1963 de la pionera Cerámica Moderna (CERMOD), que fabricó diversas piezas y procesó materiales, “una verdadera escuela y semillero de la actividad cerámica en Azuay y Cañar”, concluyen Carrasco y Moncayo.

En este contexto se pueden comprender los nuevos intereses de Vega. A su retorno de los años de estudio en Madrid y Londres le invitaron a ser parte de la oficina de arquitectos CONAR. Se encargó de la decoración de interiores, novedosa práctica en el medio*. La omnipresencia de la cerámica como material de construcción —tejas y ladrillos— provocó su interés. “Haré algo más decorativo y funcional con lo que tenemos acá”, pensó.

* Jaime Malo, en su apogeo profesional como arquitecto y parte de la oficina CONAR, diseñó la residencia de Antonio Borrero y Leticia Vega, hermana de Eduardo. Éste, por su parte, realizó las celosías que permanecen en pie. También decoró varias residencias de la burguesía cuencana, como las de Guillermo y Polibio Vázquez, destacados industriales e importadores. Su trabajo incluía el diseño de muebles, pisos y otros enseres domésticos.

Realizó ensayos de revestimientos en cerámica, celosías y relieves, con la ayuda de dos alfareros de La Convención del 45, uno de ellos el maestro ladrillero Masa, de familia de ceramistas.

El proceso de modernización, y con él la industrialización favorecida por la ley antes mencionada, siguió fomentando la transformación de la artesanía cerámica en industria cerámica. Muchos alfareros fueron absorbidos por la industria. Los minerales no metálicos arrancados de las minas: arcillas, cuarzos, feldespatos, calizas, talcos, dolomitas, etc., eran ahora alterados en su constitución cristalográfica produciéndose un grano muy fino tras pasar por procesos mecánicos de mayor purificación; las temperaturas de quema subieron de 900 a 1200°C, y las propiedades de esta nueva materia cerámica eran de un nivel insuperable. Debido a la calidad y cantidad de la producción seriada se cubrió no sólo el mercado nacional sino que se incursionó en la exportación.

En este proceso, la mencionada CERMOD —situada cerca al aeropuerto de Cuenca— dio sus primeros pasos produciendo piezas de loza con bajoesmaltes, decorativas y utilitarias. Vega solicitó a Gastón Ramírez que le permitiese trabajar. Recuerda haber realizado “un aribo bonito con decoración muy moderna”. Su vocación como ceramista era un hecho. Poco tiempo después surgió la Alianza Francesa en su ciudad. Amante por tradición familiar de la cultura francesa, Vega se convirtió en miembro del directorio y Juan Cueva Jaramillo en su primer presidente. Esta relación con la comunidad francófona en Ecuador le ayudó a conseguir la única beca que por aquellos años se daba en el área de la cerámica. Su contacto con la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bourges, entre 1968 y 1969, son analizados en el siguiente capítulo.

El auge de la industria cerámica en los años setenta

Su regreso de Francia, en 1969, coincidía con la etapa de consolidación y diversificación de la industria cerámica y la modernización económica y social que vivió el Ecuador por el auge petrolero. Carrasco y Moncayo destacan los aires de grandeza que vivieron algunos sectores beneficiados por este nuevo boom. Había casi un frenesí por exhibir lo adquirido —dicen—, por parecer “nuevos y modernos”. En este contexto, Vega recibió la comisión de su vida: la decoración de interiores del flamante Hotel El Dorado en Cuenca; hotel diseñado por Manuel Polanco, que se hallaba en construcción. Si bien Vega se planteó —como afirmamos en el siguiente capítulo— recuperar lo propio para modernizarlo, a la vez procuró incorporar su personal bagaje de estudiante y viajero, un mundo lleno de nuevas ideas europeas o contactos locales que le inclinaban hacia la consolidación de

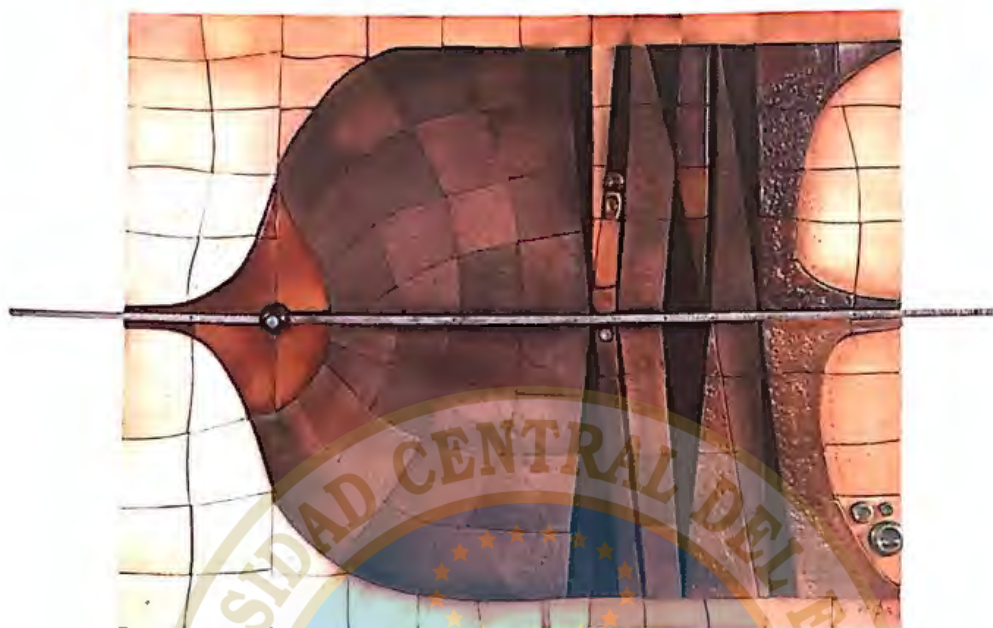
sus propios ideales. Se suscribió a la revista danesa *Mobilia*, de la cual extraía con avidez ideas sobre el diseño contemporáneo realizado manualmente, el tratamiento de muros de extrañas formas abstractas que proponían algunos ceramistas y escultores daneses como Erik Höglund. Además de los daneses, comenta, “los escandinavos eran unos maestros del color”.

La fascinación por el tratamiento de muros y la transformación “natural” de interiores se convirtió en una vida dedicada no sólo a la cerámica utilitaria, sino a su gran pasión: los murales de grandes dimensiones. Lo anterior sustentaba la posibilidad de hacerlos, comisiones que eran esporádicas debido a la complejidad en los procesos de producción y costo de los mismos. Así empezó su carrera de muralista para los nuevos espacios, emblemas de la modernización en Ecuador.

No estaba solo. A fines de los años setenta, de visita en España, se entrevistó con uno de los grandes ceramistas, el alicantino Arcadio Blasco (1928) quien le invitó a conocer su taller en Majadahonda (Madrid). Vega llegó con fotografías de su trabajo. Blasco “se tomó la cabeza, cerró los ojos y dijo: ¡coño, si estamos haciendo cosas muy parecidas!”. En efecto, los denominados “cuadros cerámicos” que hiciera Blasco entre 1956 y 1964, o las esculturas urbanas y murales que seguía realizando posteriormente en diferentes lugares de España —varios de ellos en colaboración con destacados arquitectos— se parecen mucho a la obra de Vega. Ninguno había conocido el trabajo del otro*.

Paralela a la obra de nuestro artista, la industria cerámica se había desarrollado notablemente en las últimas décadas; se producían baldosas de piso y pared, vajillas de mesa y adornos de loza y terracota, porcelana sanitaria. También se elaboraban materiales para la construcción, ladrillos y tejas extruccionadas. El auge petrolero permitió, a partir de 1973, consolidar y ensanchar la base del proceso industrializador, prosiguen Moncayo y Carrasco,

* Vega guarda en su biblioteca dos catálogos de la obra de Blasco: *Arcadi Blasco. Fang cuit*, Galería Alcoarts, Altea (Alicante), 2-30 de septiembre de 1972; *La cerámica de Arcadio Blasco. Muros y arquitecturas para defenderse del miedo. Restos arqueológicos*, Palacio de Cristal, Madrid, abril-mayo, 1984.



Eduardo Vega, *Pez*, mural en loza esmaltada, engobes y varilla de hierro, 70 x 90 cm, 1984, colección privada, Guayaquil.

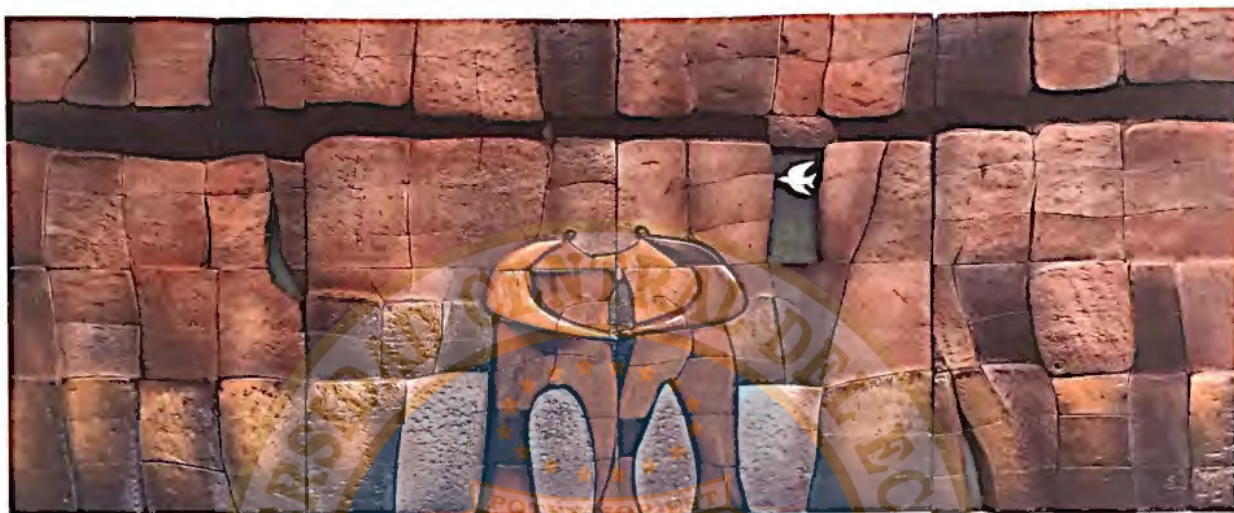
... bajo una estrategia de crecimiento orientada a abastecer el mercado interno y fortalecer el proceso de integración andina, es decir, ubicada en el marco de lo que se denomina, corrientemente, como una estrategia sustitutiva de importaciones. En medio de una atmósfera impregnada por los efectos del reparto de la riqueza petrolera, los sectores altos y medios de la sociedad ecuatoriana se adhieren a los deleites comerciales y espirituales de la modernidad. La producción industrial, enlazada a una diversificación de la distribución comercial y de la intermediación financiera, a manos de la televisión, penetra en los hogares, se extiende por galerías de arte, motiva debates y conferencias, esto es, comparte admirativamente la modernización cultural*.

Algunas de estas experiencias estuvieron orientadas a crear objetos cerámicos de arte y diseño, la mayoría fueron copias de diseños elaborados en diferentes lugares del mundo. Los catálogos y revistas circularon libre y alegremente. Desafortunadamente, la formación de diseñadores aplicados a la cerámica, la educación de ceramistas-artistas en la universidad fue y sigue siendo una rémora. El pictocentrismo —o la importancia otorgada a la formación de pintores y su comercialización— deja poco espacio para el desarrollo creativo de la cerámica, a pesar de la tradición existente en el país.

Artesa Cía. Ltda., industria pionera de la cerámica artística

En este sentido, Vega es un pionero de la producción industrial de cerámica artística que se inicia a fines de 1973 con la creación en Cuenca de la empresa Artesa Cía. Ltda., especializada en la producción de adornos, floreros, vajillas, ceniceros, lámparas, platones de varias formas y decoraciones muy diversas, diseños que corresponden en exclusiva a este artista y que fueron copiados por decenas de operarios entrenados por el mismo*. El cuidado que Vega puso en la producción de diseños exclusivos, realizados con destreza y en tirajes cortos, limitó la producción a 22 000 piezas mensuales contabilizadas para 1992, a pesar de los 130 operarios que por entonces laboraban en Artesa. Esta resolución —como veremos en el siguiente capítulo— resultó insostenible para las demandas del mercado internacional y Vega abandonó Artesa y el régimen de fábrica para reconstituir un taller (actual E. Vega Galería Taller) con un personal de veinte operarios.

* Algunos colaboradores, tras abandonar Artesa o la posterior E. Vega Galería Taller, abrieron sus propios talleres bajo la innegable influencia del artista; Cerámica Pella —inicialmente de Fabián Álvarez—, es un buen ejemplo de ello. Otros, incapaces de intentar siquiera nuevos diseños por falta de formación, copiaron sin beneficio de inventario la obra del maestro, el caso más evidente fue el de Carlos Guaniquisa.



Eduardo Vega, *Mural por la paz*, terracota esmaltada y engobes, 120 x 240 cm, 2001, vestíbulo del edificio Paseo del Puente, Av. 12 de Abril, Cuenca.

Las precarias experiencias iniciales con su taller en casa — compartidas con su primera esposa, María Augusta Crespo— exigían materiales casi puros, tierras extraídas de las minas cercanas a Sinincay, que conseguía el alfarero tradicional de La Convención del 45, José Cumbe, quien por entonces había laborado en CERMOD. Con él compartiría largos años de trabajo; Cumbe colaboraría con su experiencia en la formación de las piezas modelo y en los menesteres más variados. Una vez que se consolidó la industria Artesa, que en principio había recurrido a otras empresas más grandes como Cerámica Andina para la provisión de material, empezó a hacer su propia barbotina y pastas de modelado, esmaltes, con la asesoría del químico Jaime Abril y otros técnicos.

En esta misma década se crearon otras fábricas con diseños atractivos; en 1975, Yapacunchi Artes del Azuay, que al comienzo produjo y comercializó artesanías en general, muebles, cerámica, hojalata y cuero, etc., desde 1978 se especializó en la producción de cerámica artística, decorada con formas tradicionales, clásicas y modernas. En 1980 cambió su denominación por la de Yapacunchi Cía. Ltda. Otras empresas como Decorandina y Modecor se dedicaron a esta rama de la cerámica con diseño.

Proliferación de talleres de cerámica artística en los ochenta

Es probable que el éxito comercial y el reconocimiento que recibieron las experiencias anteriores, además del crecimiento del turismo en Cuenca —ligado a la buena y diversificada oferta de artesanía—, haya contribuido a la instauración de nuevas pequeñas industrias y talleres dedicados a la producción de cerámica artística que tuvieron durante esta década —señalan Moncayo y Carrasco— un inusitado auge en su crecimiento. Sin embargo, a lo largo de esta década también se vivirían dos fenómenos sobresalientes: muchos de los mismos talleres pequeños que se dedicaron con tanto entusiasmo a la producción cerámica desaparecieron por falta de apoyo estatal para promover préstamos a largo plazo y bajos intereses, invertir se convirtió en un gran cuello de botella; por otra parte, la nueva cerámica requería de diseñadores/artistas que confirieran a las piezas un valor agregado y con ello la captación del mercado de la nueva burguesía, de exigencias distintas a las de la cerámica tradicional.



Marcelo Aguirre, artista ecuatoriano que participó en las bienales de pintura de Cuenca y visitó la fábrica Artesa en sus casas abiertas organizadas por Vega (c. 1990).



Enrique Malo, presidente de la Bienal de Pintura de Cuenca, y el artista Edgar Carrasco, en su visita a Artesa. Vega propició una serie de visitas a su fábrica a modo de casa abierta con el fin de que pintores y escultores "metieran las manos en la masa" (c. 1990).

Mientras esto sucedía, a mediados de la misma década empezaba un proceso lento pero seguro de monopolización de las industrias cerámicas de Cuenca y su región de influencia por parte del Grupo Eljuri. Desde 1985 hasta el 2001, Cerámica Andina, Italtipis, Rialto, Monteturi y la misma Artesa terminaron en manos de un solo propietario. Se trataba de aquellas industrias dedicadas a la producción de cerámica artística y decorativa, utilitaria y en algunos casos centrada en la producción de vajillas. La empresa transnacional de capital mixto, Ferro Enamel en Cuenca, iniciada a fines de la década del setenta, la mayor productora de fritas y explotadora de minerales no metálicos a gran escala del país, fue absorbida por el mismo grupo. Bajo la denominación de Esfel, creció considerablemente y en la actualidad abastece las demandas de insumos de las mencionadas empresas. Lo propio sucedió con las minas de caolines y feldespatos en el Austro del Ecuador; la mina de caolín Paz Negro en Nabón, o las minas de Ximena en el suroriente del país son dos de ejemplos. Pocas quedaron al margen de este fenómeno (El Alfarero, Pella)*.

De todas formas, el fenómeno de la gran empresa alimentó las necesidades de la mediana y pequeña empresa cerámica. Sin las fritas producidas por la Ferro o la presencia de muchos y buenos técnicos que venían a Cuenca de manera constante, entre otros muchos apoyos, es probable que éstas no hubiesen podido florecer. Algunas de las grandes empresas abastecieron de pasta a las más pequeñas, o patrocinaron las labores de apoyo a artistas, artesanos y diseñadores que por entonces empezó a apoyar la Fundación Paul Rivet, organización no gubernamental que durante una década sirvió a este sector, como veremos en los siguientes ensayos.

En cierta forma, Artesa resultó una experiencia excepcional debido a la presencia de su diseñador y socio mayoritario, Eduardo Vega. Ajeno al medio cerámico en términos familiares y de tradición, imprimió en la misma un carácter propio retomando las imágenes y la memoria del lugar, y añadiendo a este conocimiento su exquisita formación europea como artista moderno. La versatilidad y velocidad con la que diseñaba y probaba nuevas formas y decoraciones que apelaban a audiencias diversas por el color, la alegría, el movimiento, los temas, concitó el interés de propios y extraños, que vieron en la cerámica de Vega un ícono de la cerámica cuencana. Sin él, a fines de los noventa, la empresa decayó y no pudo recobrar el brío de sus años dorados.

* Entrevista con Humberto Abril, el 21 de junio del 2012.



Patricio Muñoz Vega, arquitecto, pintor y conservador, ocupó la presidencia de la Bienal de Pintura de Cuenca, en una de las salas abiertas de la fábrica Artesa (c. 1990).



Cornelio Marchán, director ejecutivo de la Fundación Esquel y Eduardo Vega. Entrega de una pieza de Vega que reproduce la Casa de Chaguarchimbana, como agradecimiento por el apoyo de esta entidad a la Fundación Paul Rivet (c. 1995).

Por otro lado, bajo modelos y prácticas extranjeras ligadas históricamente a nuestra propia realidad, la cerámica hispanomusulmana que seguía teniendo éxito en la zona de Valencia y Barcelona, se volvió a posicionar en el medio. Fundado en 1975, el taller Artes Minerales, rebautizado en 1980 como Gacelmón Minerales Artísticos S.A., produjo piezas decorativas con este sabor bajo la batuta del ceramista profesional José Luis Pérez Mallol, español radicado en Cuenca, y de quien aprendió la ceramista Vicky Cevallos, que también trabajó para la empresa. El socio capitalista, el químico español Manuel García Caridad, profesor de la Universidad de Cuenca, fue clave en el éxito de esta mediana industria.

Es probable que la presencia de lustres y oro típicas de la cerámica valenciana tradicional, así como las vistosas y atractivas obras que produjo Gacelmón durante estos años, hayan sido la catapulta para la creación en 1982 de la Cerámica El Alfare-ro, mencionada líneas atrás, que subsiste con éxito y abastece los mercados nacionales de piezas que se destacan por el uso de aplicaciones doradas. En los últimos años, la producción ha sufrido cambios sustanciales al abordar temas del folclore del Austro con decoraciones trabajadas a pincel.

Quizás una de las experiencias más interesantes de estos años fue la creación de Cerámica Monteturi Cía. Ltda., antes conocida como Cerámica Viva y liderada por Alejo Crespo —quien inicialmente se había integrado a Yapacunchi, aliado con el grupo empresarial Eljuri—. Este taller lanzó al mercado una atractiva línea de producción limitada de vajillas en las que Fabiola Alba, esposa de Crespo, aplicó diseños de bordados de Cañar, Azuay y Zuleta, en formas recuperadas de la cerámica de Chordeleg y Cuenca. Se cerró hace pocos años.

El socio de Vega, Raymundo Crespo Seminario, primer propietario de Cerámica Cuenca S. A., abrió esta empresa en 1978, dedicada a la fabricación de materiales cerámicos para la producción de placas y tejuelos; posteriormente, en 1982, se transformó en una empresa productora de cerámica para uso doméstico y publicitario como complemento a la producción de vajillas de Cerámica Andina.

Sin embargo, el sistema de educación artística y creativa en el país era casi inexistente; la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca no se puso a tono con los nuevos movimientos ni dio prioridad a la formación de ceramistas contemporáneos; la nueva Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay contribuyó de manera limitada. La copia de modelos globaliza-

dos que traían catálogos de diversa proveniencia y orientación estuvo a la orden del día dando como resultado piezas sin identidad personal ni colectiva. En parte, por esta razón, muchas de las pequeñas empresas familiares fracasaron en pocos años. Algunas estaban orientadas más bien a vender piezas en biscocho para la cerámica de *hobby* o afición que proliferaría en todo el país y que reproducirían los cansinos modelos globalizados de personajes de Walt Disney o budas.

Alguno que otro se salvó por su gran tenacidad. Eduardo Segovia es tal vez el mejor ejemplo de un ceramista autodidacta que investigó sin tregua el valor de los materiales y la decoración adscrita a la tradición precolombina, heredada de los movimientos indigenista y ancestral que tanto éxito habían tenido en el campo de la pintura. Otros, como Juan Guillermo Vega —hijo de Eduardo—, formado como diseñador en la Universidad del Azuay, conjuntamente con la ceramista María Augusta Crespo y la pintora Cecilia Tamariz, lograron consolidar el taller Artes de la Tierra, de personalidad propia.

Emprendimientos privados, característica del Azuay

Prácticamente todos los emprendimientos que se dieron en el campo de la cerámica fueron privados. El Estado entró en escena de modo aislado y puntual. En 1986 se conformó Ecuatoriana de Aisladores (C.E.M) con el objetivo de hacer prospecciones y explotar minas de minerales no metálicos y con ello producir industrialmente y comercializar aisladores y artículos cerámicos, siendo sus promotores y accionistas el CREA, el Parque Industrial de Cuenca y la Empresa Eléctrica Regional Centro Sur.

A fines de los años noventa, el grupo Peña (Alfredo Peña Calderón como promotor principal) empezó importando desde España, cerámica, pisos y listelos que eran terminados en Cuenca. En poco tiempo, con la venida de técnicos españoles, la empresa Graiman, de su propiedad, se convirtió en el mayor productor y proveedor de material de cerámica plana para pisos y paredes.

Así, la provincia del Azuay se ha convertido en el referente de la producción cerámica en el país. En ésta se mueven con distinta fuerza y presencia los talleres de artesanos tradicionales que aún quedan dentro y fuera de Cuenca, un grupo reducido de artistas y diseñadores de la cerámica y la gran cerámica industrial.



Interior de E. Vega Galería Taller, Turi, Cuenca, 2012. A partir de 1997, tras su separación de Artesa, Vega creó un taller nuevo en el mirador de su ciudad natal, al costado de su residencia. Prontamente se convirtió en un hito turístico (C.G.).



Vega con José Cumbe, Cuenca, 2012. Cumbe fue el alfarero de La Convención del 45 que trabajó con el ceramista desde el inicio de sus labores en Artesa, destacado tornero.

Referencias

- ¹ Lena Sjöman y Juan Martínez Borrero, "La cerámica popular en el Ecuador", en: VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- ² *Ibid.*
- ³ Secundino Moncayo Muñoz y Adrián Carrasco Vintimilla, "Historia de la cerámica en el Ecuador. Período contemporáneo industrial", en: VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- ⁴ *Ibid.*







Alexandra Kennedy

Los trabajos y los días



Works and Days

This chapter is dedicated to Eduardo Vega's (1938) personal life, his training as an artist and a designer, in Spain and England, and as a ceramist in the École des Beaux Arts in Bourges, France. He was the disciple of two prestigious French potters: Jean and Jacqueline Lerat from whom he learned to value popular pottery and the use of simple forms and materials. In turn he instigated his colleagues to try making small murals, and rethink how architectural spaces could be transformed by the use of ceramics. This was the beginning of a successful career as a leading muralist in the Latin American scenario inspired by European ceramics from the Laborne region in France, by local popular potters, Precolumbian history and the rising industrial ceramics in Ecuador, as well as by modern Scandinavian design and art.

This essay also deals with Vega as an active selfmade politician committed to city politics as part of his love to his native town and its natural surroundings. He and a group of dedicated citizens created an association called Civic Action in order to bring attention to the destruction of Cuenca; their moves were key to the acknowledgement of the city as national heritage which years later led to name it as World Cultural Heritage by

UNESCO (1999). He was named Vicemajor of Cuenca, president of the cultural organization Fundación Paul Rivet and held many other posts and recognitions.

He was there at the right moment in the right place. The modernization of Ecuador in the 1970's and the rise of a new bourgeoisie due to oil extraction, helped towards the shaping of modern patrons and collectors who commissioned art works for private residences, hotels, banks, commercial offices and so forth. As soon as his first mural for brand new Hotel El Dorado in Cuenca was installed, many other commissions came array from Guayaquil, the main port and Quito, the capital. In the 1990's he started making outdoor public works.

Parallel to his large scale unique murals, his most renowned pieces have to do with the production of utilitarian and decorative ceramics started in a small workshop in his own house, transformed into an important factory, Artesa C.Ltda., and later, in 1997, he again decided to reduce the production scale and create Galería Taller E. Vega in Turi, a historical site which overlooks the city of Cuenca visited by dozens of tourists, politicians, journalists, artists.

Más allá del oficialismo



Plaza Mayor de Madrid, recorte de periódico realizado por Vega señalando el lugar del Taller del Maestro Eduardo Peña donde estudió entre 1958 y 1960.

A lo largo de su vida, Eduardo Vega (Cuenca, Ecuador, 1938) menciona en múltiples ocasiones sus experiencias en París durante los días de Mayo del 68. Podríamos suponer que se trata de recuerdos de un joven ecuatoriano curioso que había literalmente aterrizado en medio de una revolución lejana y sin mayor sentido para él. No obstante, el tiempo nos señala un error de apreciación. Estos revolucionarios días europeos en los cuales Vega participó de forma directa, coincidían con el final del “espíritu de la época” que vivía el continente americano: prácticas y teorías antiimperialistas y latinoamericanistas surgidas tras la Revolución Cubana de 1959, y cuyos más fervientes luchadores también fueron escritores, artistas plásticos, músicos, y tantos otros creadores. Temas pendientes como el colonialismo, la dependencia y el desarrollismo eran abordados una y otra vez.

En Ecuador —país aún vinculado a prácticas católicas determinantes socialmente y cuya educación seguía siendo memorística y poco creativa— se iban constatando imperiosos deseos de cambio. Algunos creadores participaron en movimientos organizados como los “tzánzicos” (1962) en Quito, o el grupo “Syrma” (1961) en Cuenca; otros se mantuvieron al margen de éstos, pero su obra artística y sus acciones posteriores, relacionadas con nuevas formas de construcción de identidad, con el rescate de las manifestaciones populares y de la arqueología, con la inserción de los principios del diseño y la valoración y conservación del patrimonio o con la recuperación del medio natural, los sitúa como pioneros de estas transformaciones.

Uno de ellos es Eduardo Vega, conocido principalmente como diseñador de objetos utilitarios de cerámica. La llamada genéricamente “cerámica de Cuenca” tiene mucho que ver con la producción y comercialización de un sinnúmero de diseños de vajillas, platones, lámparas, placas, realizados inicialmente en lo que él denominó el Taller de Cerámica (1971), posteriormente transformado en Artesa Cía. Ltda., y más adelante en E. Vega Galería Taller (desde 1997). Estos reconocibles objetos de diseño decoran o son usados como enseres domésticos en



Eduardo Vega hacia los 5 años con sus sobrinos-primos Cristian y Pablo Córdova Cordero, urbanista y economista, respectivamente. Cercanos parientes con los que aprendió a jugar e inventar.

casas y hoteles, y han circulado fuera de las fronteras del país en los últimos 35 años. Su actividad como diseñador ha sido reseñada frecuentemente en programas de radio y televisión, importantes revistas de decoración o guías de turismo nacional e internacional como la conocida *Blue Planet*.

Sin embargo, existen otras caras de la misma moneda que resultan importantes rescatar del olvido ya que con ello no sólo se revela la vida y obra de un artista en particular, sino la de otros momentos, acciones, lugares, que la historiografía del arte oficial ha olvidado o ha tocado de modo marginal. Es probable que estos silencios se deban a que hasta hace pocos años los actores/escritores de arte, las galerías y los marchantes consideraron a Quito el centro que lideraba las propuestas plásticas de vanguardia en el país —aunque otros polos como Cuenca o Guayaquil, desde los años sesenta han contribuido de manera sustancial al nuevo panorama de las artes—. Lamentablemente —según denunciara Ulises Estrella hacia 1963—, existía una falta de intercambio de información sobre el acontecer cultural entre Quito, Guayaquil y Cuenca, debido a la ineficacia de los organismos culturales especializados y de los medios de difusión¹. El escenario en la actualidad ha cambiado muy poco. Destacados críticos y reporteros de arte no conocen lo que sucede allende las fronteras regionales.

Este aislamiento regional fue remarcado en los años ochenta por Mario Monteforte en su obra *Signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador* (1984), y su esfuerzo consistió en incluir artistas y regiones abandonadas en el panorama nacional de las artes². Eduardo Vega y el Austro es un caso en punto. Poco tiempo más tarde, el *Diccionario crítico de artistas plásticos ecuatorianos* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992), de Hernán Rodríguez Castelo y el prestigioso *Dictionary of Art* de la Macmillan (Ed. Jane Turner, Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1996) incluyeron entradas a la obra de Vega, estas últimas firmadas por Kennedy. Desafortunadamente, buena parte de referencias a su trabajo han carecido del conocimiento sobre las formas, el contenido o la técnica. Su trabajo como muralista y diseñador de la cerámica no ha sido aún puesto en valor y contextualizado dentro de los movimientos generales del arte y diseño en Ecuador y el continente. Recién ahora, a propósito de este libro, Cristóbal Zapata ha escrito un ensayo fundacional sobre el muralismo de Vega.

Por otra parte, el género pictórico —el denominado discurso pictocentrista— continúa siendo el objeto principal de las investigaciones historiográficas, así como la circulación mercantil, ligados aún a las modernas tendencias de jerarquización de las artes. En este contexto, el uso de otros soportes como



Postal "Evas bonitas" que envía desde Cuenca César F. Barriga al Ministro de Previsión Social, Juan de Dios Lecaro, en 1927. La primera joven sentada al costado izquierdo es Carmela Malo, madre de Eduardo, quien impulsó su vocación como ceramista, colección privada, Guayaquil.



Firma de fotógrafo ilegible, Carmela Malo de Vega, madre del artista, c. 1928, colección privada, Cuenca.

el hierro, la arcilla, la piedra o el vidrio ha provocado que las obras de artistas individuales o colectivos que los usaron o usan sean categorizadas indistintamente como arte/diseño/artesanía de segundo orden. Irónicamente, entre 1960 y 1980 —años en los cuales Vega se forma y se perfila como artista— ocurrió una efervescente valoración de lo popular y lo propio (manifestaciones como la cerámica o la cestería), aquello que la crítica Marta Traba denominó la cultura de la resistencia³. Ampliando el tema de valoración de lo propio, el sociólogo del arte Juan Acha y el crítico cultural Nelson Osorio identificaron tres sistemas constitutivos —artesánias, artes cultas y diseño— que permitían —según señalaban— una relación sensitiva con la cotidianidad y a través de los cuales se invertirían las jerarquías preestablecidas⁴.

Finalmente, a la vuelta del siglo existieron en Ecuador algunos esfuerzos por revertir el orden de las cosas. Cito un ejemplo emblemático: la ambiciosa exposición *Umbrales del arte en el Ecuador* (2004), liderada por Lupe Álvarez, con la que se inauguró en Guayaquil el primer museo del país dedicado al arte contemporáneo, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Banco Central (MAAC), actual Centro Cultural Simón Bolívar. Este proyecto trazó importantes rutas para nuevas prácticas curatoriales; no sólo se enfrentó lo formal o estético de las obras sino la escena cultural en las que éstas se insertaban; el relato histórico fue transformado. Con ello, otras prácticas culturales y artísticas como la tapicería, la joyería o la cerámica, la caricatura o la ilustración, fueron legitimadas. El camino abierto por *Umbrales* fue capital*. En esta misma línea y muy relacionada al momento que tratamos en este capítulo, se inscribe la exposición *Inhumano, el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980*, curada por Susan Rocha para el flamante Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Quito, en 2011⁵.

Por otra parte, hasta los años setenta, Cuenca había permanecido más bien ligada a procesos de creación literaria y aislada de la institucionalización y apoyo que vivían las artes plásticas en Quito. La instauración de las bienales internacionales de

* Lupe Álvarez et al., *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 2004. En esta exposición, lamentablemente desmantelada en poco tiempo por las nuevas autoridades que no entendieron el magno emprendimiento realizado en pos de la comprensión global de nuestra modernidad, se mostraron varias obras de Eduardo Vega que aparecen reseñadas en el catálogo citado.



El artista pintando *Un canal en Amsterdam*, Madrid, 1960.



Eduardo Vega, *Plaza de Amberes*, acrílico sobre madera, 70 x 107 cm, 1964, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca (C. G.).

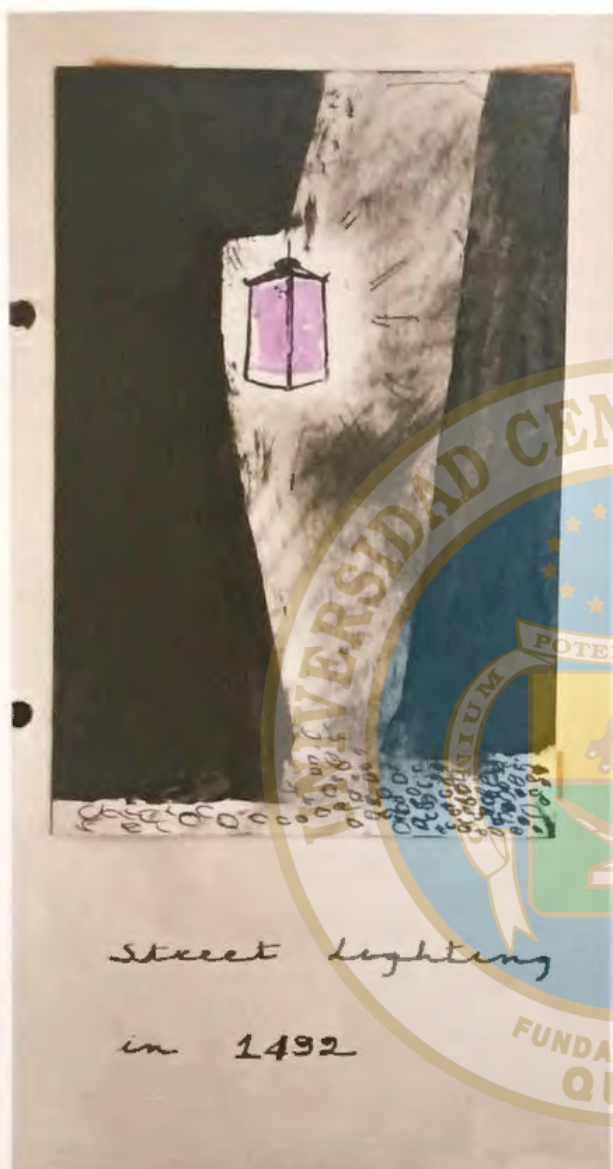
Pintura (1986) y la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca se hicieron sin consideración alguna de las bases artesanales y artísticas en las que la región se había engrandecido históricamente. Se volvió sobre los lenguajes bidimensionales*.

Otras instituciones como el Museo Pumapungo del Banco Central del Ecuador acordaron apuntalar la presencia de Cuenca como sede de arte moderno y contemporáneo a través de una publicación monográfica sobre la historia de la producción artística regional: *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*⁶, o la creación de la Fundación Paul Rivet, organización no gubernamental dedicada a la gestión de proyectos de cultura y desarrollo que entre 1987 y 1997 persistió en la idea de generar diálogos teórico-prácticos entre artistas, artesanos y diseñadores de las artes del fuego, útiles a la hora de ampliar nuestros horizontes y enriquecer el acervo de lo que hasta entonces habíamos considerado el arte o lo artístico**.

Si consideramos un escenario más amplio al de la gestión y producción de cultura visual moderna y contemporánea hemos de recordar que muchos artistas y literatos modernistas de fines del siglo XIX y principios del XX fungieron no sólo de creadores sino de políticos activos, sobre todo los denominados "indigenistas" y "realista-sociales". Así también los artistas de estas últimas décadas han colaborado amplia y decididamente en la transformación de estructuras e ideas en la arena política, con una agenda que ha incluido enfrentar problemas cruciales como la valoración, conservación y regeneración del patrimonio cultural y natural asociados al bienestar de las comunidades directamente vinculadas. Desde los años noventa, el arte ecuatoriano dio un vuelco notorio a través de plataformas de colectivos como Artes No Decorativas u Oído Salvaje; proyectos artísticos como Al Zurich; revisión de formas y contenidos desde las artes cuestionando el racismo (Lucía Chiriboga, Amaru Cholango) o el sexismo (Jenny Jaramillo, Larissa Marangoni), entre muchas otras manifestaciones⁷. Cabe también relieves el papel cumplido por Proceso/Arte Contemporáneo, gale-

* Las bienales internacionales de pintura en Cuenca nacieron, como su nombre lo indica, ligadas a la pintura tabloide tradicional. Costó tiempo, sendas reflexiones por parte de la crítica y cambios administrativos para que se consideraran otras formas de arte más allá de ésta. La Facultad de Artes, en cambio, insistió sobre la línea tradicional y desatendió sistemáticamente las nuevas formas y contenidos pedagógicos en la formación de artistas.

** Eduardo Vega y Alexandra Kennedy, presidente y directora ejecutiva respectivamente, fueron quienes idearon y llevaron a cabo este ambicioso proyecto.



Tesis sobre la luz, realizada para la Brixton School of Building en Londres, acrílico sobre papel, 35.5 x 23 cm, 1961, archivo del artista, Cuenca (C.G.).

ría de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, inaugurada en marzo de 2006, creada y dirigida —en su primera etapa—, por Cristóbal Zapata, quien dedicó sendas muestras a dos de los más relevantes artistas de la cerámica contemporánea ecuatoriana: Joselo Otañez y Natalia Espinosa. En Quito, un rol similar cumplirá la Sala Arte Actual de la FLACSO, administrada hasta la fecha por el artista Marcelo Aguirre.

Lo universal autóctono

Por esta misma línea —a modo de antecedente—, durante las décadas del sesenta y ochenta del siglo XX se evidencian renovadas búsquedas de identidad, nuevos imaginarios ligados a lo que la citada Marta Traba llamaría en su momento la búsqueda de “lo universal autóctono”, surgida en la segunda década del siglo XX, que distingue a las modernidades latinoamericanas por su afán de cosmopolitismo y su ansiosa necesidad de arraigo. Tal como sugería el artista ecuatoriano Oswaldo Moreno al presentar en 1970, en Quito, el flamante mural de Vega *Callejón interandino*, para las oficinas del Citibank:

De ahí [Chordeleg], Vega extrae sus extrañas formas que surgen a la luz, una nueva vida, portadoras de un mensaje casi olvidado pero henchidas de un contenido renovador, actualizante, que sin romper los vínculos de la verdadera tradición creativa del hombre americano, plantean un lenguaje plástico para el presente...⁸

Este nuevo ejercicio incluía una consciente recuperación, por parte de algunos artistas, de las prácticas artesanales en crisis; la inclusión de fuentes y formas del diseño relacionado al confort burgués bien establecido en Estados Unidos, la Gran Bretaña y los países nórdicos, y el aprovechamiento del mercado cultural local en franco repunte debido a las regalías del petróleo. Lo propio y lo ajeno continuaron dialogando...

En consecuencia, la bonanza económica y la emergencia de una burguesía industrial y bancaria facilita y anima la creación de una importante infraestructura arquitectónica, vinculada a un coleccionismo de arte incipiente y en muchas ocasiones complaciente e improvisado —como bien lo señalarían Lupe Álvarez y Ángel Emilio Hidalgo— y a la transformación y enriquecimiento de los espacios interiores no sólo de estas sedes institucionales privadas, sino de las residencias de la burguesía. Por otra parte, también las instituciones públicas hicieron lo suyo. El nivel de adquisiciones de arte y arqueología de entidades como el Banco Central del Ecuador creció en cantidad y calidad; los municipios o las sedes de gobierno adquirieron obra móvil o fija: murales o vitrales, por citar tan sólo dos ejemplos.

Es precisamente en este contexto que debemos situar a artistas como Eduardo Vega, quien además lleva su discurso más allá de las bellas artes al incorporar la práctica artesanal, la arqueología y el diseño moderno, democratizando el consumo de su obra, a través de la producción semi-industrial y la comercialización de productos utilitarios de cerámica que tendrán un alcance internacional. Con sus murales de gran formato y su interés por el diseño y decoración de interiores, además de coincidir con las necesidades y demandas de esta nueva burguesía, iría descubriendo sus propios intereses como artista con una formación ecléctica y cosmopolita: en el taller de Eduardo Peña y la Academia de San Fernando, en Madrid (1958-1961); en la desaparecida Brixton School of Building en Londres, en el área de diseño (1961-1962); en la École Nationale de Beaux Arts de Bourges (1967-1968), en Francia, donde finalmente se especializó en cerámica artística bajo la tutela de los destacados artistas Jean Lerat y Jacqueline Lerat.

Después del incipiente pero significativo muralismo indigenista del país entre 1930 y 1950, con figuras como Galo Galecio, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, cabe insinuar que el siglo cierra con algunos muralistas modernos de relevancia aún poco estudiados: Jorge Sweet, Jaime Andrade Moscoso o Eduardo Vega*.

Historias comunes, justificación para contar

Con estas consideraciones previas y muchas otras que dejo en el tintero, me propongo revisar la obra de Vega, artista y diseñador, ceramista y muralista, arquitecto aficionado, inventor, político interesado por nuestras herencias patrimoniales y por el cuidado del medio ambiente, regenerador de parques y jardines, estudioso autodidacta, apasionado por pájaros y árboles.

Intereses comunes como la investigación y conservación del patrimonio hizo que nos conociéramos a principios de los años ochenta; desde entonces hemos sido compañeros de vida y de proyectos como la creación y puesta en marcha de la Fundación Paul Rivet en Cuenca.

* Se halla en proceso de publicación la investigación sobre la obra de Jaime Andrade Moscoso, coordinada por su hijo Jaime Andrade Heymann. La mayoría de los textos pertenecen a Lenin Oña. No debemos olvidar la participación de artistas como Humberto Moré, Manuel Rendón Seminario o Araceli Gilbert en murales encomendados por el Banco Central del Ecuador para su sucursal en Guayaquil y otros realizados por Estuardo Maldonado para diversas oficinas. Urge realizar una investigación a fondo sobre el muralismo en el Ecuador.



Compañeros de Vega en los campos de trabajo, en el Castillo de Letham Grange, Escocia, 1961, archivo del artista, Cuenca.



Vega cosechando fresas en los campos de Escocia, en el verano de 1961, archivo del artista, Cuenca.

A lo largo de estas líneas, que son fruto de nuestras vivencias diarias, de largas entrevistas, revisión de archivos personales e institucionales, bibliografía producida más bien localmente, me tomo la libertad de contar su (nuestra) historia a saltos y brinco, seleccionando lo que creo se destaca y entrelaza en un hombre moderno, sencillo e ingenuo, campesino en el fondo, dedicado a plasmar en sus obras una multiplicidad de inquietudes que provienen de su contacto con el terruño, de sus descubrimientos en los campos de la comunicación, la química y la agricultura, de lo que recuperó de sus viajes y el contacto con otras formas culturales, de sus amigos, amores y buen humor, de sus acciones políticas en el Municipio de Cuenca o en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), Subdirección del Austro.

Encuentros con la cerámica artística: la Escuela de Bourges

En 1967, Eduardo partía para Europa con una beca concedida por el Gobierno francés para estudiar cerámica artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bourges. Vega, el único estudiante proveniente de América Latina, se encontró con la horma de su zapato. La región de La Borne, de la cual Bourges era el corazón, estaba ligada a la producción de cerámica tradicional, tal como lo estaba Cuenca. Además de ello, en la escuela se habían instalado los esposos Jean y Jacqueline Lerat, quienes dieron a la cerámica francesa contemporánea un gran vuelco a través de sus creaciones innovadoras para los años cincuenta y sesenta. Sin perder su relación con la cerámica tradicional del lugar, sencillas y expresivas formas animales, piezas abstractas y cuencos eran realizados con gres de colores cálidos y de superficie rústica. Quemados en hornos de leña, a 1250°C, ilustraban la preocupación por vincular la tradición popular del lugar con formas y reflexiones contemporáneas. Una interesante muestra de su arte y el de sus seguidores en el Museo de Artes Decorativas de París da cuenta de sus intereses y nos permite comprobar las matrices desde las cuales operaría Vega en los años posteriores.

Además, consignas que brotaron en el mayo francés tales como: "Olvídense de todo lo que han aprendido, comiencen a soñar" o "En los exámenes, respondan con preguntas" calzaban con el artista que desde pequeño había valorado el conocimiento a través de la praxis propia, de la invención, de los descubrimientos que hacía por propia iniciativa. La experiencia francesa coincidía con el bagaje cultural que Vega llevaba en su mochila: hacerlo todo con las manos, no disfrazar los materiales, visitar a los alfareros para aprender de ellos. Decía el artista:



Jean y Jacqueline Lerat en la Escuela de Bellas Artes de Bourges, Francia, maestros de Eduardo Vega entre 1967 y 1968.



Hombre y mujer, gres con esmaltes, 18 x 28 x 15 cm; 18 x 22 x 15 cm, 1968, colección privada, Cuenca.

Los conceptos que manejas nacen del proceso mismo de hacer cerámica, un proceso que te atrapa por lo imprevisible que es; el fuego es un elemento muchas veces incontrolable, el elemento sorpresa es algo con lo que debemos contar siempre. Es difícil calcular lo que saldrá del horno cuando haces piezas únicas.

Lo interesante de este año de residencia en Bourges fue participar de las acciones culturales promovidas por el ministro André Malraux con el fin de descentralizarlas a través de las Casas de la Cultura instaladas en todo el país. "En pocos meses conocimos a Calder, se representaron obras de Bertolt Brecht, llegó una importante compañía de ballet de Nueva York. Filosofábamos sin cesar, había gente de avanzada, culta, la cerámica se convirtió como por arte de magia en una forma artística de altísimo nivel".

La nutrida programación al alcance de la mano y la obra de los citados Lerat fue determinante en su trabajo. A este momento pertenece el extraordinario conjunto *Hombre y mujer*, inspirado en el filme *Un homme et une femme* de Claude Lelouch (1966).

Años atrás, el diseño se había cruzado en su camino. Rememora sus años de formación en Madrid y Londres. De la tradicional y académica escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid rescata su aprendizaje del dibujo y de las exposiciones que pudo apreciar. Llegó allí impulsado por el vitralista vasco Guillermo Larrazábal, radicado en Cuenca. Previo a su ingreso debió tomar clases en la Academia de Arte de Eduardo Peña en la Plaza Mayor de la capital española, como lo hacían casi todos los aspirantes. A fines de 1958 era parte del alumnado



Hombre ártico y azul, acrílico sobre madera, 56 x 50 cm, c. 1967, colección privada, Cuenca (C.G.).

de San Fernando. Participó en su primera exposición colectiva de pintura en la Sala Nebly y posteriormente en el Instituto de Cultura Hispánica. En 1960 intervino en el IV Concurso de Pintura que se realizó en su residencia, el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Por estos años, los veranos en Alemania y Escocia aseguraron valiosas experiencias en la construcción de caminos o en los campos de trabajo agrícola.

Sin embargo, fue en Londres, en 1961, en la Brixton School of Building (Escuela Brixton para la Construcción), donde encontró su vocación como diseñador, lo que le daría reconocimiento y sustento económico a lo largo de su vida. "Los ingleses eran prácticos y buenos pedagogos", dice Vega. En Knightsbridge, donde vivió por meses, y luego en South Kensington, visitó al-

macenes que mostraban de forma atractiva artículos modernos de diseño nórdico, entonces en boga. El Victoria and Albert Museum le permitió apreciar los objetos producidos por el movimiento "Arts and Crafts", liderado por William Morris un siglo atrás; proliferaban las galerías de diseño y arte; miraba una y otra vez las esculturas orgánicas de Henry Moore, las obras de Van Gogh, Chagall, Picasso.

"La practicidad de los ingleses coincidió con la mía, quería que mi obra fuera usada, aplicada; los murales a la arquitectura, a su transformación, los platos y las tazas a la buena mesa".

En la escuela londinense hizo un ensayo sobre la luz y sus aplicaciones, sus mentores reconocieron sus aptitudes como diseñador.



Terracota, acrílico sobre tabla con incisiones, 67.5 x 91 cm, 1965, colección del artista, Cuenca.

Volvió a su Cuenca natal. Siguió pintando provisionalmente, hasta que descubrió su vocación por la cerámica. Las pinturas al óleo o acrílico de esta época muestran cualidades que corresponden al medio cerámico: colores terracota, esgrafiados sobre gruesas aplicaciones de color, texturas espesas y rugosas que más adelante serán parte de su grafía como ceramista. Véanse por ejemplo las obras *Hombre ártico y azul* o *Terracota*. Participó en calidad de pintor en varias exhibiciones y salones; con la *Plaza de Amberes* ganó en 1963 el II premio en pintura en el Salón de Abril que organizaba la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay; al año siguiente intervino en el mismo Salón, al lado de artistas como Carlos Beltrán, Oswaldo Mora, Lauro Ordóñez, entre otros.

En 1964, Vega, junto a los arquitectos Jaime Malo, Enrique Malo y Rafael Malo crean la empresa CONAR, una exitosa experiencia de arquitectura, diseño y decoración de interiores que llevó a cabo destacadas obras civiles en la ciudad: la residencia del empresario Guillermo Vázquez (avenida Paucarbamba), el Hotel Cuenca o la Joyería León. El camino vinculante con la arquitectura estaba trazado.

Pero sus intereses buscarían otros cauces. Estudió el trabajo de los alfareros del popular barrio de La Convención del 45 en Cuenca y del cercano pueblo de Chordeleg. Con el pintor Oswaldo Viteri, el antropólogo Manuel Agustín Landívar, y otros, había formado un grupo de trabajo convocado por el folclorista y diplomático brasileño Paulo de Carvalho Neto para recuperar el arte popular de regiones tan ricas aún como Azuay y Cañar. En 1966 intervino en el I Concurso Nacional de Diseño para la Artesanía y obtuvo el premio en la rama de la cerámica.

Poco después surgieron en Cuenca el Instituto Azuayo de Folklore y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP). Este último publicó las memorias de la experiencia antropológica con el maestro brasileño, *Expresión estética popular de Cuenca* (1983), donde Vega participó como dibujante/ilustrador de piezas cerámicas, algunas de las cuales, como la *shila* (pequeño jarrito para beber) le servirían de inspiración para sus propios diseños.

En medio de todas estas actividades, eran “los espacios interiores los que me interesaban. Descubrir cómo aplicar la cerámica a la arquitectura, modificar el muro. No había antecedente alguno en mi propio país. Me fijaba mucho en la labor de los alfareros y cómo transformar las piezas en muros, en murales”.



En España, con su primo el arquitecto cuencano Jaime Malo Ordóñez, con quien trabó una gran amistad en este país, ambos estudiantes; más adelante trabajaron juntos en la empresa CONAR en Cuenca.

Guiado por estos intereses, Vega se vinculó con la primera industria cerámica de la región, CERMOD —cuyo propietario era el empresario y constructor Gastón Ramírez—, donde realizó su pieza *Añibalo*, con la que ganó en 1966 el mencionado concurso de diseño convocado por la entidad gubernamental OCEPA. De estos años existen algunas obras que hoy se encuentran en el Museo de la Cerámica (Casa de Chaguarchimbana) y en el pequeño e improvisado museo de Vega en su actual galería taller, junto a su residencia en Turi (Cuenca).

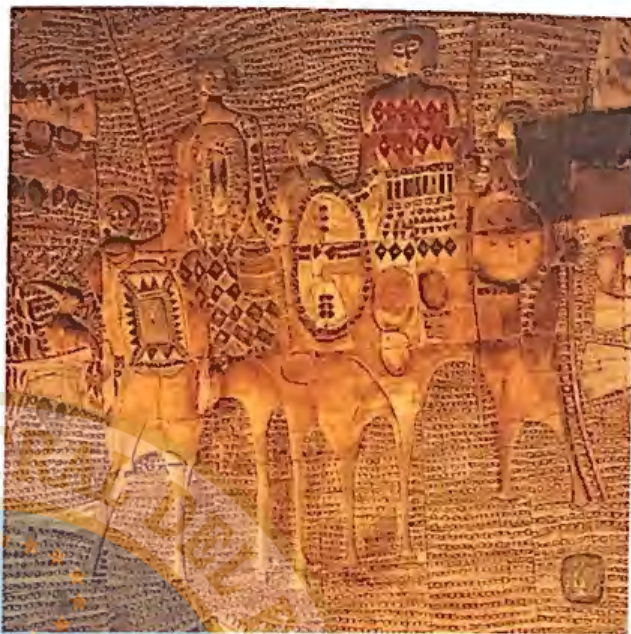
Su relación ya madura con la Escuela de Bourges aportó significativamente en su consolidación como artista de la cerámica y en su vocación de muralista.

“Introduje en la Escuela la inquietud de hacer murales, para ello mis compañeros y yo hicimos maquetas; finalmente sentía que mi trabajo se legitimaba, mis obras eran valiosas y coincidían en buena parte con lo que sucedía en Francia por aquellos días de Mayo... Nuestro país estaba en pañales con respecto a la cerámica artística, peor aún en el ámbito del muralismo”.

Por los caminos de El Dorado

A su vuelta definitiva a Ecuador, entre 1969 y 1970, realizaría su primer mural, *El país de El Dorado* (600 x 700 cm) para el vestíbulo del novísimo Hotel El Dorado en Cuenca. En bajorrelieve de terracota, apenas con algunos toques de esmalte y engobes aplicados a brocha y pincel, el mural invita al espectador a ingresar en un mundo lleno de magia en el que se cuentan historias milenarias americanas en medio de animales ancestrales (el jaguar o la serpiente); la presencia de tres conquistadores españoles y sutiles alusiones al encuentro del hombre con la luna muestran el claro desdén del artista por la historia contada linealmente y el humor que introduciría en su obra en varias ocasiones. En éste se avizora su interés por incorporar el paisaje andino, presente en prácticamente toda la obra, así como la creación de una grafía artística que a lo largo de su vida sufriría modificaciones poco sustanciales: riqueza de texturas, uso sistemático de terracota, aplicación de relieves pequeños en forma de cuadrados o rectángulos dispuestos asimétrica y rítmicamente a modo de estelas de cuerpos abstractos de mayor volumen y relieve.

Cabe mencionar que el mural fue parte del gran proyecto de decoración de interiores del primer hotel moderno de la ciudad, diseñado por el arquitecto dominicano Manolo Polanco. Vega fue parte de un equipo en el que participaron además: Artepráctico, primera fábrica de muebles de calidad; Eulalia Vintimilla, gran conocedora de las costumbres y experiencias



Detalle de los guangolías, mural en terracota con engobes, 3.70 x 30 m, 1973, Hotel Continental, Guayaquil.



El Cóndor, mural en terracota esmaltada, 200 x 200 cm, 1998, Casa de Chaguarchimbana, Fundación Paul Rivet, Cuenca.

artesanales de la región; el entonces joven artista del cobre Edgar Carrasco; el destacado ebanista quiteño Neptalí Martínez, entre otros. Se trataba de conseguir un espacio moderno, “con toques locales, que incorporara la artesanía tradicional. Hicimos hasta el diseño del *brochure* del hotel”, recuerda el artista. Fue un verdadero acontecimiento, Cuenca abría las puertas al turismo nacional e internacional. El presidente Velasco Ibarra inauguró esta empresa hotelera.

Algo similar sucedió con el Hotel Colón de Quito, cuyos interiores fueron diseñados y pensados como una forma de recuperación de lo popular —autoría de Hugo Galarza, arquitecto de origen cuencano— y con el Hotel Continental de Guayaquil, donde Vega ejecutaría su obra más ambiciosa, *Los guongolas* (1973), de 111 m² de superficie. Muchos artistas fueron parte de este proceso de recuperación del folklóre e intervinieron con su obra de arte y diseño en los nuevos espacios: Aníbal Villacís, Oswaldo Viteri, Gilberto Almeida, Jaime Andrade Moscoso y Humberto Moré.

En la misma línea del mural de El Dorado, Eduardo Vega realizó en Quito *Callejón interandino* (1970, Citibank). Ambos murales fueron elaborados en Chordeleg con ayuda de operarios de la región, expertos en cerámica popular, y con la participación de María Augusta Crespo, su primera esposa. Estas experiencias tendrían gran impacto en la familia. Durante los meses que vivió en Chordeleg, Vega llegó a conocer al gran maestro de la cerámica popular, Pompilio Orellana, destacado por su creatividad en torno a piezas útiles y vajillas. Como dijimos, muchas de las formas y decoración de este tipo de cerámica tradicional fueron incorporadas a su propio repertorio, reelaborándolas en clave moderna. La vajilla denominada *Soledad azul* es buen ejemplo de ello. Cuenca y su región de influencia, Ibarra y la suya, al norte del Ecuador, se convirtieron en centros generadores de una nueva artesanía de arte y diseño, reservas de esta vuelta de ojos de la modernidad a la tradición.

La etapa petrolera del país coincidió con un momento de gran convulsión en la política y el arte. Jóvenes artistas y escritores cuencanos —liderados por el poeta Rubén Astudillo— formaron el grupo “Syrma” (“Frente de Escritores y Artistas del Azuay”), que cuestionó el funcionamiento de la anquilosada Casa de la Cultura, cuya presencia no aportaba a las nuevas posturas críticas frente a la crisis política. Se dio entonces la sonada “toma de la Casa de la Cultura”. Un paso en pos del cambio deseado fue la apertura de la Galería 88 —en los predios de la misma Casa en Cuenca—, espacio donde se depositaron muchos de los ideales de revolución y transformación. Patricio Muñoz Vega, Eduardo Vega, Oswaldo Moreno, Victoria Carrasco, entre otros, expusieron su obra en este lugar y fueron parte integrante de

estos movimientos. Muñoz Vega comentó en su momento: “sus miembros coincidimos en que ‘Syrma’ fue sobre todo el resultado de una actitud rebelde y hasta escandalosa para la Cuenca de ese tiempo, pero que sacudió la adormilada sociedad peñoburguesa que aún soñaba con las glorias nostálgicas de la “Fiesta de la Lira” y otros ‘juegos florales’”⁹.

“Parece un horno purificador donde se hace cenizas toda la corrupción de la cultura, un cráter vomitando el monstruo de la nueva vida, del arte nuevo. Soy muy solidario con ustedes, los Monjes (Poetas) ecuatorianos —remarcaba en una misiva el poeta y escritor colombiano Gonzalo Arango a Rubén Astudillo— venimos del mismo dolor, algo turbios por nuestros orígenes, pero con muchas ganas de despojarnos las cadenas y los escapularios, y retornar a nuestra desnudez, a nuestro pensamiento solar...”¹⁰.

Del taller casero a la gran industria: Artesa

Entre tanto, Vega acoplaba un taller en su propia casa familiar, actualmente en manos de su hijo Juan Guillermo Vega, también diseñador de la cerámica*. Vega padre inició su labor con el ceramista popular José Cumbe de La Convención del 45, gran tornero que lo acompañaría por años y con quien iniciaría lo que se convertiría, en poco tiempo, en la conocida industria Artesa Cía. Ltda., la misma que se estableció legalmente a fines de los años setenta, teniendo como socios a los hermanos Álvaro y Raymundo Crespo Seminario, economista y tecnólogo de metalmecánica, respectivamente.

Como vimos en el capítulo anterior, el momento de creación de Artesa coincidía con la etapa de industrialización que empezaba a vivir Cuenca y su área de influencia; sólo así se comprende la puesta en marcha de varias industrias cerámicas (Cerámica Andina, Rialto, Itaipisos, Kerámicos y otras) que en los años setenta y ochenta suplieron la demanda de vajilla y cerámica de revestimiento por parte de los mercados internos y externos. En medio de este panorama empezó la adquisición de arte a nivel nacional. Confluyeron entonces las ramas de arte y diseño. Muchas de las nuevas instituciones gubernamentales, hoteles, residencias modernas, demandaron la obra de Vega.

La producción de Artesa, íntegramente diseñada por Vega, tuvo una gran demanda a nivel nacional e internacional. En pocos años fue solicitada desde Estados Unidos, Colombia, Chile,

* La antigua casa taller de Eduardo Vega pasó años más tarde a manos de su hijo Juan Guillermo, quien organizó el taller de cerámica “Artes de la Tierra” con su madre María Augusta Crespo, su esposa Lorena Tamariz y la pintora Cecilia Tamariz.



El artista y una de sus colaboradoras en Artesa, c. 1995; los prototipos diseñados por Vega eran reproducidos por decenas de artesanos entrenados por él.



Soledad azul, vajilla de loza esmaltada, dimensiones varias, 1984, colección Artesa Cía. Ltda., Cuenca.

Japón, China, Taiwán, y posteriormente Dinamarca, Noruega y Holanda. Esto obligó a realizar una serie de transformaciones importantes en torno a la ejecución misma de las piezas. Los procesos productivos se industrializaron, salvo la decoración que siguió haciéndose a mano. Se amplió la planta a unos 4000 m², el personal aumentó a 120 obreros en planta. Hubo un mejoramiento notable de la calidad de arcilla y otros adelantos, entre ellos la adquisición de un horno túnel traído de Italia.

Además de la planta de producción, Vega diseñó un *showroom* en el que mostraba la historia de la cerámica en la región y su propia trayectoria dentro de ésta, un antecedente de la puesta en escena del Museo de la Cerámica que como creadores y directivos de la Fundación Paul Rivet desarrollaríamos posteriormente en la Casa de Chaguarchimbana*. Su deseo por contextualizar y valorar su propio itinerario como ceramista de arte y el patrimonio acumulado de la región austral del país lo relacionó con importantes movimientos ciudadanos de recupe-

ración patrimonial de los años setenta, de los que fue uno de sus mentores, como veremos más adelante.

En Artesa se produjeron decenas de diseños desde objetos utilitarios de mesa hasta listelos para la arquitectura, objetos decorativos, y los murales y esculturas públicas de gran formato que se realizaron entre 1977 y 1997. Tanto Vega como la fábrica se convirtieron en íconos de la ciudad de Cuenca. En lo que se dio por llamar "Cerámica Vega" confluían la tradición y vocación cerámicas de la región; algunas formas y temas tanto de la cerámica precolombina como de la popular —aún cercana a la colonial esmaltada—; la cerámica moderna nórdica tan en boga, y los principios de la cerámica artística de gres centroeuropea. Sus colores "cáusticos y brutales", como alguna vez mencionó Oswaldo Moreno, se habían naturalizado con el cambio del gusto del consumidor medio.

De esta manera, la "Cerámica Vega", los sombreros de paja toquilla de Kurt Dorfzaun y posteriormente de Homero Ortega, como los bordados realizados en los talleres de Eulalia Vintimilla, resultaron altamente atractivos a un mercado nacional y extranjero que buscaba productos de buena calidad, modernos y con sabor propio. Debido a ello, Vega ha sido condecorado en varias ocasiones**.

de la Cerámica en la misma Casa de Chaguarchimbana, aún no abierta a la ciudadanía.

** Premio Benigno Malo al mejor industrial (Municipalidad de Cuenca, 1976); Voto de aplauso y reconocimiento por su labor en "Acción

* Desde los primeros años de existencia de la Fundación Paul Rivet, sus directivos apuntamos a la instauración de un museo dedicado a las artes del fuego. Un primer paso fue la investigación —todavía inédita— sobre la *Historia de la cerámica en el Ecuador*, que convocó a varios especialistas coordinados inicialmente por el arqueólogo Jaime Idrovo. Con anterioridad, la Fundación publicó un folleto exponiendo el proyecto de creación del museo (Alexandra Kennedy Troya, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*, Fundación Paul Rivet, Cuenca, 1987). A lo largo de los años, gestionando dicho proyecto, se hicieron muchos cambios a la propuesta original. Para cerrar una larga etapa como presidente de la Fundación, Vega montó el Museo



Showroom de la fábrica Artesa, c. 1995. Cuenca. Artesa, industria cerámica, fue creada en los años setenta por Vega y sus socios Álvaro y Raymundo Crespo Seminario, hasta su separación en 1997. El artista fue el diseñador único y la marca "Vega" recorrió el mundo. Este espacio de exhibición fue organizado por él para mostrar su obra como parte de la rica historia cerámica de la región.

Lo interesante es que creó y sigue creando diseños propios basados en las peculiaridades del paisaje; en la flora y la fauna características de la región ecuatorial; en los colores fuertes de la pollera de la chola cuencana; en las flores de la montaña y la costa; en las texturas de la cestería y la piedra; en la forma y la expresividad de las máscaras festivas. Las tazas, platos, ceniceros, jarros, espejos, se diseñan en base a formas clásicas, populares, entremezclando ideas de cosecha propia. Muchas propuestas de aplicación de diseños son abstractas y juegan con composiciones y policromía modernas. Un eclecticismo difícil de descomponer.

La gran mayoría del diseño ecuatoriano de su generación ha carecido de originalidad y búsqueda en tanto y cuanto buena parte de los objetos han sido copias de catálogos, de diseños ajenos, de importaciones edulcoradas de artesanía mexicana o española, prolongaciones empobrecidas del realismo social y el indigenismo tan enraizado aún en las artes y el diseño ecuatoriano, y de las que tenemos muchos ejemplos en los mercados artesanales o en las ferias dominicales en nuestras plazas. Salvo casos excepcionales como la obra de

señalética, tapicería o textilera aplicada de Peter Mussfeldt y otros pocos, la historia del diseño de aquellos años en Ecuador resulta pobre.

La memoria patrimonializada

Antes de ir a Francia y mientras hacía sus primeros encargos ligados a la decoración de interiores, el artista recorría la región austral, una región olvidada por los poderes centrales, espacio artesanal por excelencia y cuya cultura urbana empezaba a transformarse debido a los cambios de vida de la población más vulnerable y a la modernidad irreflexiva que demolía lo que encontraba al paso. En este contexto, se congregaron una serie de intelectuales y aficionados interesados en salvaguardar lo que hoy llamamos el patrimonio material e inmaterial. Un grupo de amigos se reunió alrededor del médico y antropólogo Manuel Agustín Landívar (Jacinto Cordero, Gloria Pesántez, Eulalia Vintimilla, Patricio Muñoz Vega, Carlos Ramírez, Eduardo Vega, entre otros). El entusiasmo crecía, visitaban caseríos, asistían a las fiestas populares, encontraban piezas antiguas de cerámica popular o arqueología; se registraban los hallazgos de manera incipiente.

Cívica" (Municipalidad de Cuenca, 1989 y 2004); condecoración de la Cámara de Comercio de Cuenca (1990); premio "José Domingo Lamar" (Consejo Provincial del Azuay, 2006); condecoración al "Mérito laboral" (Ministerio de Trabajo de la República del Ecuador, 2009).

Así, por 1967, animaron al folclorista Paulo de Carvalho Neto — ex agregado cultural de Brasil en Ecuador y mentor de la creación del Instituto Ecuatoriano de Folklore en Quito, en 1961—, a que les entrenara en el trabajo sistemático de inventario de



El Comité de Acción Cívica, presidido por Eduardo Vega en su momento inicial, realizó una serie de placas y afiches diseñados por el mismo artista que se pusieron en Cuenca por los años ochenta para promover la conservación de su patrimonio y el aseo de la ciudad. Archivo del artista, Cuenca (C.G.).



artesanías y folklore del Azuay. El denominado “Grupo de Cuenca” se abocó en este proyecto, y más adelante a otros coordinados por el mexicano Daniel Rubín de la Borbolla, conocido antropólogo, humanista y uno de los creadores del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares de México. Estas experiencias provocaron el nacimiento del Instituto Azuayo de Folklore en los años sesenta y posteriormente —bajo el auspicio de la OEA— del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), del cual Rubín de la Borbolla fue su primer director entre 1975 y 1979. Artesanía, arte popular, folklore, patrimonio regional, fueron temas que llevaron a Vega a organizar e integrar un nuevo grupo que emprendería una suerte de veeduría ciudadana más amplia que se autodenominó “Acción Cívica” y de la cual fue su primer presidente.

“Cuenca es tan bonita, ayúdanos a cuidarla” rezaba una de las pancartas que el grupo desplegó en las paredes y periódicos de la ciudad. Queda a modo de recuerdo, una vieja placa enmohecida en la casa de la artista Eudoxia Estrella, en la tradicional plazoleta de San Sebastián. La intención era valorar la urbe y elevarla a la categoría de Patrimonio Nacional. Talentosos arquitectos, urbanistas y conservadores (Patricio Muñoz, Alcibíades Vega, Honorato Carvallo, Enrique Malo, Fernando Cordero, el médico Edgar Rodas, entre otros) trabajaron con pasión y desinterés para que los ciudadanos revalorizaran su

ciudad y dejaran de echar al suelo emblemáticas edificaciones decimonónicas y casas de hacienda alrededor de la urbe. Durante estos momentos la labor educativa y de difusión fue crucial; el periodista Edmundo Maldonado se alió al grupo y desde su columna en el diario local *El Mercurio* trabajó por la causa.

“Era una verdadera cruzada —recuerda Vega—, a veces olvidábamos nuestros propios asuntos personales y de trabajo. Y las cosas se pusieron cada vez más serias, dejó de ser tarea de unos pocos locos apasionados”. Tras el I Encuentro de Arquitectos Restauradores del Ecuador, celebrado en noviembre de 1981, en Zaruma, se creó el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), Subdirección del Austro*, del cual Vega fue su director. Esta posición le permitió apoyar el proyecto de planificación integral de la ciudad coordinado por Consulplan y cuyas cabezas visibles eran los urbanistas Cristian Córdova y Carlos Pallares. Destacados expertos apoyaron el proceso, la española María Luisa Cerillos, en el área de patrimonio arquitectónico, dio luces sobre la delimitación, preservación y manejo de centros históricos. En estos años surgió una notable generación

* Entre 1987 y 1997, mientras Vega presidía la Fundación (lo hará hasta 2011), yo fui su directora ejecutiva, Pablo Estrella el asesor principal, Tanya Rosales la directora financiera y Margarita González se ocupó de las tareas de difusión y educación.



Casa de Chaguarchimbana antes de su restauración, 1986. Esta casa-hacienda perteneció a la matrona azuaya Florencia Astudillo, fue construida a principios del siglo XX y restaurada por gestión de la Fundación Paul Rivet, entonces bajo la dirección de Alexandra Kennedy y la presidencia de Eduardo Vega.



Casa Municipal de Chaguarchimbana, 2012, Cuenca. En la actualidad, sede de la Fundación Paul Rivet desde 1987 y del Museo de la Cerámica abierto en el 2012, proyecto promovido por el artista y su esposa (C.G.).

de arquitectos conservadores a quienes cariñosamente llamaron "los poetas menores": Edmundo Iturralde, Gustavo Lloret, Dora Arízaga, Jaime Palacios.

En su calidad de presidente del Instituto de Patrimonio Cultural, Vega solicitó en 1982 que se declarara a Cuenca "Patrimonio Cultural de la Nación", importante antecedente a la declaratoria de reconocimiento internacional por parte de la UNESCO en 1999. En aquel entonces, el Museo del Banco Central del Ecuador, bajo la dirección de Hernán Crespo Toral, apuntalaba las acciones del INPC. De esta manera se llevó a cabo el estudio sobre el Barranco de Cuenca, denominación que nació en medio de este proyecto emprendido por el urbanista Fernando Cordero, quien posteriormente llegaría a ocupar la Alcaldía de Cuenca.

El II Encuentro de Arquitectos Restauradores del Ecuador tuvo lugar en noviembre de 1984, en la Casa de la Temperancia (actual Museo de Arte Moderno, Cuenca), cuya restauración estaba por concluir. El escenario resultaba muy significativo. En la década del ochenta se configuraría una nueva actitud frente al patrimonio; muchas instituciones y casonas de la rica arquitectura decimonónica de la ciudad fueron intervenidas. Este nuevo procedimiento enmarcado en una visión científica de la conservación detuvo parcialmente la destrucción del patrimonio construido y dio inicio al proceso de valoración por parte de las instituciones a cargo¹¹.

La Fundación Paul Rivet: sueños compartidos

Quito junto con Varsovia y las islas Galápagos recibían por vez primera la nominación de lugares "Patrimonio de la Humanidad", galardón internacional creado por la UNESCO. Era el año de 1978. El flamante Instituto Nacional de Patrimonio Cultural preparó el dossier apoyado por el entonces Museo del Banco Central; Rodrigo Pallares y Hernán Crespo Toral lideraron el proceso. Tras bastidores nos formábamos y colaborábamos un grupo de jóvenes que habíamos vuelto de estudiar en el exterior y que ingresamos a las filas del salvataje patrimonial. Casi todos laborábamos en una o en las dos entidades nombradas, trabajando arduamente en las áreas de investigación, difusión y praxis de la conservación. La recoleta franciscana de San Diego en Quito fue nuestro laboratorio. Allí nos congregamos algunos de los que más adelante lideraríamos estas áreas. En muchas ocasiones nos juntamos con el "Grupo de Cuenca". Nos unía el interés por recuperar la historia y la cultura de la Nación que —creíamos— había perdido sus referentes.

Así conocí a Vega a fines de 1981; así conocí de su entusiasmo por conservar, crear, descubrir; así nos enamoramos y juntamos esfuerzos e ilusiones. Más allá de los pronunciamientos sobre la conservación y el proselitismo que nos había reunido, creímos conveniente hacer una labor más sostenida y cruzada;

En medio de una muestra muy desigual, esta pieza se destacó por su audacia técnica en gres de alta temperatura; el artista volvía a remarcar sobre las grietas de la misma Tierra/tierra y la confluencia de los seres humanos en ella. “Es una sola cosa, una sola cosa —repite Vega—, el perro, la piedra, la laguna, el hombre, son accidentes de la tierra, es ella el alma”.

En esta misma década, Vega empezaba a experimentar con la obra pública en espacios abiertos, actitud nada accidental que coincide con su incursión en la política municipal entre 1988 y 1992 y su participación en el Concejo Cantonal de Cuenca, como concejal y vicealcalde, acompañando la alcaldía de Jorge Piedra. Fue el momento en el que confluían el artista, el paisajista y el político. La idea de fondo era modificar los espacios urbanos, embellecerlos, crear hitos que aporten en la vivencia y comprensión de lugares modernos, que se identifiquen con el presente. A diferencia de Quito y las experiencias que en este sentido se habían llevado a cabo en la capital, en Cuenca, al igual que en la mayoría de ciudades ecuatorianas, todavía se realizaban bustos decimonónicos que honraban lánguidamente la memoria de los “prohombres” provenientes de los sectores de poder*.

En 1991 se terminó de construir la obra que Vega denominó *Los tótems***. “Todo pueblo —explica el artista— desea trascender lo humano. Quizás las obras que siempre me impresionaron como un cúmulo de experiencias generacionales son las de carácter totémico. Me causan fascinación los tótems de madera que aún encontramos en las culturas de los indígenas del Canadá. Me inspiré en ellas”.

El experimento era doble, recuperar una forma icónica ancestral y trabajar en la combinación de bases totémicas elaboradas en hormigón, recubiertas de placas de cerámica de brillantes colores y muy texturadas. Colocadas en un redondel, el tema de la visión móvil cobra relevancia, pues a medida que se circunvala, la obra adquiere distintas dimensiones que el artista debía calcular.

* Durante las alcaldías de Rodrigo Paz y Jamil Mahuad, la Dirección de Parques y Jardines estuvo en manos del ingeniero forestal Esteban Moscoso, quien de manera sostenida auspició el trabajo de decenas de escultores nacionales y extranjeros en diferentes lugares de Quito.

** Esta obra, ubicada en las avenidas Remigio Crespo y Unidad Nacional, fue donada a la ciudad por Artesa Cía. Ltda., la Cemento Nacional de Guayaquil y el artista, cuando éste cumplía sus funciones como concejal. Fue la primera obra de arte público moderno de envergadura en Cuenca.



Federica, la hija menor del artista, detrás de la pieza *Más allá de las grietas*, c. 1995 (A.K.).



Los árboles de Feliu, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 12 m de alto, 1996, redondel entre Cumbayá y Tumbaco, San Patricio, Quito.



Residencia del artista y de su segunda esposa, Alexandra Kennedy, Turi, Cuenca (M.A.).



Sendero en la parte baja de la casa taller del artista en Turi, donde Vega ha realizado un trabajo paisajístico y de recuperación del medio natural desde hace treinta años (C.G.).

Con los antecedentes que había vivido Quito en torno a la modernización y la idea de sacar el arte a la calle, Vega fue comisionado durante la alcaldía de Jamil Mahuad para efectuar una obra similar en otro redondel, entre los pueblos conurbanos de Cumbayá y Tumbaco. *Los árboles de Feliu*, contruidos técnicamente a semejanza de *Los tótems* —con tres elementos verticales—, muestran en una cara la formación de un árbol, mientras en la cara opuesta éste se convierte en tres árboles separados. Cada rama encierra, a modo de juego/juguete, flores, semillas y animales que se van descubriendo u ocultando a medida que el transeúnte se acerca o se aleja. Se trataba de un tributo a la infancia —de allí el nombre de su hijo, Feliu, dentro del título— y a la dimensión lúdica de la vida. Por esta misma tónica, aunque más ambicioso, fue el último proyecto *Los frutos de América* (1997), solicitado por la Escuela Agrícola Panamericana (más conocida como Zamorano) en Honduras, proyecto que no se pudo ejecutar y cuya maqueta queda como testimonio*.

El deseo de salir de espacios interiores, exteriorizar una obra que en muchas ocasiones había quedado confinada e inadvertida en oficinas poco visitadas, obstruida por un mobiliario inapropiado, llevó a que Vega aceptara una comisión de la centenaria Universidad de Cuenca que devino en la imagen institucional de la misma: el mural *Árbol de la Vida II*. Basada en el *Árbol de la Vida I*, de su propiedad, esta obra nos lleva a reflexionar nuevamente sobre la presencia de seres míticos en el inframundo —raíces del árbol crecido— sobre los cuales descansa la vida natural, intelectual y científica; el símbolo del átomo y la presencia de semillas, hojas, animales varios, corroboran la interacción y reciprocidad que el artista propone entre la vida natural y cultural de los seres humanos**.

Desde el mirador de Turi

La presión internacional del mundo de la producción y las demandas del libre mercado también fueron sentidas en ciudades intermedias que hasta ese momento habían mantenido una economía propia y en cierta forma autosustentable, es decir, "poco

* La Escuela fue dirigida entre 1979 y 1992 por un primo hermano del artista, Simón Malo. Muchos y muy buenos agricultores ecuatorianos se entrenaron en esta escuela internacional. Estos vínculos condujeron a que se solicitara a Vega una propuesta sobre los frutos propios de América. Desafortunadamente los destrozos ocurridos tras el huracán Mitch de 1998 detuvieron cualquier iniciativa que no fuese la de reconstruir la devastada América Central, y el proyecto quedó archivado.

** La obra fue solicitada por Jaime Astudillo, ese momento rector de la Universidad. Tras esta encomienda, el diseño paisajístico del campus universitario y la ampliación de aulas y edificios para la docencia y la extensión universitaria, la centenaria universidad fue transformada.

ambiciosa" en el argot capitalista. En este contexto, Artesa, una fábrica de tamaño mediano que procuraba crecer en base a la exportación, fue tentada por diversos compradores. Atraídos por el diseño de Vega inicialmente, los volátiles mercados exigían cambios de diseño y precios conforme las estaciones o la oferta de países que también producían cerámica, tal el caso de Portugal, por citar un ejemplo cercano al mundo de la demanda europea.

La competencia era casi imposible de saldar, peor aún cuando lo de Vega debía ser comercializado como objeto diseño de autor, cosa que sus socios no supieron contemplar ni valorar. A fines de la década de los noventa, la situación económica de ésta y muchas fábricas de cerámica en Cuenca y su región de influencia entró en crisis. Algunas intentaron acomodarse a las demandas fluctuantes y la única forma de sobrevivir parecía ser convertir las mismas en maquiladoras: seguir al pie de la letra formas y decoración preestablecidas en catálogos provenientes del lugar de la demanda. En el caso de Artesa, este paso significaría la muerte del artista-diseñador que había dado fama y alma a la empresa. Los socios optaron, el uno por apartarse del negocio, el otro por entrar en el camino de la maquila o al menos probarlo. Vega decidió liar los bártulos.

Concomitantemente, muchas fábricas de cerámica se fueron cerrando a partir de la segunda mitad de la década; a mediados del 2000 quedaban en Cuenca, la capital de la cerámica en Ecuador, prácticamente dos grupos monopólicos familiares (los Peña y los Eljuri), produciendo en buena parte cerámica plana de pisos y paredes. Entre los años ochenta y noventa muchos talleres populares habían cerrado, una mano de obra hábil y dinámica había sido absorbida por las grandes fábricas. Unos pocos subsistieron, otros buscaron fortuna fuera de las fronteras patrias. Una gran población subempleada en éstos y otros menesteres migró a España, Estados Unidos, Italia... el sur del país estaba poniendo en peligro su base artesanal.

Volvimos a soñar juntos en un taller pequeño y familiar, que permitiera al artista producir los diseños que quisiera, al margen del régimen que impone una fábrica; actuar con gran versatilidad, hacer tirajes o ediciones cortas de platones, vajillas o murales de pequeño formato. Mientras buscábamos un lugar —en este período de transición—, un grupo de fieles operarios trabajaron con él en unos pocos espacios arrendados a la Fundación Paul Rivet*. Entre tanto, Vega seguía respondiendo a murales comisionados desde los sectores públicos o privados.

* Éstos fueron: Emanuel Orellana, Jorge Sarmiento, Jaime Jara. Con ellos, y posteriormente con Carlos Guanuquiza, se configuró la actual E. Vega Galería Taller.



Con Alexandra, en el Parque Güell de Barcelona, 1986.



El artista con sus nietos Martina y Olivia Vega Tamariz, Julián y Joaquín Moscoso Vega, c. 2004 (A.K.).



Autorretrato, acrílico sobre tabla con incisiones, 79 x 76 cm, c. 1965, colección del artista, Cuenca.

Al fin decidimos volver al punto de partida: el hogar-taller propio de muchos ceramistas del mundo. En nuestra residencia de Turi, el mirador histórico de la ciudad, se construyó el taller junto a la vivienda diseñada por Eduardo treinta años atrás, con claras alusiones a las casas campesinas de montaña en Francia y Austria. La abundante piedra del lugar resultó propicia para esta nueva empresa; el enclave perfecto para atraer el turismo. Desde allí, el artista ha reanudado el diálogo con la naturaleza y su comprensión del mundo; desde allí ha vuelto a entender la historia y la prehistoria en relación a los cambios geográficos, geológicos y climáticos. Un aprendizaje intuitivo, fuera de todo método. "Intuyo lo que sucedió hace miles de años, no me lo tienen que decir los arqueólogos o los historiadores. Si miras con cuidado verás que esta gran planicie fue el lecho de un gran lago" ... y así, Vega desarrolla sus propias historias llenas de color y optimismo.

Al pie del taller y la vivienda, Vega iría perfilando y diseñando un sendero-jardín que crecía en lo que antes había sido campo yermo, sembrado de unos pocos eucaliptos, algo parecido a lo que había realizado en una propiedad familiar en las inmediaciones de San Fernando, asunto que discute Cristóbal Zapata en el capítulo siguiente. El paisajismo, presente a lo largo de su vida, ha informado de manera constante su obra cerámica, alejada de las modas o las referencias del mundo artístico contemporáneo.

Todos los días el artista bajará a ver su sendero que ahora lo llama del Colibrí; todos los días advertirá que una planta ha dado frutos, que la huerta muestra el descollar de las coles. Allí, en otro tiempo, se veía a los jardineros Pablo Chávez y Ángel Lituma —recientemente fallecido— conversar y planificar en un lenguaje de entendidos.

La cerámica para Vega no es únicamente la búsqueda de un esmalte en reacción al fuego, de una nueva forma audaz o diferente, sino una manera de vivir con alegría, de vivir cantando a la vida, de evadir lo feo y triste en la creación y recreación de un mundo propio. Sin saberlo, sin pensarlo siquiera, Vega se ha ido convirtiendo en un patrimonio viviente de su ciudad natal, un dulce anfitrión al que muchos quisieran volver a ver y sentir.

Referencias

- ¹ Ulises Estrella, "Ecuador 1962", *Revista Pucuna* 2 (Quito, enero de 1963).
- ² Mario Monteforte, *Los signos del hambre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca/Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985.
- ³ Marta Traba, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- ⁴ Juan Acha y Nelson Osorio, *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*, Caracas, Equinoccio/Universidad Simón Bolívar, 1984.
- ⁵ *Inhumano, el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980*, catálogo de exposición curada por Susan Rocha Ramírez, Quito, Centro de Arte Contemporáneo, 2011.
- ⁶ *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., Deborah Truhan traducción al inglés, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998.
- ⁷ Véase María Fernanda Cartagena, "De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red", en *Arte Actual. Registro 2011*, Quito, FLACSO, 2011.
- ⁸ Oswaldo Moreno Heredia, "Algo sobre el mural de Eduardo Vega", discurso de inauguración, Quito, 28 de marzo de 1970 (archivo privado del artista).
- ⁹ Véase Patricio Muñoz Vega, "La generación del sesenta", *De la inocencia a la libertad*, pp.79-109.
- ¹⁰ "Carta de Gonzalo Arango a Rubén Astudillo", *Revista Syrma* 5 (Cuenca, s.f.), pp.49-51, citado por Patricio Muñoz Vega en *Ibid.*, p.93.
- ¹¹ Véase Alexandra Kennedy-Troya, "La década de los 80 en Cuenca: institucionalización de los espacios culturales", en *De la inocencia a la libertad*, pp. 145-169.
- ¹² Véase Pablo Estrella V., *Cuenca en el siglo XIX: La casa-quinta de Chaguarchimbana*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992.
- ¹³ Véase *Taipei International Exhibition of Ceramics*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1994, catálogo de exhibición, p.37.
- ¹⁴ Véase el catálogo de exhibición *I Salón Nacional de Escultura*, Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, 1996, p.9.





Pilares cósmicos y otros dominios sagrados

(La obra mural y escultórica de Eduardo Vega)

**Cosmic Pillars and Other Sacred Domains
(Eduarda Vega's Public Art)**

Previous chapters dealt with Vega as an artist and a politician. In this essay, he is revealed as a gardener and landscape designer obsessed with the transformation of degraded and worn out land into beautiful and productive spaces. "It is as though the artist created a nature bridge to connect heaven and Earth," says author Cristóbal Zapata.

Vega's constant dialogue with nature has made him not only a renowned ceramicist, but also an architect and a builder of natural and cultural spaces. In 1962, he created his first secret chef-d'oeuvre when he built a lake and planted forests at his farm south of Cuenca, Liguñña, in his family's hands for almost three hundred years. The author of this essay notes how these and other natural forces are precursors to "Land Art".

His own garden, surrounding his residence/gallery-workshop in the village of Turi, is a case in point. In thirty years, he has transformed an eroded hillside into a green paradise, filled with plant species and diverse trees that provide nesting spots for dozens of birds. His most important murals are full of references to nature and ancestral themes.

These, and other issues discussed in the first three chapters of this book, witness a time when modern artists thought of their work as a means to communicate and to change the world. They believed in the transcendence of form, in the autonomy of work and art. Vega, with his faith in life art and nature, was at the forefront of this movement.

Ninguna definición hablaba del jardinero-paisajista como del poeta; sin embargo, mi amigo opinaba que la creación del jardín-paisaje ofrecía a la Musa correspondiente la más espléndida de las oportunidades. Allí, en efecto, se hallaba el más hermoso campo para el despliegue de la imaginación en la interminable combinación de formas de belleza nueva; pues los elementos que entran en la combinación son, por su gran superioridad, los más espléndidos que la tierra puede brindar. En las múltiples formas y colores de las flores y los árboles reconocía los esfuerzos más directos y enérgicos de la naturaleza hacia la belleza física.

EDGAR ALLAN POE,
"El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje".

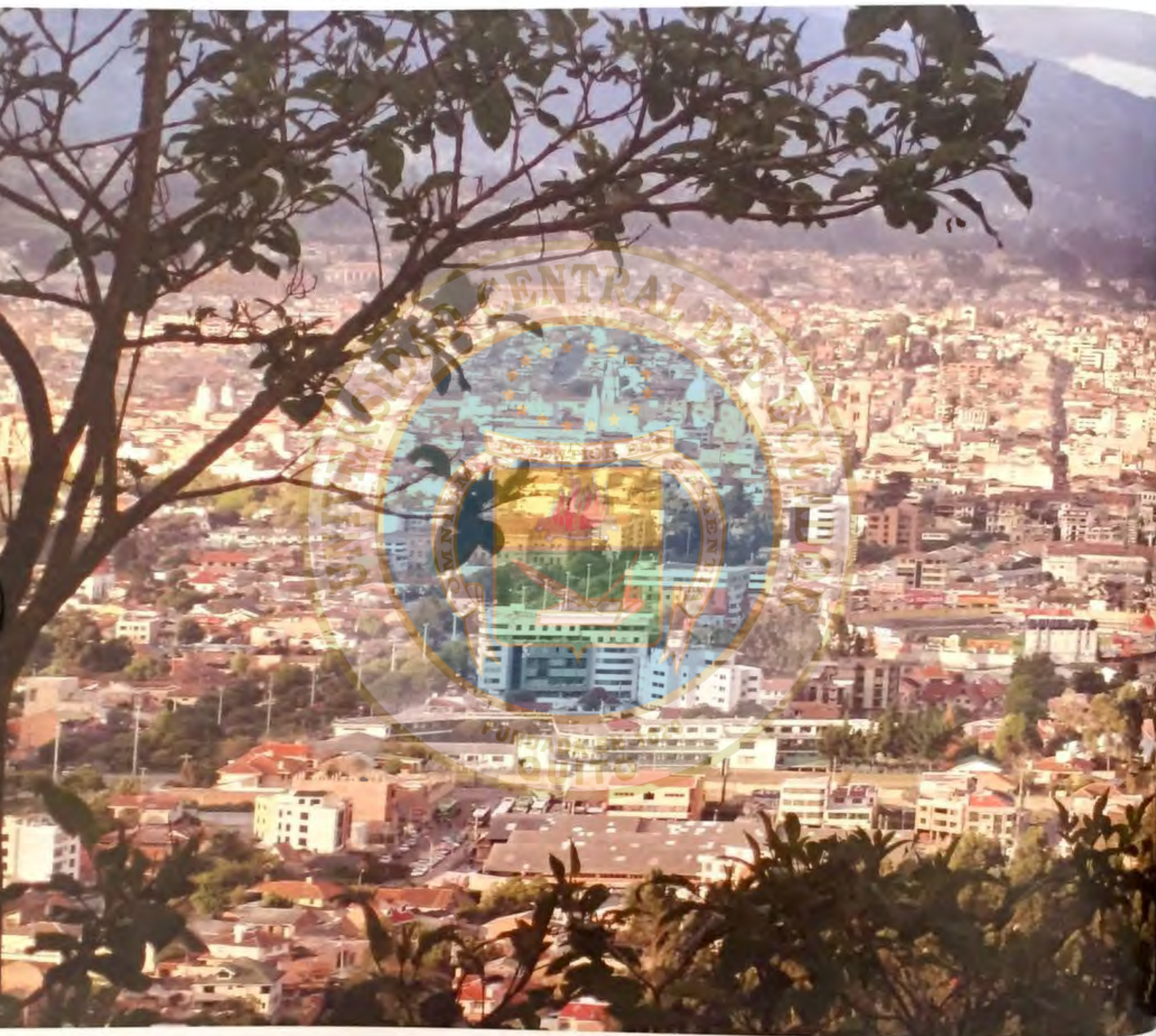
El paisaje original

Durante veinte años, Eduardo Vega ha vivido en un mirador privilegiado: la colina de Turi, el gran balcón de Cuenca. Desde este lugar antaño sagrado, el artista ha gozado de una magnífica panorámica de la ciudad y de su entorno montañoso, cuya modulación orográfica será uno de los motivos recurrentes en su obra. Jardinero apasionado, paciente y meticulado, debajo de su casa-taller-galería, Vega ha sembrado su propio parque botánico: una ladera donde ha cultivado las más diversas especies, un exuberante paseo entre árboles, flores y plantas pautado por caminitos de barro. Diríase que entre el cielo y el suelo, el artista —imbuido de un impulso cósmico, sacral, telúrico; los tres resortes de su creación artística— ha construido un puente vegetal que le permite una conexión perpetua con la tierra.

Pero, mucho antes de dedicarse al cultivo de este jardín familiar, hacia 1962, el artista emprendió la realización de lo que sin duda constituye su *chef-d'œuvre* secreta, y una de las obras maestras desconocidas de la segunda mitad del siglo XX: la construcción de una laguna y de un bosque en lo que viene a ser su primera residencia en la tierra: la Hacienda Ligüña, heredad paterna en las adyacencias del cantón San Fernando (provincia



El artista trazando a escala natural el mural *La mirada para Seguros La Unión* (Guayaquil).





Vista de Cuenca desde la casa de Eduardo Vega y Alexandra Kennedy en Turi (E.V.).

del Azuay). Mi aserción puede resultar en principio tan aventurada como exagerada, ¿se puede considerar obra de arte la edificación de una represa y la plantación de un bosque, más aún cuando no hubo el propósito de hacer una obra de arte?

Comentado sobre los móviles estéticos de los artistas del Land Art, la historiadora y crítica española Anna Maria Guasch habla de su "necesidad de superar el formato histórico del arte, abandonar el taller y enfrentarse a los grandes espacios como nuevos demiurgos de la tierra"¹. Aunque en un inicio Vega no se hubiese propuesto otra cosa que embellecer y potenciar su entorno vital, añadiéndole un atractivo natural, no cabe duda que el momento en que trastoca ese hábitat primigenio lleva a cabo una operación demiúrgica, esto es, actúa —tal cual lo harán después algunos artistas emblemáticos del Land Art— como un dios creador (del mismo modo que lo hace cuando modela la materia cerámica en su taller). Forzando la naturaleza, al crear una laguna en un yermo y poblar de especies vegetales lo que era un monte pelado —recopilando amorosamente semillas de los más diversos géneros y procedencias—, ha propiciado ni más ni menos que la irrupción de un nuevo ecosistema. Este hecho supone sin duda completar—corregir—contradecir el orden natural, contribuyendo así a la producción del universo, que es lo propio del demiurgo según la teología platónica expuesta en el *Timeo*. Adelantándose algunos años a la aventuras del Land Art, Vega procede como ese Dios *arquitecto, ingeniero / artesano, carpintero / albañil y armador* ("sembrador" habría que añadir), invocado en la popular *Misa campesina* del compositor nicaragüense Carlos Mejía Godoy.

Por la transformación del espacio exterior que entraña, no es descabellado considerar la "Hacienda Ligüña" como una obra precursora y anónima del Land Art, y particularmente de algunos proyectos y trabajos de Robert Smithson, como el que este artista estadounidense planificó para el aeropuerto de Dallas-Forth Worth (Texas), en 1967, concebido —en palabras de Guasch— "como obra de un artista-ingeniero que levantara diques, abriera zanjas o diseñase carreteras"², algo muy parecido a lo que va a hacer Vega en su necesidad de modificar el paisaje original. No en vano, como nos recuerda la misma crítica, el Land Art podría traducirse como "arte del paisaje" o "arte de la naturaleza".

Por lo demás, aunque este embalse y su consecuente proyecto de forestación no hubieran sido inicialmente concebidos como un proyecto artístico, cabe preguntarse si puede no haber voluntad estética en alguien que poco antes de emprender esta intervención había estudiado dibujo y pintura en la Academia

San Fernando de Madrid y venía de hacer una pasantía en diseño en la Brixton School of Building en Londres. Por lo menos, la magnitud y la belleza de la empresa están fuera de duda. Recorrer en canoa la laguna donde chapotean garzas, patos y gallaretas, y adentrarse en ese bosque atiborrado de pinos y cipreses que durante el invierno son gradualmente envueltos por el velo de la neblina, resulta al mismo tiempo una experiencia mística y estética.

La Hacienda Ligüña —como más tarde los *landworks*— recoge la herencia del espíritu romántico que hace de la naturaleza viviente uno de los objetos supremos de la emoción estética —conforme lo anunciará Kant en su *Crítica del juicio*—, y en esa medida, recuerda el "retiro" que en 1847 lleva a cabo el escritor estadounidense Henri David Thoreau a un bosque en los alrededores de Walden Pond, donde construye su propia cabaña y se establece cerca de dos años en una comunión total con el mundo natural.

Pero quizá el antecedente moderno indiscutible de la actuación de Vega en su hacienda debamos buscarlo en un relato de Poe, publicado en 1847, el mismo año que Thoreau emprende su retiro. Ese relato se titula "El dominio de Arnheim", y nos cuenta cómo su protagonista, un tal Ellison, concreta su idea del "paisaje-jardín", modificando —con ese ímpetu demiúrgico tan caro a los románticos— el entorno original de Arnheim, bajo la convicción de que "en el más encantador de los paisajes naturales siempre se hallará una falta o un exceso"³.

Otra referencia inevitable y más cercana a nosotros constituye la obra del artista y paisajista brasileño Roberto Burle Marx (1909-1994), quien intervino decenas de pasajes urbanos en Brasil y en otros países del continente, y que jugó un papel decisivo en la configuración fisonómica de Brasilia con la creación de paisajes, parques y jardines en espacios exteriores e interiores. Además Burle Marx llevó a cabo un notable trabajo de investigación y recopilación de especies botánicas nativas, a semejanza del que realizará —a otra escala— Eduardo Vega en su hacienda y en su residencia en Turi.

Si convenimos que buena parte del trabajo artístico de Vega surge de ese ininterrumpido diálogo con la naturaleza, cabe, para empezar, y dado que el artista ha fungido de arquitecto y constructor de sus espacios habitacionales, una pequeña reflexión sobre el significado profundo de estos lugares, como una manera de introducir la lectura de su obra pública (mural y escultórica) que es el tema central de estas notas.



Hacienda Ligüña de propiedad del artista, cerca de San Fernando en el Azuay; cincuenta años de reforestación en estas tierras la han convertido en un modelo de regeneración natural (E.A.).

Casa de la Hacienda vista desde la laguna (C.Z.).



"La Cuaternidad" (paréntesis ontológico)

En 1951, en el marco de la Segunda Reunión de Darmstadt, Martin Heidegger presentó la conferencia "Construir, habitar, pensar"⁴, en la que indagando —a su estilo— en la etimología de estas palabras, elabora una sugestiva explicación filosófica y poética sobre su sentido. Glosaré sus argumentos en tanto me parece que son de enorme pertinencia y utilidad para comprender y adentrarnos en el orbe vital y plástico de Vega.

Si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir —escribe Heidegger— oiremos tres cosas:

1. Construir es propiamente habitar.
2. El habitar es la manera como los mortales son en la tierra.
3. El construir como el habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios.

Ahora bien: "No habitamos porque hemos construido, sino en la medida en que habitamos —dice el filósofo—, es decir, en cuanto somos *los que habitan*". Y, "¿en qué consiste la esencia del habitar?", se pregunta.

Tras su inquisición etimológica y filológica, Heidegger colige que habitar quiere decir: "permanecer a buen recaudo, aprisado en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia", de manera que: "El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)". Este rasgo atravesaría la noción de habitar en toda su extensión, y sobre él descansaría "el sentido del residir de los mortales en la tierra".

Pero, "en la tierra" —nos advierte— significa "abajo del cielo", por lo cual ambas cosas *co-significan* "permanecer ante los divinos", e incluyen una "pertenencia a la comunidad de los hombres". Así, tierra, cielo, los divinos y los mortales vendrían a pertenecer a una unidad *originaria* a la que Heidegger da el nombre de *Cuaternidad*, para concluir que "los mortales habitan en la manera como cuidan la Cuaternidad en su esencia".

Desde la construcción de su propia represa, y más luego, en la estratégica elección de Turi como su sitio de residencia —que en su calidad de cerro deviene intersticio entre el cielo y la tierra, entre el arriba y el abajo (el *hanan* y *urin* de la cosmovisión incásica)—, Vega ha sido a su manera un custodio de este cuádruple sistema que es a su vez ontológico, ecológico, estético y cosmogónico. Desde esa atalaya ha velado por la permanencia de los signos ancestrales, y por la conservación del patrimonio cultural (arqueológico y arquitectónico) de la ciudad y la región. Así ha respondido ante las demandas de los dioses y ante la comunidad de los hombres.



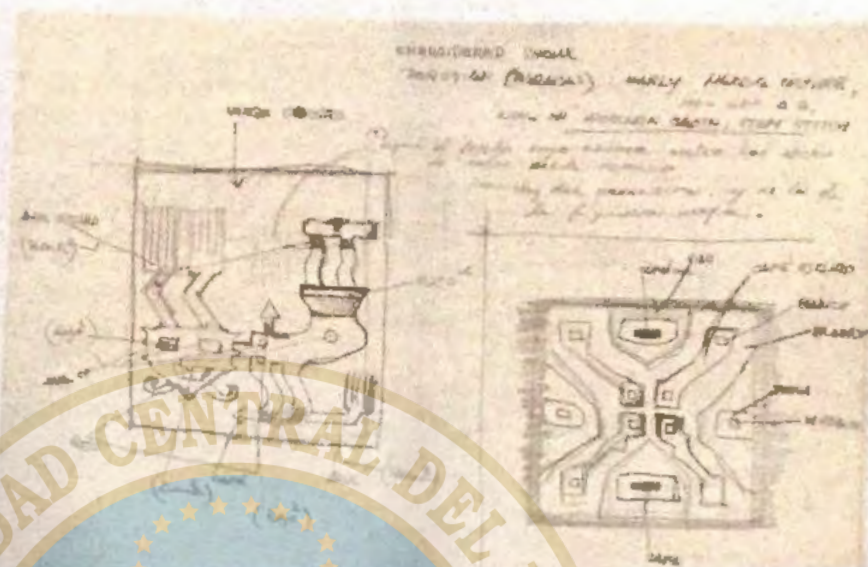
Eduardo Vega con Cristóbal Zapata en la Hacienda Ligüña, enero de 2012.

La veta ancestral

La obra cerámica de Vega constituye, en buena parte, el testimonio de una época heroica, idealista, utópica, cuyo posible retorno parece improbable, al menos a corto plazo. Una época que se fió en la capacidad comunicativa y en los poderes trascendentes de la forma, en aquello que se llamará "la autonomía de la obra de arte", uno de los rasgos estéticos característicos de la alta modernidad.

Es sabido el talante místico y espiritual de los fundadores de la abstracción en su afán por desprenderse de toda referencia real, de cualquier alusión a la realidad concreta: traspasar las apariencias; hacer visible lo invisible; develar el misterio; desocultar la verdad, la esencia de los seres y las cosas; reencontrar el componente sagrado de la vida, la música secreta que anima el cosmos, son algunas de las frases y planteamientos

Apuntes a lápiz de textiles precolombinos de la cultura Nazca, en las visitas que realiza Vega en el Victoria & Albert Museum, durante sus estudios en la Brixton School of Building, Londres, archivo del artista, Cuenca (C.G.).



recurrentes en el cajón de sastre de la cruzada moderna y particularmente del abstraccionismo al que nuestro artista va a tributar a su estilo.

El ancestralismo o precolombinismo —al que Vega se inscribe como tantos otros de sus contemporáneos en el país y en el continente—, entendido como versión latinoamericana de la abstracción y de las estéticas primitivas —en su afán por refrescar la memoria y redescubrir los orígenes del ser americano, dentro de un programa al mismo tiempo estético y político de vindicación y reivindicación de sus huellas identitarias—, recogerá precisamente esta necesidad de consagrar la naturaleza y la realidad. De allí su incansable inventario de cenefas, glifos, listones o diseños de nuestros aborígenes que ocupa a un gran número de artistas ecuatorianos y latinoamericanos durante los setenta y ochenta, y cuyos caminos con frecuencia confluyen en un similar repertorio de temas y soluciones estilísticas*.

La mano del artista, había escrito Paul Klee —uno de los mode-

los tutelares de los precolombinos—, deber ser “el instrumento de un pasado distante”.

Y este pasado distante —comenta García Ponce— es el de los fundamentos, la base misteriosa e indefinible, pero que puede reconocerse al ponerse en movimiento en las obras, de la que se alimenta continuamente la creación y que, una vez que Klee llegó a tocarla, explica la maravillosa fecundidad de su obra y su increíble variedad⁵.

Por su lado, el pintor peruano Fernando de Szyszlo, uno de los más destacados teóricos y practicantes de la estética precolombina, comentando las telas pintadas de la cultura Chancay, escribe:

Frente a estas pinturas, cuya función específica dentro de la sociedad para la que fueron creadas todavía desconocemos, sabemos al verlas que quien las ejecutó además del motivo que perseguía realizó —conscientemente o no— un acto típicamente artístico, en el sentido que hoy le damos a la palabra, es decir, a través de su obra expresaron una óptica, una manera de mirar el cosmos y que en el proceso atrapó ese fragmento de la realidad que constituye el arte y que en el fondo nos proporciona la verdadera imagen del mundo en que fue producido⁶.

Toda la actividad artística y pública de Vega está atravesada por ese propósito de retornar a los fundamentos de la existencia, de recuperar las raíces culturales, de resacralizar el mundo.

* Verbigracia: en los ochenta, el motivo del Árbol de la Vida —tema central en la obra mural y escultórica de Vega— aparece ya entrevisto o aludido en decenas de árboles pintados por Enrique Tábara, como en su *Arbusto en Loma Rosa* de 1989 (Segundo Premio en la II Bienal de Cuenca). Por su lado, a mediados de esa década, Nelson Román pinta un magnífico *Árbol de la Vida* (colección Hotel Colón, Quito), de reminiscencias chagalianas, al interior de cuyo tronco tiene lugar una suerte de rito iniciático entre una pareja de adolescentes.



María Augusta Crespo y su hermano Felipe ayudando a Vega en la colocación del mural en el Hotel El Dorado.

Recuento de murales

Es justamente dentro de estas coordenadas estéticas que en 1969 Vega se embarca en la realización de su primer mural: *El país de El Dorado*, trabajo concebido para el vestíbulo del Hotel El Dorado en Cuenca (establecimiento inaugurado en agosto de 1970). Estamos ante una alegoría poética del mito que incitó la conquista, exploración y explotación del continente americano, ejecutada con una gran economía simbólica, donde el artista estiliza los elementos icónicos (el sol, el oro, la fauna ancestral, los conquistadores) y optimiza las posibilidades plásticas de la terracota exacerbando los relieves. Ante la dinámica conjunción de piezas de terracota de formas y formatos diversos —a modo de “cuentas”—, el espectador se enfrenta a la tarea de descubrir las figuras ocultas en el conjunto, como en una sopa de letras (el mismo artista comparará sus primeros murales con los rompecabezas). Acaso toda la actividad mural de Vega no sea otra cosa que el arte de contar cuentos haciendo “cuentas”.

Para la realización de *El país de El Dorado*, el artista trabajó y convivió durante cuatro meses con los alfareros de Chordeg, convivencia que supuso un rico intercambio de saberes y técnicas tanto o más decisivo que su aprendizaje en Bourges (Francia). Aquí, además de sus elecciones cromáticas terrígenas (ocres, sienas, grises), de sus contrapuntos luminicos, y sobre todo, de “su interés por captar el paisaje andino, presente en prácticamente todas sus obras” —como bien anota Alexandra Kennedy⁷—, aparecen ya conjugados gran parte de los elementos formales, conceptuales y técnicos que caracterizarán su trabajo como muralista en las dos décadas sucesivas.

Mientras tanto, al año siguiente, en 1970, para las dependencias del extinto Citibank, en Quito, elabora el mural *Collección interandino*, una compacta trama de “teselas”, diríase un rosario de mullos constelado por lagos y atravesado por surcos versales y transversales, de manera que el conjunto evocaba suntuosamente tanto los “caminos del Inca”, como la orografía y topografía de los Andes ecuatorianos.



Detalle de *El país de El Dorado*. mural en terracota con engobes, 600 x 700 cm, 1969, Hotel El Dorado, Cuenca.





Las guangolas, mural en terracota con engobes, 3.70 x 30 m, 1973, Hotel Continental, Guayaquil.



Guapondeleg, mural en terracota con engobes, 600 x 700 cm, 1976, vestíbulo de la Gobernación del Azuay, Cuenca (C.G.).

En 1973 es el turno de Guayaquil. Para el vestíbulo del Hotel Continental realiza un mural de dimensiones épicas, *Los guangalas* (nombre de la cultura aborigen que habitó las costas de Manabí y la península de Santa Elena), donde combina la recreación de figuras cerámicas propias de esta cultura con otras inspiradas en la flora y fauna de la Costa ecuatoriana. Fusionando la lisura y vidriosidad del engobe con la textura consustancial al bajorrelieve, el artista consigue una superficie recamada de enorme sugestión sensorial. El resultado es una poderosa fábula mágica, mítica y erótica del litoral ecuatoriano. A partir de esta obra, Vega hará de los diseños ancestrales una de sus principales fuentes de provisión iconográfica.

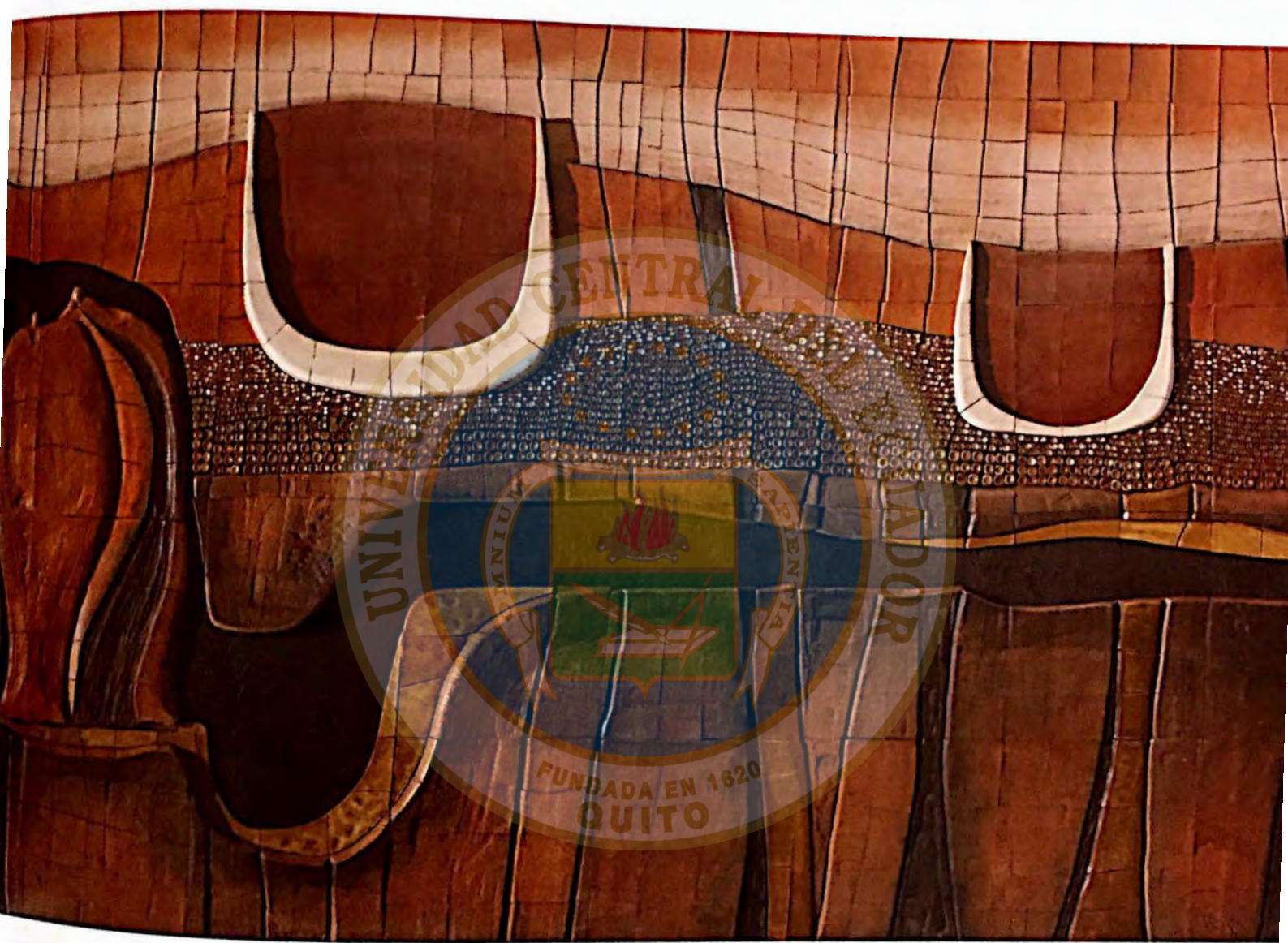
En 1977 persiste en el formato heroico cuando en la entrada de la Gobernación del Azuay monta el mural *Guapondeleg**, donde el emperador Huayna-Cápac (quien nacido en la ya por entonces Tumipamba —devenida centro administrativo del norte del imperio inca— ordenó la construcción de palacios y edificaciones de culto al Sol) se erige esplendente en el centro del mural como un danzarín que con su baile da forma a la ciudad hidrográfica, representada como un delta vegetal. Aunque se trata de una ficción del artista, la idea de la danza fundacional tiene un asidero histórico y mítico, tal cual nos recuerda Félix de Azúa, para quien la danza llamada *choros*

* En lengua cañari, *Guapondeleg* o *Guapondelig* quiere decir "llanura amplia como el cielo", y viene a ser el primer nombre de Cuenca, cuando era un asentamiento cañari, antes de llamarse Tumipamba (Tomebamba), tras la conquista inca.



La mirada, mural en bajorrelieve
y loza esmaltada, 8 x 18 m, 1984,
Seguros La Unión, Los Ceibos,
Guayaquil (R.D.).





De las tres lunas, mural en terracota esmaltada y engobes, 250 x 600 cm, 1987, Banco Ecuatoriano de la Vivienda, avenida 10 de Agosto y Luis Cordero, Quito (C.H.).

...esta en el origen mismo de las ciudades occidentales, pues para la fundación de una ciudad occidental deben seguirse los siguientes pasos: primero se determina el lugar de la danza (se separa un espacio sobre el que los danzantes van a urdir el significado sagrado del lugar); los danzantes, cuyo nombre griego es *choros* y que subsistirán aún como tales danzantes en la tragedia clásica, evolucionan sobre el espacio ordenando como un laberinto (el mismo que hoy puede verse en el suelo de las catedrales góticas o en los jardines renacentistas); y, por fin, encienden el hogar con un fuego venido de una ciudad anterior y materna⁸.

En este laberinto fluvial, en este entramado urbano que instala el inca con su baile, está en ciernes la imagen del Árbol Cósmico, uno de los temas cardinales en la obra de Eduardo Vega, como veremos más adelante.

Por lo pronto, en 1984, para el edificio de Seguros La Unión, en Guayaquil, optimizando la pared curva asignada para el mural, confecciona un ojo monumental y reluciente, al mismo tiempo vigilante y observador: *Lo mirado*. Párpados, pestañas, cejas, han sido magníficamente abstraídos y delineados —como por obra de un maquillador minucioso—, de manera que la cuenca del ojo aparece perlada por fastuosos ríos de cuentas. Estamos ante “uno de los trabajos más poderosos del artista”, como bien la ha visto el crítico Hernán Rodríguez Castelo⁹.

En 1987 realiza dos murales importantes: *De las tres lunas*, para el vestíbulo del Banco Ecuatoriano de la Vivienda y *Árbol de la Vida I*, de propiedad del artista. En el primero —de gran formato— inspirado en los usos funerarios de los cañaris aborígenes —quienes depositaban a sus muertos en cuclillas, dentro de cámaras subterráneas—, el artista nos ofrece precisamente una visión del mundo subterráneo en su propósito por explorar nuestra memoria cultural y sus yacimientos sagrados. El sepulcro, que contiene tres cadáveres, se conecta —siempre dentro del subsuelo— a través de un pasadizo (diríase un túnel del tiempo), con un recinto donde aparecen tres personajes erguidos, con lo cual el artista recrea no sólo las creencias ultraterrenas de nuestros antepasados sino su concepción cíclica del mundo, donde muertes y resurrecciones se suceden en un *can-tinuum* perpetuo, como estadios de un proceso unitario. No es casual que los primitivos cañaris hayan colocado a sus difuntos en posición fetal —tal si se encontraran dentro de una cavidad

uterina—, pues entendían que la Madre Tierra (la Pachamama), alberga simultáneamente el origen y el fin, la vida y la muerte. Así, esta obra adscribe además el pensamiento analógico que instituye la modernidad —según Octavio Paz—, pero que asoma ya en los pueblos arcaicos. De allí, sin duda, el motivo de la luna, pues cabe recordar que el ciclo femenino como el ciclo lunar dura 28 días, de manera que sus fases replican los periodos y la fisiología del cuerpo humano.

Para el mural de su casa en Turi retoma el motivo de los entierros cañaris, pero ahora los tres cadáveres arrebujados en su cámara mortuoria se vinculan con las raíces de un árbol espléndido que extiende sus ramas y sus frutos en el horizonte (algo que harán todos los árboles de Vega, abrir sus brazos horizontalmente, con una vocación erótica, como un cuerpo que liberado de su entumecimiento se despereza, dispuesto a abarcar, a aprehender, a poseer el entorno)*. Otra vez el tema del tiempo cíclico-mítico activaba el sentido nuclear de su obra. Y además, aquí está presente —de cuerpo entero, llamado por su nombre— el tema del Árbol de la Vida, que no tardará en convertirse en el gran asunto de sus realizaciones sucesivas.

Dos comisiones, en 1995, para las oficinas de la Vicepresidencia de la República en el Palacio de Carondelet cierran, a mi parecer, la primera fase de Vega como muralista —es decir, la etapa más relevante de su itinerario artístico—: *Hombres de piedra* y *Sacando el alma de la tierra*.

Como otros murales del artista, *Hombres de piedra* ha sido concebido en varios planos que dotan al conjunto de una seductora profundidad. No obstante el leitmotiv de las siluetas montañosas —notación visual y musical al mismo tiempo—, parece que nos halláramos más bien ante un paisaje geológico, hecho de distintas capas, en la primera de ellas sobresale la representación estilizada de un grupo humano y anónimo —los hombres como estrato o entidad pétrea, como piedra fundacional del orden cósmico—, en la capa intermedia nos encontramos con una plataforma invadida de guijarros y sedimentos terrosos —las cuentas recurrentes en el vocabulario formal del artista—, y finalmente, al fondo tenemos una tercera capa, constituida por lo que parecería una secuencia de lechos lacustres. La obra amerita una explicación:

* El esqueleto del pino de California (*Pinus radiata*), especie arbórea que por decenas de años ha señoreado en el bosque de Liguíña, y que hoy se encuentra en el ocaso de su ciclo vital, parece ser el modelo de los árboles murales de Vega.



Árbol de la Vida I, mural en terracota esmaltada y engobes, 155 x 155 cm, 1987.
colección del artista, Cuenca.

Dentro de la "mitología lítica", Mircea Eliade —el gran escritor rumano y estudioso de las religiones— consigna dos tipos de "crecimiento":

... los mitos de los hombres nacidos de las piedras y las creencias sobre la generación y "maduración" de las piedras y los minerales en las entrañas de la tierra. Unos y otros llevan implícita la idea de que la piedra es fuente de vida y fertilidad, que vive y procrea seres humanos, del mismo modo que ella ha sido engendrada por la tierra¹⁰.

Así, los "hombres de piedra" de Vega descienden de los dioses nacidos de la *petro genatrix*, asimiladas a la Gran Diosa, a la *motrix mundi*. A partir de esta genealogía —dice Eliade—, "tenemos la prueba de que la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la *realidad absoluta*, la vida y lo sagrado"¹¹.

Una y otra vez, en su exploración de los depósitos y despojos íntimos del ser americano, Vega elabora una geología y arqueología mitopoéticas del mundo andino.

Este viaje a las entrañas del planeta encuentra en *Socondo el alma de la tierra* su más concisa y elocuente realización artística. En el mural vemos a cuatro figuras antropomorfas que representan un grupo de mineros o metalúrgicos, introduciendo una suerte de martinete o fórceps en el vientre de la tierra. No es gratuito que estos personajes ejerzan como forzadores u obstetras, pues —como nos recuerda Eliade— dentro del simbolismo arcaico la tierra era asimilada al vientre materno, la mina a su matriz y los minerales a sus "embriones", de suerte que

... los trabajos de la mina y la metalurgia nos orientan hacia concepciones específicas relacionadas con la Madre Tierra, con la sexualización del mundo mineral y de las herramientas, con la solidaridad entre la metalurgia, la ginecología y la obstetricia¹².

Si los minerales crecen en el útero terráqueo, el minero y el metalúrgico —como sucede en el mural— no hacen otra cosa que acelerar su gestación, forzando su parto, extrayendo su criatura antes de tiempo. Esa criatura o metal precioso se llama —en palabras de Vega—, *el alma de la tierra*. Tierra que, en definitiva, los hombres penetran y fecundan con su "mazo" (en el argot sexual y metalúrgico)*.

Como vemos, la obra mural de Vega se despliega en el espacio y en el tiempo con una admirable coherencia interna, coherencia que es al mismo tiempo formal y conceptual, y en cuyo transcurso desarrolla efectivamente un idioma plástico singular en el ámbito latinoamericano, un lenguaje que no es sino el fruto de una interlocución profunda y fecunda con esa misma tradición.

Requerido por instituciones públicas, empresas y edificios privados en distintas ciudades del país y del exterior, Vega seguirá desplegando una intensa actividad como muralista, pero quizá todo lo que viene después de 1995 pertenece a lo que podríamos llamar "el estilo tardío" del artista —fórmula que uso en un sentido coloquial, no en el que desarrolla Edward Said a partir de la fórmula de Adorno—, estilo caracterizado por el *abarrocamiento* del espacio mural, esto es, la proliferación de ornamentos (particularmente de elementos vegetales) y la extroversión cromática, rasgos estilísticos idiosincráticos de lo que Lezama Lima llamaría "el barroco pintorero".

* "Mazo, en su primera acepción, la que hace al caso, es 'martillo grande de madera' (DRAE). Hay una vaga similitud visual entre el mazo, compuesto de mango cilíndrico y cabeza, y el pene, cuerpo y cabeza. Por supuesto tal semejanza presupone una hipérbole. Hay también una similitud de función [...] el pene golpearía como el mazo. Metáfora que busca una especial expresividad, como garrote". (Hernán Rodríguez Castelo, *Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano*, Otavalo, Libri Mundi / Instituto Otavaleño de Antropología, 1979, p. 81).



Hombres de piedra, mural en bajorrelieve en terracota esmaltada y engobes, 350 x 450 cm, 1995, vestíbulo de la Vicepresidencia de la República del Ecuador, calles García Moreno y Benalcázar, Quito.

Siguiente página: *Sacando el alma de la tierra*, mural en bajorrelieve en terracota esmaltada y engobes, 350 x 450 cm, 1995, vestíbulo de la Vicepresidencia de la República del Ecuador, calles García Moreno y Benalcázar, Quito.







El artista trabajando sobre la maqueta de *Los árboles de Feliu*.



Maqueta para el monumento no realizado *Los frutos de América*, 2000, dimensiones propuestas 14 m de alto, E. Vega Galería Taller, Cuenca (C.G.).

Pilares cósmicos

Inspirado en los tótems de las culturas norteamericanas que pudo apreciar en el Royal Ontario Museum, Eduardo Vega, en 1991, instala en el redondel de una de las principales avenidas de Cuenca el conjunto escultórico *Los tótems*: cuatro pilares de hormigón, sobre los que adhiere —a manera de un mosaico— placas esmaltadas de cerámica donde reúne motivos abstractos de resonancias prehispánicas, que en palabras de Kennedy

...compilan el deseo de sintetizar una iconografía muy personal y las huellas de la historia milenaria inca-cañari y otras culturas olvidadas que terminan siendo presencias fragmentadas de lo universal¹³.

Cuatro años después, en 1995, encomendado por el Municipio de Quito, Vega vuelve a realizar un conjunto totémico para el redondel de Cumbayá: *Los árboles de Feliu*. Esta vez son tres columnas que aluden a las regiones naturales de la geografía ecuatoriana, en cada una de las cuales hace acopio de su fauna autóctona, sin olvidar —por cierto— la ornitología de las Galápagos (la región insular).

No es casual que en este mural haya invocado el nombre de su hijo Feliu, pues este árbol zoológico no es sino una variación tropical del Árbol de la Vida, y como tal supone la celebración de los dones de la existencia, sus orígenes y descendencia, que es uno los múltiples sentidos que este símbolo ha tenido a lo largo del tiempo*; pues, talladas, pintadas, bordadas o impresas, las representaciones del Árbol de la Vida han acompañado a los hombres desde el comienzo de la historia.

Se trata de un tema al que el artista —como acabamos de ver— había consagrado un primer mural en 1987, como una suerte de altar doméstico, de talismán protector de su casa en Turi, para revisitarlo en 2002, cuando realice el mural *Árbol de la Vida II* para la Universidad de Cuenca. Entre estas dos obras, Vega elabora una estupenda maqueta —no realizada— para el grupo totémico, *Los frutos de América* (2000), inspirado en un cuadro de Vicente Albán, pintor quiteño del siglo XVIII.

* El estupendo filme *The Tree of Life* (2011), del realizador estadounidense Terrence Malick, despliega justamente esta noción genealógica del Árbol Cósmico, vinculada a la idea de la continuidad de la vida más allá de la muerte.



Los tótems, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 12 m de alto, 1991, avenidas Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca.

Lo cierto es que —salvadas las escalas y las distancias— los tótems de Vega participan de esa recuperación de lo folclórico asociada al mito y a la magia que emerge ya en la *Columna sin fin* (1933), la macro-escultura de Constantin Brancusi que al decir de Mircea Eliade, no es sino una actualización del *axis mundi*: el eje o pilar cósmico, el puntal de piedra que sostiene el cielo y asegura a la vez la comunicación entre éste y la tierra, y cuya creencia se remonta a las culturas megalíticas¹⁴.

Hay una íntima relación entre los tótems y el Árbol de la Vida. Otra vez Eliade viene en nuestra ayuda cuando nos recuerda que la variante más extendida del “simbolismo del Centro” es el Árbol Cósmico (el otro nombre del Árbol de la Vida), que se halla en medio del Universo, y sustenta como un eje los tres mundos: Cielo, Tierra e Infierno (o inframundo).

En general puede decirse que la mayoría de los árboles sagrados y rituales con que nos tropezamos en la historia de las religiones no son sino réplicas, copias imperfectas de este arquetipo ejemplar: el Árbol del Mundo. Es decir, todos los árboles sagrados han de hallarse en el Centro del Mundo, y todos los árboles rituales o los postes, que se consagran antes o después de cualquier ceremonia religiosa, son como proyectados mágicamente al Centro del Mundo¹⁵.

Vemos entonces que incluso el “palo encebado” de nuestras fiestas populares —del que también se ha ocupado Vega en alguna de sus aplicaciones cerámicas—, con su funcionamiento centrípeto participa de este “simbolismo del Centro”. Y tal cual ocurre con este juego tradicional, donde los concursantes luchan contra el sebo que recubre el poste en su esfuerzo por coronarlo, la imagen del *axis mundi* se halla —siempre según Eliade— estrechamente integrada al simbolismo de la ascensión, del vuelo y de la trascendencia.

Así, dentro de esta perspectiva antropocósmica del mundo que orienta toda la obra mural y escultórica de Eduardo Vega, los tótems como el Árbol de la Vida no vienen a simbolizar otra cosa que la idea de la ascensión en cuanto trascendencia de la condición humana. Reenlazando la piedra y arcilla —a las que el pensamiento mágico atribuyó una matriz común—, recobrando el trasfondo mítico de la materia y de las formas, el

artista ha tendido un sutil lazo entre el reino vegetal y el reino mineral provocando la aparición de un tercer dominio: el dominio de lo sagrado.

Y cuando hablo de lo sagrado, no sólo me refiero a aquello que está relacionado con la divinidad, sino a esas energías recónditas, otras, a las fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido, a lo que André Breton llamaría “los poderes originales del espíritu”. En suma, cuando nombro lo sagrado pienso en ese sentimiento que mantiene unidos los valores vinculados con el amor, el deseo, el placer y el dolor, en una maravillosa síntesis que lo conecta todo, dando un sentido más pleno a la vida y a la muerte.

Las siguientes líneas de Octavio Paz quizá complementan, amplían y esclarecen mi comentario, y buena parte de lo expuesto en estos apuntes:

La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos no reside en el carácter religioso de esos textos —esas creencias no son las nuestras—, sino en que en todos ellos la fabulación poética transforma al mundo y a la realidad. Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo¹⁶.

Es reorganizando el orden natural y buceando en los sustratos de la memoria y de la mitología que Vega ha transfigurado la realidad y nos ha mostrado “el otro lado de las cosas”.



Los árboles de Feliu, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 12 m de alto, 1996, redondel entre Cumbayá y Tumbaco, sector San Patricio, Quito.



Árbol de la Vida II, mural en terracota esmaltada con engobes, 550 x 850 cm, 2002, campus de la Universidad de Cuenca, Cuenca.

Referencias

- ¹ Anna Maria Guasch, "Formas de arte procesual I. El arte de la tierra", en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2002, p. 64.
- ² *Ibid.*, p. 52.
- ³ Edgar Allan Poe, "El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje", en *Cuentos 2*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2002, p. 153.
- ⁴ Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", traducción de Eustaquio Barjau, en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm (Página consultada en enero de 2012). Todas las citas de este apartado corresponden a este documento.
- ⁵ Juan García Ponce, "Paul Klee: el estado de la creación", en *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1971, p. 36.
- ⁶ Fernando de Szyszlo, "Arte peruano", en *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-1996*, Lima, FCE, 1996, pp. 100-101.
- ⁷ Alexandra Kennedy-Troya, *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1996, p. 21.
- ⁸ Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 92.
- ⁹ Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio Metropolitano de Quito, 2006, p. 697.
- ¹⁰ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, traducción de E.T., Madrid, Alianza, 1996, p. 42.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 43.
- ¹² *Ibid.*, p. 25.
- ¹³ Alexandra Kennedy, *Op. cit.*, p. 34.
- ¹⁴ Mircea Eliade, "Brancusi y la mitologías", en *El vuelo mágico*, traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid, Siruela, 2000, p. 164.
- ¹⁵ Mircea Eliade, "Simbolismo del 'Centro'", en *Imágenes y símbolos*, traducción de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1999, p. 45.
- ¹⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, p. 52.





Perdido y reencontrado: el objeto cerámico en el arte ecuatoriano

Lost and Found. The Ceramic Object in Ecuadorian Art

Since modernity, the definition of where ceramics stand has oscillated between craft and art. Nevertheless, in this chapter dedicated to modern and contemporary ceramics in Ecuador, Cristóbal Zapata acknowledges the work of artists who have used la tierra (earth) for artistic purposes, making no distinction between pottery and sculpture. Historically, in Ecuador and in Latin America in general, the production and value of ceramics has been unbalanced. In Pre-Colombian times, decorated clay pots were objects of mythic or allegorical significance, used in death rituals or as offerings to the gods. The European conquest of South America in the sixteenth century meant the loss of this reference, and native ceramics survived only as an activity to satisfy domestic needs and commercial demands.

Only in the 1950's was the ceramic object reconsidered, and began to be used symbolically in the context of local poetry, music and novels, rediscovering the Pre-Columbian world that had been lost with European conquest. In the mid 1970's ceramics was rediscovered by a new generation of artists. In the process, many

also renewed their contact with nature, left their urban homes and settled in rural areas to work. Unfortunately, some ceramic artists had to abandon their new life as economically unviable, as consumers still demanded imported porcelain pieces.

By the mid 1980's, with the presence of the Peruvian ceramicist, Felix Oliva at the Faculty of Arts in the University Central del Ecuador in Quito, the panorama changed. Many young ceramic artists created collective workshops, such as Taller 5 de Junio and Taller de Guápulo, both in Quito. In Cuenca, the Fundación Paul Rivet was established, dedicated to the "arts of fire," and in both Quito and Cuenca galleries dedicated to ceramics sprung up.

In this chapter, the author focuses on the work of Ecuadorian ceramicists from the 1980's to the present. Since the pioneer of modern ceramics, Eduardo Vega, installed his first mural in the Hotel El Dorado in Cuenca, artistic and utilitarian ceramics - from small pieces to large murals - have become the standard for Ecuadorian artists.

Buenos y malos antecedentes

Dada la controversia que acompaña al objeto cerámico desde la modernidad, al hablar de la cerámica artística o de los usos artísticos de la cerámica en el Ecuador contemporáneo, urge hacer una breve recapitulación de los antecedentes cerámicos en nuestra cultura y esbozar algunas reflexiones sobre la ontología de la obra de arte; pues a diferencia de otros lenguajes artísticos perfectamente establecidos como la pintura y la escultura —e incluso el performance, el video o la instalación, que han sido ya “estabilizados”, sancionados, o cuando menos asimilados por la crítica y buena parte del público como géneros posmodernos—, el lenguaje cerámico todavía se ve envuelto en una enojosa disputa que atañe a su estatus, a los bordes a veces difusos entre arte y artesanía, entre su carácter funcional o artístico, o incluso a la falaz separación entre cerámica propiamente dicha y escultura en cerámica.

Conocemos de sobra la magnitud, el esplendor y la diversidad de nuestra cerámica precolombina, el sustento religioso y místico de sus piezas ceremoniales, la belleza y la precisión de sus artefactos utilitarios; el rico simbolismo de los que unas y otros han sido investidos. Una visita a la Casa del Alabado (Museo de Arte Precolombino) en el Centro Histórico de Quito, sede de una exquisita colección de arte precolombino, cuyo guión museográfico privilegia precisamente la dimensión mágica y espiritual de este legado, basta para refrescar y renovar la memoria de nuestros ancestros, el volumen conceptual y estético de su empresa creativa; la desbordante vitalidad que la atraviesa.

Esta vitalidad —común por lo demás a casi todas las culturas aborígenes mesoamericanas y sudamericanas—, que se tradu-

ce en un culto al mismo tiempo sagrado y pagano de la sexualidad y la fertilidad —que en nuestros días un artista como Joselo Otañez releerá en clave alegórica— es precisamente lo que va a desaparecer durante la colonia, y su desaparición está íntimamente ligada a la pérdida del componente artístico del objeto cerámico.

Sobreentendido el hecho de que los artífices precolombinos —inscritos dentro del pensamiento mágico— no conciben sus piezas “desinteresadamente” —lo que según Kant sería uno de los atributos de la obra de arte— sino como instrumentos de culto, es decir, capaces de provocar la intercesión entre los dominios terrenales y el inframundo o supramundo—, y como tales, devienen medios para la consecución de un fin (la comunicación con un orden otro o superior), no es menos cierto que en su cometido aquellos creadores (impulsados por una voluntad simbólica y estética) fueron más allá de sus fines, de manera que aquellas piezas concebidas originalmente como instrumentos de mediación devinieron objetos artísticos. Y quizá aquí podríamos aventurar una primera definición: un objeto cerámico se transforma en objeto artístico cuando dada su forma significativa rebasa su objetivo práctico, su función primordial. Y al hacerlo amplía el ámbito de su interlocución: esas piezas acaso sigan dialogando secretamente con los dioses para los que fueron imaginadas, pero —sobre todo— nos siguen hablando a nosotros, y lo maravilloso está en que además de las consabidas cosmogonías y teogonías nos dicen otras cosas, cosas de una actualidad sorprendente si sabemos escucharlas con atención.

En su muy conocido y citado ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin se ocupó de la dimensión ritual e intemporal del objeto artístico:

El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante. Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferentes del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura. El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual*. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza¹.

De modo que el valor ritual impregna a esas piezas por los siglos de los siglos. Y si —como anotamos—, en su antigüedad tienen la capacidad de decirnos otras cosas, no sólo lo hacen porque las obras están sujetas a una revisión y actualización permanentes, sino porque están constituidas por lo "otro" que define por principio lo artístico, si nos atenemos —al menos por ahora— a lo señalado por Heidegger: "La obra de arte hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría"².

Dijimos "antigüedad" pero, ¿son realmente antiguas? Nuestros primitivos anuncian ciertas formas de la modernidad y de la vanguardia plástica europeas. Los monolitos de Valdivia prefiguran tanto la abstracción como algunas expresiones de la escultura cubista y constructivista; en sus usos de la materia y en su economía expresiva detentan la memoria del futuro.

La colonia ocupará a nuestros alfareros y ceramistas en la producción de enseres domésticos (botijas, jarros, cántaros, vajillas, etc.), o bien en la fabricación de insumos para la construcción (tejas, ladrillos, azulejos), para las cuales muchas veces

se acudió a las técnicas ancestrales de confección y cocción. La introducción y aplicación de la mayólica es el otro rubro a consignarse³. Después de los notables antecedentes prehispánicos, muy poco que mirar y destacar, nada que sobresalga en este período.

El mundo alucinado de nuestros pobladores originales, su cosmovisión, su comunión mágica con el universo, se había extinguido irreversiblemente. ¿Qué sucedió?

En 1912, de visita a las tumbas de Tarquinia, en lo que fue la antigua Etruria, tras celebrar la belleza y el dinamismo erótico de sus murales, el escritor inglés D. H. Lawrence ensaya un comentario sobre el declive de la civilización etrusca:

...en el curso de unos pocos siglos perdieron su vitalidad. Los romanos los privaron de la vida. Da la sensación de que el poder de resistencia frente a la vida, la autoafirmación, la prepotencia que los romanos conocían, ese poder que necesita ser moral o conllevar la moralidad como una capa que recubra su fealdad interna, haya de conseguir siempre la destrucción del florecer natural de la vida⁴.

Algo similar ocurrirá con las colonias españolas en el continente americano. Sometidas a sangre y fuego, catequizadas, gobernadas bajo el riguroso dogma de la fe católica, enajenadas y alienadas, en poco tiempo perderán su ímpetu vital, sus usos culturales, sus milenarios y recónditos canales de acceso a las deidades celestes y subterráneas.

No hemos sabido convalecer a este hiato histórico. Este forzoso y traumático paréntesis explicaría parcialmente la ostensible irregularidad de la cerámica artística en el Ecuador actual, su escaso cultivo y desarrollo ulterior, su sobrevivencia subsidiaria como expresión popular, como actividad preponderantemente comercial y alimenticia, destinada a satisfacer las demandas utilitarias u ornamentales del mercado.

Esta presunción la confirmará Alexandra Kennedy —una de las contadas historiadoras y críticas ecuatorianas de la materia— con motivo de la desaparición del ceramista Jorge Ortega:

La cerámica artística, entonces, sigue siendo la cenicienta de las artes, como si todo el bagaje milenario de este arte tuviese que seguir siendo un simple emblema de culturas desaparecidas⁵.



Monolito, cultura Valdivia, Ecuador, piedra tallada, 4000-1500 a.C., Casa-Museo del Alabado, Quito.

El objeto perdido: la vasija y la tinaja

Lo que resulta sorprendente es que entre los años veinte y cuarenta del siglo anterior, cuando la mayor parte de nuestros artistas, escritores e intelectuales se consagran a la tarea de hacer y pensar una cultura nacional, el objeto cerámico brilla por su ausencia. Así, en el I y II Salón Nacional de Bellas Artes (que tienen lugar en 1945 y 1946, respectivamente) convocados por la recién estrenada Casa de la Cultura Ecuatoriana, los envíos —en el género de la escultura— se reducen a trabajos en bronce, tallas en piedra y madera. Cuanto más, hay una inspiración precolombina en el tratamiento formal, como se puede apreciar en dos piezas remitidas al II Salón: la talla *Tagua negra* de Alfredo Palacio, y la obra en piedra *La mañona* de César Bravomalo, en ambos casos estilizados desnudos femeninos.

A propósito de *La mañona* —que merece el Premio de Escultura— veamos lo que consigna y cuenta el crítico José Alfredo Llerena en su comentario de esta segunda edición del certamen:

Dice César Bravomalo, en una entrevista para este diario, que lo que más le preocupaba mientras estaba trabajando las obras que ha presentado al Segundo Salón de Bellas Artes, era el dar solución a un problema técnico, que puede plantearse así: “cómo actualizar las formas primitivas, las formas de las esculturas de antiguas épocas del Ecuador, sin que se pierda su espíritu y su estética”. Las esculturas de antiguos periodos de nuestra historia del arte constituyen, para la sensibilidad moderna, admirables fuentes de inspiración. Fuentes de donde se puede tomar un aliento creador, pero no en el sentido de simplemente copiar lo pasado, sino de arrancar de esas viejas esculturas el secreto de su hieratismo, de su armonioso silencio⁶.

Pero, al parecer, nadie recoge el guante lanzado por Llerena.

Debemos esperar la siguiente década para que el objeto cerámico sea repensado y recuperado de manera simbólica. Digo simbólica, porque —sintomáticamente— esa reposición no procede del orbe cerámico propiamente dicho —como vamos a ver— sino desde otros códigos semióticos: la poesía, la música y la novela.

La primera recuperación surge en circunstancias tan felices como fortuitas, y se ha convertido en una de las leyendas vivas de la cultura ecuatoriana. El 7 de noviembre de 1950, el pintor Oswaldo Guayasamín invita a su casa a un numeroso grupo de colegas, poetas, escritores y músicos, para una tenida bohemia. Lo sucedido en aquella velada lo han contado, entre otros, dos de sus coprotagonistas: Jorgenrique Adoum y el compositor e intérprete de música ecuatoriana Gonzalo Benítez⁷.

Promediada la noche, el poeta Jorge Carrera Andrade repara en una pintura recién acabada del anfitrión (“el cuadro estaba todavía fresco y hasta me manché los dedos”, dice Benítez) llamada *Origen*, donde el artista había representado la silueta ósea de un sietemesino —en el estilo esquemático que había acuñado Guayasamín por entonces—, quien dentro del vientre de la madre abre la boca en su anhelo por alcanzar el seno que cuelga como un fruto maduro. El vientre materno —anota Adoum— “parecía una vasija de barro”. El pintor explica entonces —por si hiciera falta— que los incas enterraban a sus familiares dentro de recipientes llenos de alimentos. Emocionado, Carrera se lanza a la biblioteca, toma un libro al azar (un volumen de *En busca del tiempo perdido*, según la versión de Adoum), y en las páginas disponibles escribe la primera estrofa de lo que pocos minutos después se convertirá en *La vasija de barro*:

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.

Enseguida el poeta Hugo Alemán va por el libro —devenido *notebook*— y repentiza:

Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años,
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.

Ahora —a petición del dueño de casa—, quien toma la posta es el pintor Jaime Valencia:

Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados,
barro y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados.

Finalmente es el turno de Adoum, que remata el poema espigando una célebre frase de Quevedo:

De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla, vaso de barro,
con mi muerte yazgo en ti,
en tu polvo enamorado.



Alberto "El Potolo" Valencia, Jorgenrique Adoum, Oswaldo Guayasamín, Antonio Parra, Benjamín Carrión y su hija María Rosa, en casa del pintor, Quito, 1960, Archivo Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito.



Gonzalo Benítez y "El Potolo" Valencia, compositores de La vasija de barro, mirando la flamante edición del disco, Quito, 1956 (tomada del libro Gonzalo Benítez, tras una cortina de años, de Adrián de la Torre y Pablo Guerrero Gutiérrez).



Portada del disco La vasija de barro, realizada por Francisco Reyes Hens, 1956 (tomada del libro Gonzalo Benítez, tras una cortina de años, de Adrián de la Torre y Pablo Guerrero Gutiérrez).

Los poetas habían culminado venturosamente una sesión de *renga* (en Japón, el poema o canción elaborado grupalmente), poniendo a prueba su competencia y performatividad lingüísticas. Una hora después, Benítez —que se había encerrado con su guitarra y el flagrante manuscrito en alguna habitación de la casa— ha puesto la letra en ritmo de *danzante*, pues comprende que es el filón “telúrico” del danzante lo que corresponde al poema.

Así, en una noche prodigiosa, un grupo de actantes culturales ha construido colectivamente un notable poema-canción que no tardará en convertirse en un segundo himno nacional. La historia es sin duda hermosa y deja algunas lecciones que nos conciernen.

Todo nace de una analogía. Alguno de los poetas encuentra un parecido entre el vientre materno pintado por Guayasamín y una vasija de barro que —por intervención de Guayasamín— les remite al tema de los entierros precolombinos. Instalados en este referente arqueológico, lo que van a ensamblar es un texto que podríamos insertar dentro del “barroco fúnebre” de la poesía española del Siglo de Oro. Entre la primera y la última estrofa, el poema dibuja un círculo perfecto: desde el deseo explícito de ser enterrado —a semejanza de sus antepasados— “en el vientre oscuro y fresco / de una vasija de barro”, expuesto por Carrera, hasta la consumación de ese deseo en los versos finales de Adoum: “con mi muerte yazgo en ti, / en tu polvo enamorado”*. En ambos aparece nítida la evocación o alusión al vientre materno, a la matriz. La trayectoria que despliega el texto (del seno de la madre al seno de la tierra, del útero a la tumba) reconstruye precisamente el sistema metafísico y el tiempo cíclico de nuestros mayores.

Podríamos decir que detrás del recipiente cerámico que ha provocado esta epifanía (entendida como revelación de lo otro, de aquello que ha estado oculto bajo el velo de la costumbre) subyace la imagen de la *chôra* (χώρα), tal cual la entendió Platón en el *Timeo*, esto es, el *lugar* (τόπος) que todo objeto sensible requiere para hacerse presente, el *espacio* (χωρά) donde el mundo se estabiliza. *Sede* (ἔδρα), *madre* (μήτηρ), *nodriza* (τιθήνη) —los términos que usa el filósofo para referirse a este nuevo concepto de su ontología—, la *chôra* es ante todo el receptáculo (υποδοχή) nutricio y maternal⁶.

* Este deseo literario se cumplió literalmente el 4 de julio de 2009, cuando sus cenizas, puestas dentro de una vasija de barro, fueron depositadas junto a las de su amigo Guayasamín, en la Capilla del Hombre, Quito.

Que el poema haya sido escrito en un tomo de la gran novela de Proust no sólo redonda en esta *busca del tiempo perdido* a la que se abocan los actores de la velada, sino que añade un sentido fundamental, que constituye a mi entender el meollo del episodio: el hecho de que una vez que han recuperado el objeto perdido, una vez que el objeto cerámico ha sido *desocultado*, puesto en evidencia (tal es la *alétheia* heideggeriana), de algún modo lo han vuelto a perder, a sepultar discursivamente, al convertirlo en una ánfora funeraria. He aquí la paradoja que acompaña al objeto cerámico en la cultura y en el arte ecuatorianos.

El arquetipo de la *chôra*, del receptáculo materno y arcaico, está debajo del otro objeto cerámico que es imperativo destacar y comentar: la tinaja de *Los hijos* (1961), la gran novela que el narrador cuencano Alfonso Cuesta y Cuesta escribe durante la década del cincuenta, y en la que revisita la Cuenca de comienzos de los años treinta.

La primera parte de la novela (“La tierra de las tinajas”) empieza precisamente con un capítulo dedicado a “La tinaja”, objeto que alcanza la dimensión de un personaje, o que al menos constituye el elemento central del *otrezzo* novelístico, en tanto opera de forma activa dentro de la acción. Leamos el párrafo que inaugura la novela:

Una tinaja y un niño pegado a ella como asa se aclaran junto al muro, cuando la llama crece entre un torbellino de chispas. Todo el subterráneo se ilumina⁹.

Otra vez tenemos aquí una escena de reminiscencias maternas: dentro de una bodega —que remite, por analogía, a la cueva uterina—, un niño, Diego —el protagonista de la historia—, pegado a la tinaja “como asa”, es decir, unido a ella como el feto al cuerpo de la madre en el cuadro de Guayasamín. Esta vez se trata de un recipiente en forma de aríbalo —como oportunamente me aclara Jorge Dávila Vázquez—, a partir de cuyo descubrimiento en el subterráneo de su casa, Diego va a desarrollar una fábula personal sobre la misma, convencido de la procedencia precolombina, incásica, de la vasija. Pero ésta, que en otro tiempo había sido exhibida en el patio de la casa, ahora ha sido refundida en “el subterráneo”, donde sirve —junto a otros cántaros— para destilar aguardiente de contrabando. De manera que el “útil” —además de ser el depósito donde el niño almacena y proyecta sus fantasías e interrogaciones vitales y existenciales— ha pasado a ser objeto de interdicción, y como tal —siguiendo la dialéctica consustancial a la lógica del deseo—, se ha convertido en el *fantasma* de Diego, en el objeto en torno al cual construye su deseo —pues a partir de Lacan sabemos que éste no viene dado de antemano sino que resulta

de la elaboración del sujeto que lo padece—. En suma: la tinaja constituye para Diego, simultáneamente, su tótem y tabú.

En la economía simbólica del relato, la tinaja representa para Diego la matriz en la acepción materna, y por extensión la *matría*, la Madre-Tierra; no en vano está oculta en el subsuelo y custodiada por una vieja huasica indigena —cómplice y protectora del chico—. Así, hacia el desenlace de la novela —a punto de abandonar la ciudad materna para mudarse con su familia a vivir en la Costa—, cuando el padre —que es el guardián de los sueños, del imaginario deseante del hijo— le revela la verdad sobre la procedencia y el empleo ilegal de la vasija, Diego además de completar su aprendizaje de la decepción, de algún modo rompe simbólicamente el lazo umbilical con la madre y con la tierra (pues, en su inocencia, el niño, pensaba que “Las tinajas [...] estarán en la tierra como jícamas”¹⁰).

Sólo una ocasión Diego conseguirá sacar la tinaja de su escondite, recuperarla simbólicamente, pero esa liberación de modo significativo ocurre en sueños: intoxicado por la lectura del *Quijote*, el chico soñará que éste y su escudero vienen a salvarlo de los tormentos del infierno —en el que además se halla Dante envuelto en llamas. Mientras Don Quijote, armado de su lanza justiciera, rescata a Diego y al Dante, Sancho se encarga de recuperar de la caverna infernal la tinaja, unciéndola a su asno:

...La tinaja iba de costado, atada —atada y libre— con la boca hacia el cielo. Diego lloraba de alegría¹¹.

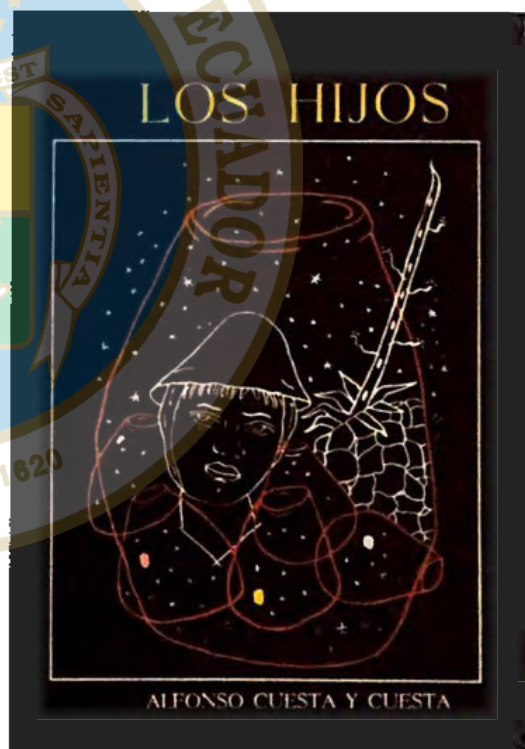
En pos del objeto del deseo, el joven protagonista transita del subterráneo al submundo —al mundo de los muertos—, y atisba el cielo prometido: la redención del “útil”.

Ahora nos situamos en las postrimerías del relato, en uno de los pasajes cruciales de la novela:

Y en toda la ciudad probablemente nadie sufrió más que Diego en esos días: la persecución del contrabando se extremó desde entonces. [...] Naturalmente sus padres también se alarmaron y resolvieron suspender la destilación, en espera de mejores tiempos. Tan sólo destilarían —así lo convinieron— el mosto sobrante. Pero a mediodía llegó un amigo con malas noticias y hubo que sacrificar hasta ese último recurso, y fue derramado el mosto que esa misma noche “iba a volverse plata”, al salir de los cántaros. Una capa de tierra hábilmente tendida cubrió después la boca del subterráneo, y Diego pensó en la tinaja con pena y alegría. “Otra vez enterrada”. Y le quedó mirando a la anciana india que fue la última en salir de bajo la tierra...¹²

Una vez más el objeto cerámico es ocultado, cubierto de tierra, sepultado. La utopía de “La Tierra de las Tinajas” —que Diego ha construido en su imaginación y que sitúa en el valle de Paute— ha terminado por convertirse en una *atopía*: antes que un lugar de encuentro y realización, un espacio de fracaso y de pérdida. Lo que fracasa es la ficción desarrollada por el muchacho, y lo que se pierde, es por supuesto, el objeto central de esa invención ficticia: la tinaja.

La lección que nos dejan estos dos momentos de nuestra producción cultural es nítida: no obstante la filiación ideológica de sus actores-autores (comprometidos con las causas revolucionarias y embarcados en el proyecto de diseñar una cultura nacional) el destino del objeto cerámico, en este momento del arte ecuatoriano, parece ser su desaparición o su ocultamiento, su retorno a “la boca del subterráneo”. Dado el papel y el destino de las vasijas en el poema y en la novela, en ambos casos estamos ante trabajos de amor perdidos.



Portada de la primera edición de *Los hijos* de Alfonso Cuesta y Cuesta (Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1962). El dibujo fue realizado por César Rengifo, Biblioteca Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito.

El objeto reencontrado: despertar del arte cerámico

Las mujeres y la tierra

Antes de hacer un repaso de nuestra trayectoria cerámica cabe destacar dos aspectos fundamentales: el componente telúrico que informa desde dentro la concepción del arte cerámico, y la composición mayoritariamente femenina de la cerámica ecuatoriana, hechos que se imbrican profundamente en la idea de la *chóra*, del recipiente arcaico y materno.

El componente telúrico es una prolongación de las preocupaciones ideó-estéticas de las generaciones anteriores. Pero aquí y ahora, la identidad entre el yo y la tierra adquiere una dimensión corporal: la tierra deja de ser contorno para transformarse en fundamento, en origen, materia prima, forma y destino; se trabaja con la tierra y en la tierra. Los artistas cerámicos privilegian el contacto con la naturaleza, de allí que varios de ellos hayan hecho del campo su lugar de trabajo y residencia*. De otro lado, mientras en el 2000 Patricia León integra las cenizas volcánicas en su serie *Texturas*, en 2006 Gina Villacís presenta una colección de sus esculturas bajo el muy sugerente título de *Arcilla, tierra de atestiguar*. Todos son testigos presenciales de la tierra, y de algún modo su obra no es sino el resultado de ese testimonio, de esa correspondencia vital. En este sentido, Dolores Andrade ha hecho una afirmación rotunda:

Somos parte de una cultura agraria, un pueblo que se nutre de la tierra. Nuestro medio es la montaña, la casa, la peña... Todo en su inmensa riqueza es simple, es humilde, es rústico¹³.

* Veamos algunos ejemplos: si a comienzos de los sesenta, Eduardo Vega cava su propio hábitat en el campo azuayo, es en las afueras de Tumbaco donde Marco Ullauri y su esposa Juana Lloré han instalado el Centro de Cerámica Artística "Barroquema", más allá —en las inmediaciones del impresionante Cañón del Chiche— se encuentran los talleres-residencias de Patricia León, Consuelo Crespo y su hermano Luis Antonio. Pero, quizá nadie haya estado más ligado a la tierra que el carchense Jorge Ortega, hijo de una familia de agricultores en El Ángel.

Aún más fascinante resulta el hecho de que la cerámica sea un arte cultivado con notoria ventaja numérica por las mujeres. Diríamos que en el orbe cerámico el estro nombra al mismo tiempo la inspiración y el celo sexual; estro y estrógeno, nimen y deseo van de la mano. Y es en el horno —una plausible prolongación del útero para seguir con el demonio de las analogías— donde las alfareras cuecen sus criaturas de barro, sin olvidar —como nos recuerda Ivonne Bordelois— “que fornicar viene de *furnus*, horno en latín”¹⁴, si no véase la hermosa y laboriosa *Cama encendida* de Natalia Espinosa, donde convergen el lecho amatorio, el horno y el hogar.

En el capítulo “La alfarería, arte celoso”, de su célebre libro *La alfarera celosa* (*La potière jalouse*, 1985), Claude Lévi-Strauss, a la luz de una diversidad de mitos recopilados en “las dos Américas”, explora en la otra acepción del “celo”, es decir, las extremas diligencias y precauciones que rodean a la actividad cerámica en las comunidades aborígenes: “Todas las informaciones sobre el arte de la alfarería en América del Sur destacan que éste es objeto de cuidados, de prescripciones y de prohibiciones múltiples”¹⁵, regulaciones que establecen un lazo íntimo entre la alfarería y los celos.

De cualquier modo que se la llame: Madre-Tierra, abuela de la arcilla, dueña de la arcilla y de las vasijas de barro, etc., la patrona de la alfarería es una bienhechora, pues, según las versiones, los humanos le deben esta preciosa materia prima, las técnicas cerámicas o bien el arte de decorar las vasijas. Pero, como demuestran los mitos examinados, manifiesta también un temperamento celoso y entrometido¹⁶.

Así, las mujeres no sólo están presentes en la cerámica culta —como veremos enseguida—, sino que son las protagonistas de la cerámica popular: en Sarayacu, en Cera, en Chordeleg, en Jatumpamba, en La Victoria, en Cotacollao, en La Rinconada, en Santa Elena, las mujeres-cántaro, las mujeres-vasija son las que gestan y alumbran todo tipo de trastos y utensilios; ollas y pots que son fuentes de luz y de vida.



Alfareras de Jatumpamba, Cañar, puliendo y cociendo sus ollas (R.B.).

Arte y cerámica: los setenta y ochenta

Hay que esperar hasta 1969, para que el arte ecuatoriano reencontrare el objeto cerámico. Ese año, Eduardo Vega (Cuenca, 1938) —que había venido de estudiar cerámica en la Escuela de Bellas Artes de Bourges (Francia)— se encierra varios meses a trabajar con los alfareros de Chordeleg en la elaboración de un mural para el Hotel El Dorado en Cuenca. En las dos décadas siguientes, el artista lleva a cabo su mayor obra muralística dentro del país. De modo que es a Vega a quien corresponde el honor de ser el gran adelantado de las artes cerámicas en el Ecuador contemporáneo.

Otro precursor indiscutible es un paisano, coetáneo y tocayo de Vega: Eduardo Segovia (Cuenca, 1938). Criado en un barrio de rancia tradición artesanal de su ciudad (La Convención del 45), Segovia aprende el oficio desde muy niño. Esa formación dará a su trabajo un profundo aroma popular. Su profusa obra ha fluctuado entre un expresionismo de resonancias indigenistas, la estilización de acento ancestral y un costumbrismo de fuerte sabor local.

En Quito hay otros pioneros insulares como Shirma Guayasamín, la ceramista alemana Ruth Engel, o los arquitectos Mariano Moreno, Jaime Andrade, Alberto Mackliff, quienes, liderados por el también arquitecto y acuarelista Carlos Veloz, instalan en 1976 el “Taller 4”, que vendría a constituir el primer taller de cerámica artística en el país, proyecto prontamente frustrado al chocar con la precaria realidad del momento.

Debemos a Mireya Salgado el primer recuento de nuestra cerámica artística. Su artículo “Cerámica artística en Quito: una década de definiciones” (1989), sigue siendo —a pesar de restringirse a la escena capitalina— fuente de consulta obligatoria para conocer y entender los años heroicos de la cerámica nacional. Escuchémosle:

...a mediados de la década de los 70, cuando en otros países latinoamericanos la cerámica se vivía, se investigaba y trabajaba, en Ecuador, en Quito, los esfuerzos por rescatar una tradición milenaria profundamente enraizada en nuestra historia se veían truncados por el éxito de las porcelanas importadas, costosas... pero extranjeras y de moda, que proliferaban en la fugaz bonanza petrolera¹⁷.

Precisamente el fracaso del “Taller 4” se debió a la falta de mercado. Los miembros de este colectivo sobrestimaron a su potencial consumidor sin tener en cuenta que los grandes y pequeños burgueses no estaban preparados para apreciar y menos todavía adquirir sus productos, pues mientras adornaban sus armarios y sus mesas con porcelanas de Limoges y Sèvres, desdeñaban todo aquello que evocaba el mundo indígena y prehispánico, cuyo legado material era visto despectivamente como un conjunto de “tiestos”.

El entusiasmo cerámico que se empieza a experimentar a mediados de los ochenta tiene su epicentro en la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, con la llegada del profesor peruano Félix Oliva en 1981, cuya presencia —al decir de Salgado— “resultó decisiva en el panorama escultórico y cerámico quiteño”, pues

...significó un giro radical en el concepto de cerámica, abriendo enormes posibilidades de experimentación, sembrando inquietudes, encaminando el trabajo hacia la creación artística [...]. Se produce un reencuentro con el naturalismo como posibilidad expresiva a través del rescate, propugnado por Oliva, de la tradición, de la cultura popular y de lo cotidiano¹⁸.



Eduardo Vega, *Cuenca con pelícanos*, loza esmaltada, 22 x 30, 5 cm, c. 2000, colección del artista, Cuenca.

Dentro del cuerpo docente de la facultad, un rol importante desempeñarán el escultor César Bravomalo y el maestro Voltaire Maldonado, verdadero alquimista de la cerámica ecuatoriana por su gran conocimiento de la materia y las técnicas, y por su experticia en la preparación de la arcilla. A fines de los ochenta ingresa al plantel académico el arquitecto y escultor Milton Barragán, que introduce en la escuela el uso del metal.

Alumnos aprovechados de Oliva son Efraín Recalde, Marcia Vásconez, Jorge Lovato y Luis Escanta, quienes van a integrar el "Taller 5 de Junio". De su parte, Francisco Proaño Marín, Paulina Baca y Vicky Camacho conforman el "Taller de Guápulo". Mientras estos últimos —más cerca del magisterio de Barragán— se decantan por los metales o las esculturas híbridas, los primeros están profundamente comprometidos con la causa cerámica, al punto de extraer y preparar sus propios insumos; por lo demás, el "Taller 5 de Junio" tiene el mérito de propiciar la interlocución con nuevos públicos sacando su arte a la calle.

Otros destacados egresados de la escuela son Gina Villacís, Victoria Vásconez y Jorge Ortega.

El nutrido piquete de ceramistas de los ochenta se completa con los nombres de Dolores Andrade, que había estudiado en Berlín, y Sara Palacios, formada en Chicago.

En este clima de fervor, en 1987, Alexandra Kennedy y Eduardo Vega crean en Cuenca la Fundación Paul Rivet, ambicioso proyecto consagrado al rescate y promoción de la actividad cerámica, cuyo mayor objetivo es el establecimiento de un Museo Nacional de Cerámica. Por ahora, su asiento (la Casa de Chaguarchimbana) integra talleres, tiendas de artesanías y es la sede de la Feria de las Artes del Fuego, donde convergen artesanos de la ciudad y la región. La capacitación a través de cursos, pasantías, seminarios, la cooperación con las comunidades campesinas y el intercambio internacional es la parte más viva de esta entidad.

Precisamente en 1991 la Fundación traerá al destacado ceramista norteamericano Joe Molinaro para que dicte un taller en Cuenca. A partir de esa visita, Molinaro tejerá importantes redes con las comunidades alfareras del Oriente, promoviendo espacios para su formación y la difusión y comercialización de sus trabajos.



Eduardo Segovia, *Hombre ardillo*, cerámica esmaltada, 28x37 cm.
Cuenca, colección del artista.



Enrique Vásconez, *Akpallu*, técnica mixta, 145 x 25 x 15 cm, 2000.
Museo de la Cerámica, Casa de Chaguarchimbana, Cuenca (C.G.).

En los ochenta además abrían sus puertas galerías destinadas a la venta de cerámica como Artes del fuego y Mytos en Quito, Kinara y D'Signos en Cuenca.

Hagamos ahora un rápido *zoom* al trabajo de algunos de los artífices de esta década.

Radicada en Quito desde 1968, Ruth Engel (1944) trabaja en un primer momento dentro de las coordenadas estéticas de la Bauhaus, elaborando objetos utilitarios de exquisita factura (teteras, tazas, platones, jarros, lámparas) en los que sobresale la aplicación de esmaltes brillantes dentro de un diseño cromático alegre y sensual. El momento cenital de su trayectoria hay que situarlo en 1991, año en que inaugura la galería Art-Forum con su serie *Sábanas*, para la que echó mano de la arcilla blanca y apeló a la memoria plástica del "pliegue" (Bernini, Zurbarán, los hábitos, sudarios, mantos y manteles propios de la pintura y escultura barrocas), creando un sugestivo conjunto de volúmenes que evocaban ese paisaje íntimo de la cama deshecha, en la que concurren al unísono la ausencia y la impronta del cuerpo. Ese mismo año, en su *Intermezzo estival* prodigó el espacio de hortalizas "frescas" que parecían haber sido trasladadas directamente de nuestros mercados y traducidas al lenguaje cerámico. Ese huerto festivo tendrá su prolongación en su *Sinfonía de frutas* (1992), auténtico concierto de colores y formas.

Francisco Proaño Marín (Quito, 1952) pasa por la cerámica durante el primer lustro de los ochenta, antes de instalarse en los dominios del hierro y los metales. Buen discípulo de Oliva, encuentra en el escultor Milton Barragán a su maestro y modelo artístico tutelar. Su grupo escultórico *Entierro* (1984), Premio Adquisición del Salón Mariano Aguilera de ese año, trabajado en terracota vista, representa un cortejo fúnebre conmovedor y convincente por la expresividad y la actitud de sus figuras.

Marcia Vásconez (Guaranda, 1960) ha encontrado en los juegos infantiles un estupendo pretexto para construir sus grupos humanos transidos de una especial ternura y camaradería. Así, en *La ronda* (1985) o en su encantador *El florón* del año siguiente (Premio Adquisición del Salón Mariano Aguilera, 1986), donde el juego se torna cotilleo y coqueteo femenino.



Ruth Engel, s/t, de la serie *Sábanas*, arcilla blanca, 27 x 43 cm, 2009, colección de la artista, Quito.



Francisco Proaño, *El entierro*, cerámica moldeada, 12,5 x 29 x 59 cm, 1984, colección Salón Mariano Aguilera, Quito (R.J.).



Marcia Vásconez, *El florón*, cerámica, 44 x 57 x 15 cm, 1986, colección Salón Mariano Aguilera, Quito (R.J.).

Desde sus inicios, Dolores Andrade (Quito, 1954) se muestra atraída por la carne del mundo, por la pulpa de la cosas, por la materia en su bastedad; esa atracción se hace patente en su preferencia por las formas estriadas, amorfas, rústicas, inconclusas, frente a lo acabado y lo liso. De allí que —durante el tiempo que optó por la cerámica— haya elegido la arcilla en bruto para confeccionar sus pequeñas escenas cotidianas. Oscilando entre la figuración y la abstracción, sin duda la obra más relevante de su período cerámico constituye el conjunto de collages que presentó en 1988 en la Galería Exedra, ensamblados con restos de caña, barro y bahareque, recogidos en los extramuros de Quito tras el terremoto que sacudió a la capital. En la veta matérica del informalismo, Dolores afirmaba su vocación telúrica con los vestigios del sismo, vestigios que eran signos de la memoria urbana, habitacional, colectiva.

La poesía y la fábula han acompañado el trabajo de Sara Palacios (Guayaquil, 1955) desde su *Mar de las historias* (1994) hasta sus *Esferas de la catedral* (2011), pasando por la serie *Pequeñas zoologías humanas* (2004), concebida a partir de un cuentero homónimo de su autoría. Dentro del tema de “género”, que ha frecuentado en varias ocasiones, son representativas sus terracotas *Mujeres cosas-cosas mujeres* (expuestas desde 1989), en las que parece adaptar el conocido ciclo de pinturas y dibujos elaborados en los años cuarenta por Louise Bourgeois (*Femme-Maison*). Sara retoma algunos motivos de

la gran artista franco-americana para hablar sobre el carácter ambivalente que la casa tiene para las mujeres: al mismo tiempo lugar de refugio y reclusión.

Quizá el más excéntrico artista de esta generación sea Jorge Ortega (El Ángel, Carchi, 1953), muerto violentamente en 2010, en circunstancias inciertas, cuando ya una grave enfermedad lo condenaba de modo inexorable. Muchas veces bordeando el grotesco y la caricatura como en su relectura de las máscaras africanas, y otras tantas excesivo y desbordante, Ortega es simultáneamente, iconofágico e irónico, un paródico canibal de las reservas ancestrales. En su proliferación y acumulación de ornamentos, los toros barrocos y los caprinos barrocos de su serie *Toratos y chivatos* (1992), además de adscribir a una genealogía totémica y mítica (los machos cabríos de la Arcadia griega), tributan precisamente al neobarroco o neobarroco latinoamericano.

Por fin, casi al término de la década, Marco Ullauri y su esposa Juana Lloré —ambos ceramistas— instauran en el valle de Tumbaco el Centro de Cerámica Artística “Barroquema” —al que más tarde se integrará su hija Sofía Ullauri—, un espacio de investigación y experimentación, donde paralelamente a la producción de obras, se llevan a cabo diversas actividades relacionadas con la restauración, la asesoría, la capacitación e implementación de tecnología cerámica.



Jorge Ortega, de la serie *Torotos y chivotos*, pasta cerámica con piedra pómez y engobes, 83 x 54 x 92 cm, 1992, colección privada, Ibarra.



Consuelo Crespo, *El lugar de la sospecha*, barro cocido y vaciado en cerámica, 2011, colección de la artista, Quito.

Los noventa

La euforia de los ochenta en el ámbito cerámico se extiende a los noventa, década en la que irrumpen cinco importantes ceramistas-escultores: Consuelo Crespo y su hermano Luis Antonio, Juan Guillermo Vega, Pablo "Papo" Moscoso y Enrique Vásquez.

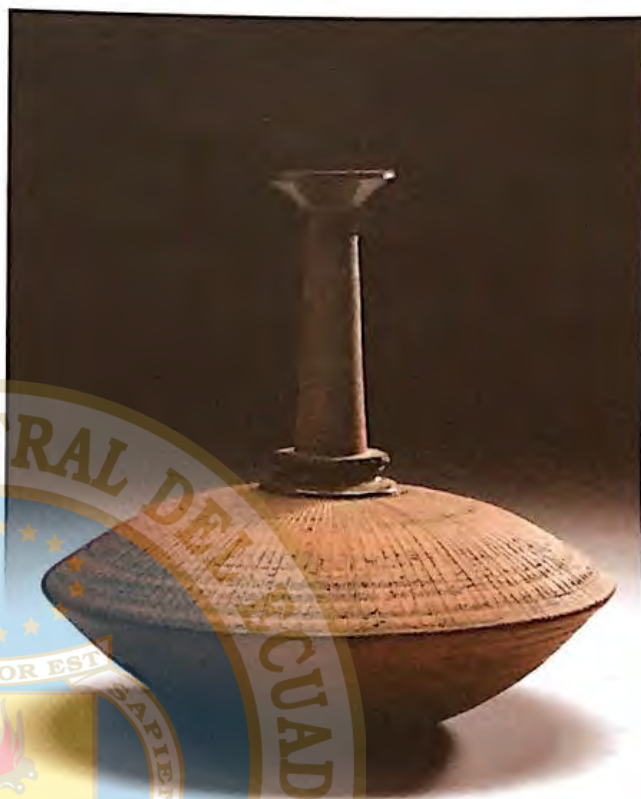
En sus primeras obras, Consuelo Crespo (Quito, 1961) saca buen partido de la técnica del acordelado, donde el cuerpo humano fragmentado aparece como leitmotiv. Lentamente incursiona en las estéticas posmodernas, procurando dar a sus trabajos un sustento teórico y conceptual. *El lugar de la sospecha* (2010), su propuesta más ambiciosa hasta el momento, estuvo constituida por decenas de bustos moldeados de cuatro personas elegidas por hallarse en situaciones límite o inusuales (un niño, una muchacha, un juez y una mujer militar), transformadas en personajes de una ficción donde se fusionaban las motivaciones psicológicas, sociológicas y antropológicas. Una puesta en escena fría y austera, que evocaba un despacho burocrático o un depósito de espectros, subrayaba la condición anónima y antiheroica de sus personajes.

Hijo de Eduardo Vega, Juan Guillermo Vega (Cuenca, 1965), tiene como maestro a Joe Molinaro, que le introduce en el rakú. Templado en esta técnica oriental, sus piezas (mayormente decorativas) sobresalen por su sobriedad y elegancia. Conforme al rakú, Vega opera técnica y formalmente por "reducción", evitando y suprimiendo cualquier accesorio gratuito. Una de sus mejores piezas es precisamente un pequeño híbrido de terracota, sigilita y metal: *Pedro* (1993) —metonimia de "San Pedro", el cacto con el que se fabrica la ayahuasca—, donde la morfología de la escultura y el oportuno título provocaba una sabrosa ambigüedad.

Cada generación y cada gremio tiene sus héroes y villanos, sus *outsiders* y sus mártires, aquellos que con su inmolación —real o figurada— de alguna manera pagan con su cuerpo la estabilidad de los otros. Si Jorge Ortega fue el "raro" y el mártir de los ochenta, en su generación ese papel lo asumió quizá involuntariamente el malogrado Papo Moscoso (Cuenca 1968-2006). Atrapado en la noche, presa de sus pasiones y adicciones, Papo sólo pudo escapar de ellas cuando eligió la muerte. Pero si su vida fue una larga pasión nocturna, su obra —tan irregular como heterogénea— está bañada por una luz matinal, alegre, lúdica, promisoría.



Luis Crespo, s/t, de la serie *Deshojando paiteñas*, cerámica acordelada y engobes, 37 x 41 y 26 x 33 cm, 2001, colección privada, Quito (C.H.).



Juan Guillermo Vega, *Botella*, cerámica torneada en pasta roja, incisiones y óxido. 30 x 33 cm, colección del artista, Cuenca (J.P.M.).

Sobre su trabajo escribí hace muchos años unas líneas que ahora transcribo:

Siendo de tierra, las criaturas de Moscoso van al aire. No obstante su revestimiento barroco, sus personajes —mitad actores de la Comedia del Arte y mitad danzantes andinos, hijos de las esculturas religiosas de la colonia, de los juguetes de nuestros imagineros populares y de las invenciones surrealistas—, están revestidos de levedad, tocados por la gracia de lo etéreo, si algo les pertenece es el cielo¹⁹.

Ese cielo —añado ahora— donde confío que Papo siga bailando y modelando con sus minuciosas manos.

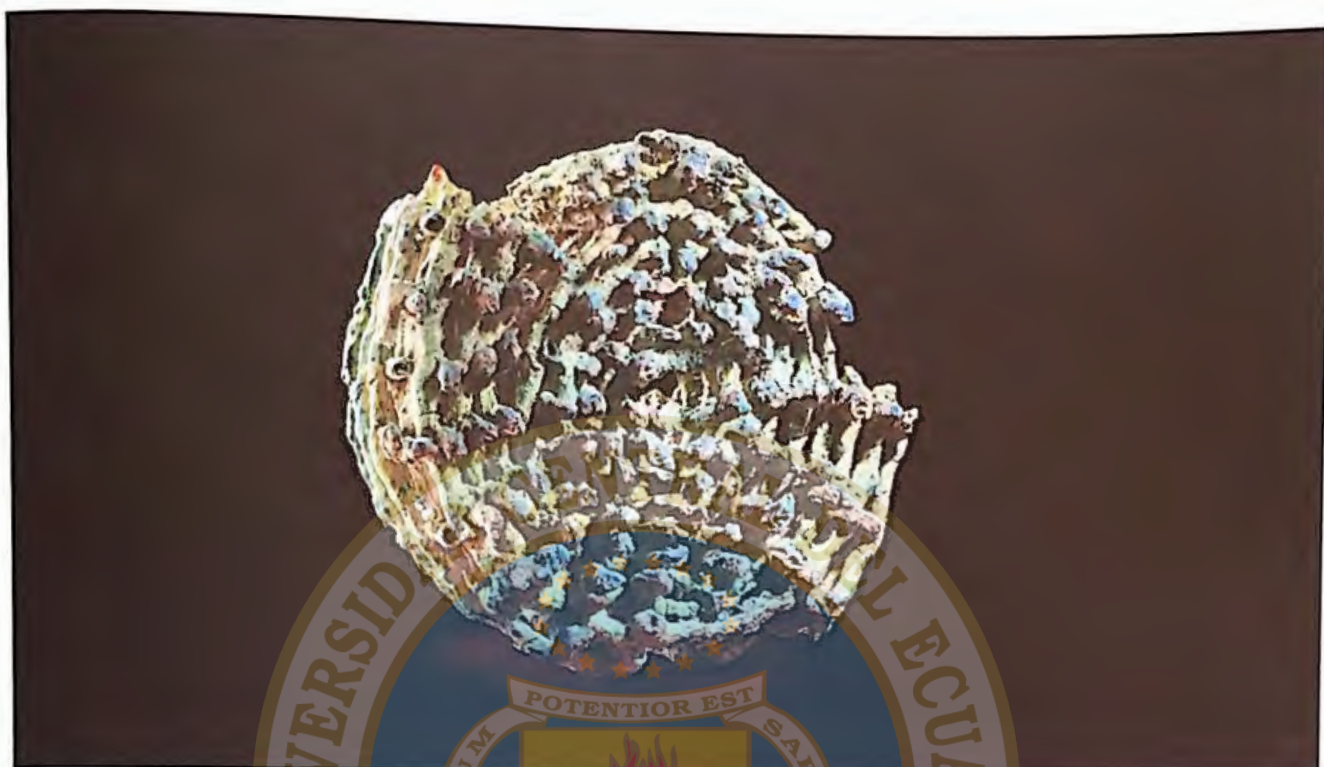
Para fines de esta década se instala en Quito la ceramista argentina Delia Duhau, una diestra y delicada artífice del pequeño formato. Su serie consagrada a la fauna de las Galápagos, o su preciosista *Circo* (2008), son notables por su resolución y el prolijo cuidado de los detalles. Al decir de Alexandra Kennedy, su obra se inscribe dentro de la "artesanía popular urbana".



Pablo "Papo" Moscoso, *Citara*, arcilla cocida, plata, concha perla y bronce, 45 x 19 x 17 cm, 1993-94, colección familia Moscoso Moscoso, Cuenca.



Delia Duhau, *El circo*, arcilla y materiales diversos, 63 x 68 x 14 cm, 2008, Museo de Antropología, Universidad de British Columbia, Vancouver, Canadá.



Patricia León, *Sinfin*, arcilla, papel y arena del Chimborazo, 45 x 45 x 15 cm, 2011, colección de la artista, Quito (C.H.).

El siglo XXI

Cierro esta apresurada revista de nuestra cerámica artística reseñando a tres *magiciens* que se estrenan con el siglo: Patricia León, Joselo Otañez y Natalia Espinosa, hoy por hoy, quizá los tres nombres más importantes del lenguaje cerámico ecuatoriano.

Aunque Patricia León ya había mostrado antes sus trabajos en exposiciones colectivas fuera del Ecuador, su acta natal en nuestra cerámica tiene lugar con su primera comparecencia individual dentro del país en el 2000, cuando en Art-Forum presenta su muestra *Texturas: cenizas volcánicas*. El dominio técnico y la exquisitez de sus soluciones formales dieron un campanazo en el ya para entonces aletargado escenario de la cerámica nacional. Sus realizaciones posteriores han confirmado su indiscutible supremacía técnica. Escultora orgánica —si las hay—, sus piezas más relevantes (los torsos y las vísceras que formaron parte de la colectiva *Chulla vida*) son una clase magistral de cerámica bajo el disfraz de una lección de anatomía, un viaje al fondo del cuerpo y de la tierra.

En torno a Patricia León se aglutinarán un grupo de nóveles ceramistas (Paulina Arcos, Chiqui Burneo, Mimi Ribadeneira, Virginia Pérez y Dolores Salgado), quienes en 2006 presentan dos importantes exhibiciones: *Alta temperatura* y *Chulla vida*.

El uso crítico, plenamente contemporáneo del medio cerámico, es obra de dos jóvenes artistas procedentes de mundos sociales y académicos contrapuestos: Joselo Otañez (Pujilí, 1974), egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Central y oriundo de uno de los enclaves históricos de la alfarería ecuatoriana como es Cotopaxi, y Natalia Espinosa, hija de la artista Dolores Andrade, formada en la Gerrit Rietveld Academie de Ámsterdam, uno de los centros de especialización cerámica de mayor prestigio en el mundo.

En 2001, Joselo Otañez irrumpió en la escena artística con una singular colección de esculturas a la que dio el nombre de *Guguchachis*. En la brecha abierta por el escultor colombiano Nadín Ospina, a través de un audaz sincretismo iconográfico,

Otañez recuperaba tipos icónicos, estilos decorativos y técnicas de nuestros ceramistas precolombinos (el engobe, el bruñido, el horno de leña), fundiéndolos con apropiaciones de algunas obras célebres de la historia del arte moderno y contemporáneo.

Dispuestas dentro de las vitrinas habituales en las exhibiciones arqueológicas, y acompañadas de pequeños textos que mimetizaban sus fichas y guiones, estas híbridas piezas parodiaban los dispositivos museográficos a través de los cuales los museos organizan la narración del pasado.

Esta triple apropiación (del guión museográfico, de ciertos hitos del arte occidental y del arte prehispánico) se articulaba a partir de una suerte de ficción arqueológica elaborada por el artista: la invención de la cultura Gugu, una comunidad nómada (sin un lugar de procedencia ni residencia específicos), constituida por refinados artifices, cuya aparición data de cuatro mil años antes de Cristo, y a quienes el artista atribuye apócrifamente la realización de estas piezas.

En *Fetiches de fertilidad* (2007), Otañez retoma su fábula y renueva su diálogo con la cerámica precolombina, resignificándola a partir de la industria y la cultura bélicas dominantes a escala planetaria. Inspirado en el profuso surtido de los almacenes militares, en su fría estética de almacenamiento, el artista diseña su propio depósito de armas y accesorios de combate, camuflándolos ingeniosa e irónicamente bajo la apariencia de ídolos sagrados y objetos de culto.

En 2009, en la galería Proceso / Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Natalia Espinosa reunió por primera vez su obra bajo el título *Fábulas de la vida ordinaria*, donde apoyada en la alegoría y otras figuras retóricas, expandía al fin el campo de la escultura.

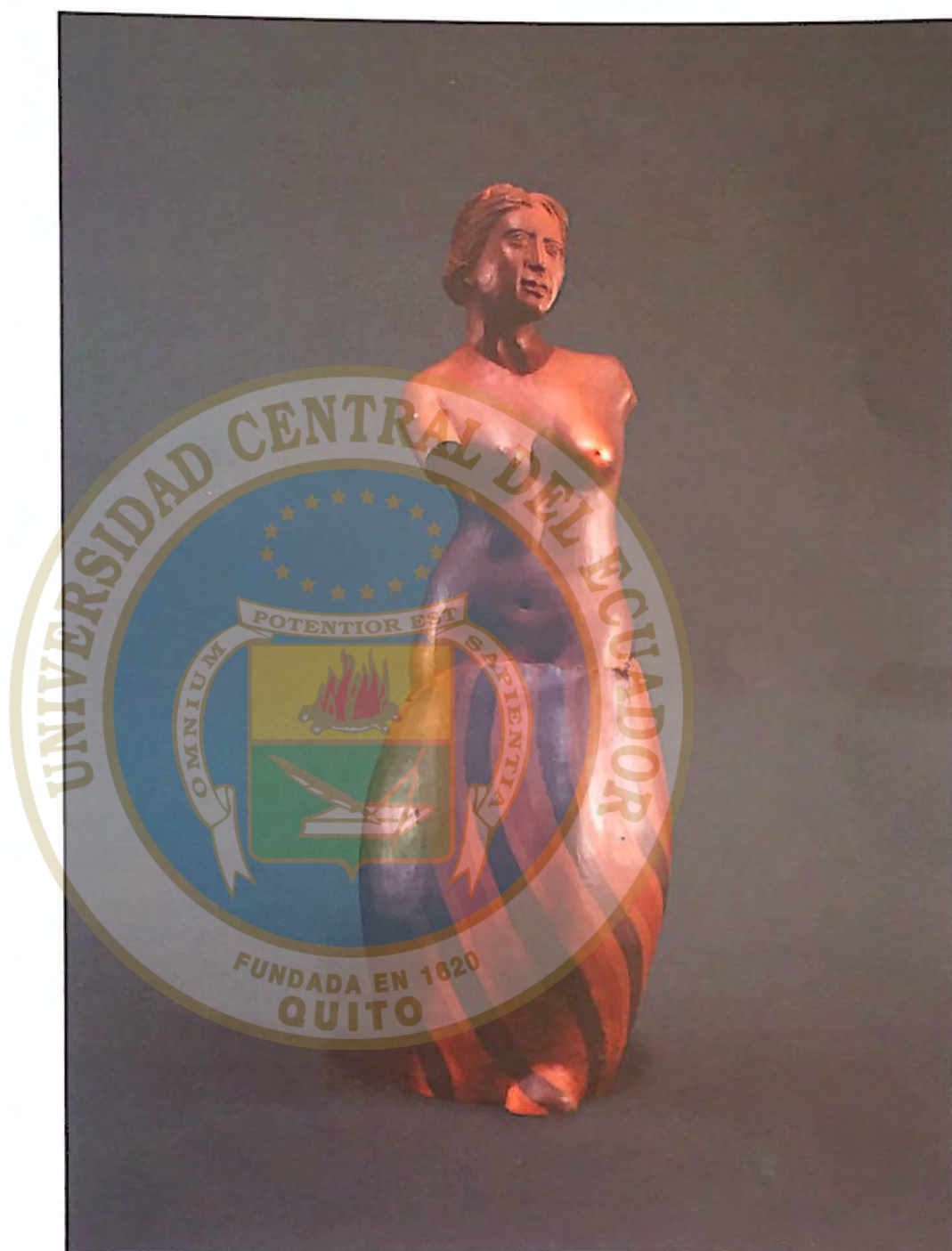
Si hay una lección expresa y nítida en las obras de Natalia es una lección artística, una lección de escultura. Sus tropos visuales (metáforas y sinécdoques preferentemente), sus puestas en escena y el impulso alegórico que motiva sus realizaciones esgrimen una pertinencia retórica lo suficientemente eficaz y convincente. En *La eclosión o la novia* apela a la sinécdoque (nombrar, en este caso, la parte por el todo: el vestido por la novia) para ofrecernos una poética y escéptica mirada del matrimonio, ligado por un lado a la idea de desfloración



Joselo Otañez, *Urnas funerarias antropomorfas*, de la serie *Fetiches de fertilidad*, cerámica con engobes, 60 cm c/u, 2007, colección del artista, Pujilí.

—metaforizada en la lluvia de pétalos que inunda el ajuar nupcial—, y por otro al horizonte de expectativas —generalmente defraudadas— que acarrea la ocasión. No en vano la artista ha cercado el vestido con un charco de barro, como un símbolo de la amenaza y los peligros inminentes que se ciernen sobre la desposada. Este trabajo se suma a una rica tradición de novias casadas o célibes en el arte contemporáneo, que tienen en la famosa *Mariée* de Duchamp la madre natural o putativa de todas las novias futuras.

Pero en ésta —como en otras obras de Natalia— no hay que perder de vista su filón autorreferencial, en tanto importa una reflexión sobre el hecho cerámico en sí, y ese es el otro sentido que tiene el barro en *La eclosión*: un tributo al significativo primordial del arte cerámico.



Joselo Otañez, *Urna funeraria antropomorfizada representando el renacimiento del ser humano*, de la serie *Guguchachis*, cerámica con engobes, 32 x 10 x 10 cm, 2002, colección del artista, Pujilí.

La grandeza de la mano

Perdido y vuelto a recuperar, pasada ya la primera década del nuevo siglo y del segundo milenio, el objeto cerámico corre el riesgo de volver a desaparecer si tomamos en cuenta su escasa y desigual producción en nuestro recinto artístico.

Su actualidad y pervivencia es una tarea que atañe a todos los implicados en el mundo del arte: artistas, críticos, curadores, coleccionistas, directores de museos y galerías, gestores culturales, y de modo especial a nuestra siempre precaria y timorata academia.

Además de sus valores estéticos intrínsecos, cabe señalar que el objeto cerámico es uno de los pocos instrumentos que aún nos permiten una comunión y comunicación esenciales con la tierra y la memoria, uno de los contados medios a través de los cuales podemos todavía procurar una reconciliación cierta con la naturaleza.

En unas hermosas páginas de su universal *Masa y pader*, el gran escritor rumano Elías Canetti, tras renegar de "las actividades bruscas de la mano", anota:

La mano alcanzó su perfección por otros caminos, por los caminos en los que ha renunciado a la violencia y a la presa. La verdadera grandeza de las manos está en su paciencia. Los tranquilos y acompasados procesos de la mano han creado el mundo en el que queríamos vivir. El alfarero, cuyas manos saben modelar la arcilla, aparece como creador ya al comienzo de la Biblia²⁰.

En una época de violencia asesina y demencial, en la era del vértigo informático y de la velocidad insustancial, esta paciencia manual que proclama Canetti, no sólo nos devuelve a las posibilidades comunicativas del cuerpo, sino que nos invita a reconsiderar la noción de lentitud (la idea de "retardo" ya apuntada por Duchamp), y a reanudar nuestro diálogo con el *tempo* del mito y de la poesía el único que nos permitirá atisbar un lugar menos beocio y mezquino donde vivir.



Sara Palacios, *Esferas de la catedral*, terracota con cera, 9 x 6 cm, 2011, Quito.



Paulina Arcos Cabrera, *Mios*, arcilla alta temperatura, óxidos, esmalte, pan de oro, madera y metal, 70 x 70 x 10 cm, 2008, colección privada, Quito.



Natalia Espinosa durante el montaje de *La eclosión o la novia*, terracota y esmalte, 147 x 104 x 135 cm, 2008, colección de la artista, Quito.

Referencias

- ¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, México D.F., Itaca, 2003, pp. 49-50.
- ² Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, Buenos Aires, FCE, 1992, p. 41.
- ³ Remito a Jozef Buys, "La alfarería colonial", en *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992, pp. 33-36.
- ⁴ D. H. Lawrence, *Atardeceres etruscos*, prólogo y traducción de Emili Olcina, Barcelona, Leartes, 1993, p. 76.
- ⁵ Alexandra Kennedy-Troya, "Jorge Ortega, ceramista", diario *El Comercio*, 9 de septiembre, 2010.
- ⁶ José Alfredo Llerena, "La orientación actual del arte ecuatoriano", en *Letras del Ecuador. Periódico de Literatura y Arte*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, año II, n. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 4.
- ⁷ Adrián de la Torre y Pablo Guerrero Gutiérrez, *Gonzalo Benítez, tras una cortina de años*, Quito, FONSA, 2006.
- ⁸ Platón, *Timeo o de la naturaleza*, en *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México D.F., Porrúa, 2009, pp. 301-375.
- ⁹ Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*, edición y estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez, Quito, Antares, 2006, p. 81.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 125.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 325.
- ¹² *Ibid.*, p. 384.
- ¹³ Citado por Alexandra Kennedy-Troya, en "La cerámica artística y la escultura cerámica moderna en el Ecuador, de los años 60 hasta fines de los 80", en VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- ¹⁴ Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 2008, p. 21.
- ¹⁵ Claude Levi-Strauss, *La alfarera celosa*, traducción de Caterina Molina, Barcelona, Paidós, 1986, p. 35.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 35.
- ¹⁷ Mireya Salgado, "Cerámica artística en Quito: una década de definiciones", en *La cerámica artística en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1989, p. 12.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 17.
- ¹⁹ Cristóbal Zapata, "La edad del cuerpo. Apuntes sobre la posvanguardia cuencana", en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998, p. 196.
- ²⁰ Elías Canneti, *Masa y poder*, traducción de Horst Vogel, Madrid, Alianza, 1983, p. 209.





Bibliografía integrada y obra pública de Vega

Bibliografía integrada

Fuentes primarias

- "Constitución de la Sociedad para la formación del Taller de Cerámica (entre Eduardo Vega y Raymundo Crespo)", Cuenca, 19 de marzo de 1971, archivo del artista.
- "Datos biográficos. Eduardo Vega", Cuenca, Artesa, Arte en Cerámica, c. 1980, archivo del artista.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "La cerámica artística y la escultura cerámica moderna en el Ecuador, de los años 60 hasta fines de los 80", en VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- Moncayo Muñoz, Secundino y Adrián Carrasco Vintimilla, "Historia de la cerámica en el Ecuador, Período contemporáneo industrial", en VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- Moreno Heredia, Oswaldo, "Algo sobre el mural (Callejón interandino) de Eduardo Vega, Quito, 28 de marzo de 1970, discurso de inauguración, archivo del artista.
- Sjöman, Lena y Juan Martínez Borrero, "La cerámica popular en el Ecuador", en: VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- Suárez Vintimilla, Cecilia, "Eduardo Vega diseñador y muralista. Una aproximación a su obra visual", Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995 (inédito).
- VVAA, *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet/FONAPRE-BID, 1991 (inédito).
- Vega, Eduardo, "Al entregar el mural *De los tres lunos* para el Banco de la Vivienda", Quito, mayo de 1988, discurso, archivo del artista.
- Vega, Eduardo, "Discurso en la inauguración del conjunto escultórico *Los tótems*", Cuenca, 1 de noviembre de 1991, archivo del artista.
- glo XX (en los trances del arte)", en *Ecuador. Tradición y modernidad*, exposición curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, 26 de abril-26 de agosto del 2007, pp.53-62 (Catálogo de exhibición).
- Azúa, Félix de, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1996.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, México D.F., Itaca, 2003.
- Blankenship, Judy, "New Museum and Education Center in Ecuador", *Ceramics Monthly* Vol.46, n. 9, Noviembre, 1998.
- Bordelois, Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 2003.
- Buys, Jozef, "La alfarería colonial", en *Historia de la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992.
- Canneti, Elias, *Masa y poder*, traducción de Horst Vogel, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- "Carta de Gonzalo Arango a Rubén Astudillo", *Revista Syrma* 5 n. 49-51 (Cuenca, s.f.).
- Cárdenas, Eliécer, "Esculturas y diseños de Eduardo Vega", Cuenca, Diario *El Tiempo*, 1 de mayo de 1994.
- Cartagena, María Fernanda, "De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red", *Arte Actual Registro 2011*, Quito, FLACSO, 2011.
- Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Inhumano 1960-1980. El cuerpo en el arte ecuatoriano*, textos de Susan Rocha y Pamela Cevallos, exposición curada por Susan Rocha, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2011.
- *Lo cerámico de Arcadio Blasco. Muros y arquitecturas para defenderse del miedo. Restos arqueológicos*, Palacio de Cristal, Madrid, abril-mayo, 1984 (Catálogo de exhibición).
- "Ceramista cuencano a la II Bienal del Barro en Caracas", Cuenca, Diario *El Mercurio*, 29 de noviembre de 1995.
- *100 Artistas del Ecuador*, Quito, Dinediciones S. A., 1990.
- "IV Concurso de Pintura. Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe", Madrid, 1960 (Plegable).
- Cuesta y Cuesta, Alfonso, *Los hijos*, edición y estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez, Quito, Antares, 2006.
- Cuví, Pablo, *Artesanías del Ecuador*, Quito, Dinediciones S.A., 1994.
- Dávila Vázquez, Jorge, "Eduardo Vega, el misterio de la arcilla", *Revista Diners*, n. 84, Quito, mayo, 1989.
- De Carvalho Neto, Paulo, *Diccionario de folklore ecuatoria-*

Fuentes secundarias

- Arcadi Blasco. *Fang cuit*, Galería Alcoarts, Altea (Alicante), 2-30 de septiembre de 1972 (Catálogo de exhibición).
- "Art Équatorien a l'hôtel de la Cloche", *Dijon*, n. 15-16, noviembre, 1986.
- Acha, Juan y Nelson Osorio, *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*, Caracas, Ed. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1984.
- Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo, "El Ecuador del si-

no, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, reeditado en 2002.

- De la Torre Adrián y Pablo Guerrero Gutiérrez, *Gonzalo Benítez, tras una cortina de años*, Quito, FONSAL, 2006.
- De Szyszlo, Fernando, "Arte peruano", en *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-1996*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- "Eduardo Vega", comentarios de Oswaldo Moreno Heredia, Cuenca, Galería 88, s.f. (Plegable de exhibición).
- "Eduardo Vega. Fauna", Quito, Galería MS, 1997 (Plegable de exhibición).
- "Eduardo Vega y el mural *De las tres lunas*", Cuenca, diario *El Mercurio*, enero de 1988.
- "Eduardo Vega y el mural de *De las tres lunas*", Quito, diario *El Comercio*, 17 de marzo de 1988.
- Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, traducción de E.T., Madrid, Alianza, 1996.
- Eliade, Mircea, "Simbolismo del 'Centro'", en *Imágenes y símbolos*, traducción de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1999.
- Eliade, Mircea, "Brancusi y la mitología", en *El vuelo mágico*, traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid, Siruela, 2000.
- Estrella V., Pablo, *Cuenca en el siglo XIX: La casa-quinta de Chaguarchimbana*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992.
- Estrella, Ulises, "Ecuador 1962", *Revista Pucuna* 2 (Quito, enero de 1963).
- Estrella, Ulises, "Los tzánzicos, poesía de la indignación", en *Testimonio, Revista Hispanoamericana*, Año 1, 3 (1973).
- Galería El Condado, "Eduardo Vega", Quito, Quito Tennis y Golf Club, 1986 (Plegable de exhibición).
- García Ponce, Juan, "Paul Klee: el estado de la creación", en *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1971.
- Guasch, Anna Maria, "Formas de arte procesual I. El arte de la tierra", en *El arte último del siglo XX. Del pasmínimalismo a la multicultural*, Madrid, Alianza, 2002.
- Heidegger, Martin, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar", traducción de Eustaquio Barjau, en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm (Página consultada en enero de 2012).
- *Inhumano, el cuerpo en el arte ecuatoriano, 1960-1980*, exposición curada por Susan Rocha Ramírez, Quito, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011 (Catálogo de exhibición).
- *Ispirato Carpo. Trazos en la mada, a work in progress*, II edición, Cuenca, Casa del Coco, 2011 (Plegable de exhibición).
- Kennedy-Troya, Alexandra, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1987.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Los geográficos murales de Eduardo Vega", *Trama. Revista de Arquitectura* 47, Quito, julio, 1988.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Eduardo Vega", en *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1996.
- Kennedy-Troya, Alexandra, *Eduardo Vega, obra mural y escultórica*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1996.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "La década de los 80 en Cuenca: Institucionalización de los espacios culturales", en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., traducción al inglés de Deborah Truhan, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Apropiación y resimbolización del patrimonio en Ecuador. Historia, arquitectura y comunidad. El caso de Cuenca", en *Patrimonio cultural en los países andinos: perspectivas o nivel regional de cooperación. Encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanista italiana. Actas del Seminario*, Cartagena de Indias, 26-28 de abril de 2005, Cuadernos IILA, Roma, IILA, 2005 (Reproducido en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25, Quito, 2007).
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Asignatura pendiente: valoración del patrimonio edificado de Cuenca (Ecuador)", en *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos* 05, Università degli studi di Udine, 2009.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Jorge Ortega, ceramista", diario *El Comercio*, 9 de septiembre, 2010.
- Klinkicht, Susana, "El museo y los talleres de Chaguarchimbana", diario *Hoy*, Quito, 13 de octubre de 1996.
- Klinkicht, Susana y Mireya Salgado, *Cerámica artística en el Ecuador*. I Salón Nacional, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1989.
- Landívar, Manuel A., "Octava de Corpus en Turi", *Revista del Instituto Azuayo de Folklore* 1, Cuenca, enero, 1968.
- Lawrence, D.H., *Atardeceres etruscos*, prólogo y traducción de Emili Olcina, Barcelona, Leartes, 1993.
- Levi-Strauss, Claude, *La alfarera celasa*, traducción de Caterina Molina, Barcelona, Paidós, 1986.
- Llerena, José Alfredo, "La orientación actual del arte ecuatoriano", *Letras del Ecuador. Periódico de Literatura y Arte* II, n.14, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, junio-julio, 1946.
- Malo, Claudio et. al., *El diseño en una sociedad de cambio*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), 1981.

- Malo, Claudio et. al., *Diseño y artesanía*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), 1990.
- Malo, Claudio, coord., *Expresión estética popular de Cuenca*, T. I, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1983.
- Malo Ordóñez, Jaime, "El mural de Eduardo Vega", *Trama. Revista de Arquitectura*, Quito, octubre, 1977.
- Monteforte, Mario, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca/Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985.
- Moreno, Oswaldo, "Algo sobre el mural del Citibank, Quito, de Eduardo Vega", diario *El Comercio*, Quito, junio de 1970.
- Moreno Y., Segundo y Jaime Peña N., eds., *Historia de la cerámica en el Ecuador. Resumen*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992.
- Muñoz Vega, Patricio, "La generación del sesenta: segunda vanguardia", en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., traducción al inglés de Deborah Truhan, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998.
- "El mural es un buen negocio en Cuenca", *Líderes. Semanario de Economía y Negocios*, Quito, 29 de enero del 2007.
- Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, *Umbrosos del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, exposición curada por Lupe Álvarez y equipo, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 2004 (Catálogo de exhibición).
- "9 pintores cuencanos exponen", Quito, Alianza Francesa, 1976. (Plegable).
- Oña, Lenin, "Ecuador", en *Arte latinoamericano del siglo XX*, Edward Sullivan ed., Madrid, Nerea, 1996.
- Oña, Lenin, *Moriano Retra. 31 años del Salón Mariano Aguilera*, Quito, FONSAL, 2010.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Bogotá, La Oveja Negra, 1985.
- Platón, *Tímeo o de la naturaleza*, en *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México D.F., Porrúa, 2009.
- Poe, Edgar Allan, "El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje", en *Cuentos 2*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2002.
- Ponce, Javier, "Alexandra Kennedy presenta libro sobre Eduardo Vega. Arte hecho con la misma tierra", Quito, diario *Hoy*, 27 de noviembre de 1997.
- "Primer Salón Nacional de Escultura. Vendrán artistas de todo el país", Cuenca, diario *El Mercurio*, 31 de enero de 1996.
- *I Salón Nacional de Escultura*, Cuenca, Museo Municipal de Arte Moderno, 1996 (Catálogo de exhibición).
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio Metropolitano de Quito, 2006.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano*, Quito/Otavalo, Libri Mundi/Instituto Otavaleño de Antropología, 1979.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Museo del Banco Central del Ecuador, 1988.
- Salgado, Mireya, "Cerámica artística en Quito: una década de definiciones", en *La cerámica artística en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1989.
- *II Salón Nacional de la Cerámica Artística en el Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992 (Catálogo de exhibición).
- "Segundo Salón de Pintura 12 de Abril", Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1964 (Plegable).
- Spencer, Laurie, "El Río de la Vida. Intimations of Ecuador", *Ceramics Monthly* Vol.46, n. 9, Noviembre, 1998.
- *Taipei International Exhibition of Ceramics*, Taipei, Taipei Fine Arts Museum, 1994 (Catálogo de exhibición).
- Traba, Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- VVAA, *Artes académicas y populares del Ecuador. I Simposio de Historia del Arte*, Alexandra Kennedy ed., Cuenca/Quito, Fundación Paul Rivet/Abya Yala, 1995.
- VVAA, G. Larrazóbol, *El arte en el vitrol*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1988.
- VVAA, *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., traducción al inglés de Deborah Truhan, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998.
- VVAA, *El Palacio de Carondelet*, Quito, Academia Nacional de Historia, 1996.
- Vega Malo, Eduardo, "Comentario-Tecnología y Diseño", en Claudio Malo y otros, *El diseño en una sociedad de cambio*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), 1981.
- "Los Vega, de tal palo tal astilla", Quito, diario *El Comercio*, 24 de noviembre del 2000.
- Zapata, Cristóbal, "La edad del cuerpo. Apuntes sobre la posvanguardia cuencana", en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*, Andrés Abad ed., Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998.

Obra pública de Eduardo Vega

Carmen Corbalán de Celis, comp.

- 2011 Mural *Marino*, 203 x 214 cm, terracota esmaltada, residencia privada, Tampa, Florida, EEUU. Estado de conservación: muy bueno.
- 2009 Mural *Los amautas*, 600 x 300 cm, terracota esmaltada y engobes, exterior del Edificio del SENESCYT, Whymper y Alpallana, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 2008 Mural *Aldrovandi*, 200 x 600 cm, loza esmaltada, Edificio Aldrovandi, Avenida González Suárez y Juan Bejarano, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 2008 Mural *El círculo rojo*, 200 x 200 cm, loza esmaltada, Edificio Aldrovandi, avenida González Suárez y Juan Bejarano, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 2008 Mural *El ceibo*, 220 x 120 cm aprox., terracota esmaltada y engobes, Hotel El Ceibo, km 5, avenida Sixto Durán Ballén, Bahía de Caráquez. Estado de conservación: muy bueno.
- 2008 Mural *La cosecha II*, 180 x 400 cm, terracota esmaltada y engobes, Edificio Avinsa, Vía a Daule, Guayaquil. Estado de conservación: muy bueno.
- 2007 Mural *Mama-yaku*, 300 x 250 cm, loza esmaltada, residencia privada, San José, Costa Rica. Estado de conservación: muy bueno.
- 2007 Mural *Taito viento*, 300 x 250 cm, loza esmaltada y engobes, residencia privada, San José, Costa Rica. Estado de conservación: muy bueno.
- 2006 Mural-fuente *Seeds*, 300 x 400 cm, loza esmaltada, Universidad de Kutztown, Pennsylvania, EEUU. Estado de conservación: muy bueno.
- 2005 Murales *Serie Cuatro elementos: Agua, Aire, Tierra, Fuego*, 50 x 50 cm, c/u, loza esmaltada y engobes, residencia privada, Cuenca. Estado de conservación: muy bueno.
- 2004 Mural *Cuidad del sol y el volcán*, 176 x 405 cm, terracota esmaltada y engobes, vestíbulo del Edificio Manuela Sáenz, Universidad Andina Simón Bolívar, calle Toledo, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 2002 Mural *Árbol de la Vida II*, 550 x 850 cm, terracota esmaltada y engobes, campus de la Universidad de Cuenca, avenida 12 de Abril s/n, Cuenca. Estado de conservación: bueno.
- 1998 Mural *La canoa*, Mall del Sol, Guayaquil. Estado de conservación: destruido.
- 1998 Mural *El Cóndor*, 200 x 200 cm, terracota esmaltada y engobes, Casa de Chaguarchimbana, Plaza de las Herreñas, Cuenca. Estado de conservación: muy bueno.
- 1996 Mural *Hombres del trópico*, 252 x 306 cm, terracota esmaltada y engobes, vestíbulo del Edificio Chimborazo, Vicepresidencia de la República del Ecuador, García Moreno entre Chile y Eugenio Espejo, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1996 Mural *Vuelo de cóndores II*, 226 x 422 cm, terracota esmaltada y engobes, Edificio Chimborazo, Vicepresidencia de la República del Ecuador, García Moreno entre Chile y Eugenio Espejo, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1996 Mural *Cortinas del tiempo I*, 100 x 100 cm, terracota esmaltada y engobes, Museo Municipal de Arte Moderno, Plaza de San Sebastián, Cuenca. Estado de conservación: muy bueno.
- 1996 Conjunto escultórico *Los árboles de Feliu*, 12 m de alto, hormigón y cerámica esmaltada, redondel entre Cumbará y Tumbaco, San Patricio, Quito. Estado de conservación: regular.
- 1995 Mural *Vuelo de cóndores I*, 160 x 160 cm, terracota esmaltada y engobes, Cerámica Carabobo, Valencia, Venezuela. Estado de conservación: desconocido.
- 1995 Mural *Tierra adentro*, 200 x 650 cm, terracota esmaltada y engobes, Oficinas de la CAF (Corporación Andina de Fomento), avenida 12 de Octubre y Luis Cordero, World Trade Center, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1995 Mural *Hombres de piedra*, 350 x 450 cm, terracota esmaltada y engobes, Palacio de Carondelet, vestíbulo de la Vicepresidencia, calle Benalcázar, entre Eugenio Espejo y Chile, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1995 Mural *Socanda el alma de la tierra*, 350 x 450 cm, terracota esmaltada y engobes, Palacio de Carondelet, vestíbulo de la Vicepresidencia del Ecuador, calle Benalcázar entre Eugenio Espejo y Chile, Quito. Estado de conservación: muy bueno.

- 1991 Conjunto escultórico *Los tótems*, 12 m de alto, hormigón y cerámica esmaltada, redondel de las avenidas Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca. (Donación de Eduardo Vega, Artesa Cía. Ltda, y La Cemento Nacional a la ciudad de Cuenca). Estado de conservación: muy bueno; intervenido por el artista en el 2002.
- 1987 Mural *De las tres lunas*, 250 x 600 cm, terracota esmaltada y engobes, Banco Ecuatoriano de la Vivienda, (BEV), avenida 10 de Agosto y Luis Cordero, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1987 Mural *Árbol de la Vida I*, 155 x 155 cm, terracota esmaltada y engobes, residencia del artista, Turi, Cuenca. Estado de conservación: muy bueno.
- 1985 Mural *Compasión en secuencia*, 6 módulos de 60 x 60 cm, c/u, loza esmaltada, Xerox del Ecuador, avenida Amazonas y Juan Pablo Sanz, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1984 Mural *La mirada*, 8 x 18 m, loza esmaltada, Seguros La Unión, Km 5.5 Vía a la Costa, Barrio Los Ceibos, Guayaquil. Estado de conservación: regular.
- 1981 Mural *Sin título*, 220 x 280 cm, loza esmaltada, Hotel Oro Verde, avenida 9 de Octubre y García Moreno, Guayaquil. Estado de conservación: muy bueno.
- 1980 Mural *Ventana cósmica*, 250 x 250 cm, loza esmaltada y engobes, ex Banco Holandés Unido, avenidas Amazonas y Naciones Unidas. Estado de conservación: remodelación del edificio, destruido.
- 1978 Mural *Manantiales*, 200 x 250 cm, loza esmaltada, oficina principal de la Planta de Agua Potable, El Ceboillar, Cuenca. Estado de conservación: malo.
- 1976 Mural *La cosecha I*, 250 x 600 cm, terracota con engobes y toques de esmaltes, Edificio Salco, avenida 9 de Octubre y Carchi, Guayaquil. Estado de conservación: muy bueno.
- 1976 Mural *Guapandaleg*, 600 x 700 cm, terracota con engobes, vestíbulo de la Gobernación del Azuay, Plaza Abdón Calderón, Cuenca. Estado de conservación: regular.
- 1975 Mural *Los alquimistas*, 4 murales de 120 x 120 cm c/u, loza esmaltada, oficinas Luis Noboa Naranjo, Nueva York. Estado de conservación: desconocido.
- 1974 Mural *Los vikingos*, 250 x 700 cm, terracota esmaltada y engobes, residencia privada, Guayaquil. Estado de conservación: bueno.
- 1973 Mural *La ciudad que de tanta lujuria con la naturaleza termina por treparse al cielo*, terracota con engobes, 280 x 700 cm, vestíbulo del Municipio de Quito, Plaza de la Independencia, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1973 Mural *Camino astral*, terracota con engobes, 200 x 650 cm, vestíbulo del Municipio de Quito, Plaza de la Independencia, Quito. Estado de conservación: muy bueno.
- 1973 Mural *Los guangolos*, 3,70 x 30 m, terracota con engobes, vestíbulo del Hotel Continental, calles Chile y 10 de Agosto, Parque Simón Bolívar, Guayaquil. Estado de conservación: muy bueno, intervenido por el artista, c. 2000-2002.
- 1970 Conjunto mural *Colleón interandino*, 160 x 280 cm y 250 x 250 cm, terracota con engobes, Citibank, avenidas República del Salvador y Naciones Unidas, Quito. Estado de conservación: malo.
- 1969 Mural *El país de El Dorado*, 600 x 700 cm, terracota con engobes, vestíbulo del Hotel El Dorado, actuales oficinas de Claro, calles Gran Colombia y Luis Cordero, Cuenca. Estado de conservación: bueno, espacio remodelado, visibilidad del mural obstruida.

NOTA: este listado es una selección de los murales y obra escultórica pública y privada más destacada del artista. Se han obviado prácticamente todos los murales en residencias privadas dentro y fuera del país por desconocer su paradero o por guardar la privacidad de sus dueños según lo solicitado.





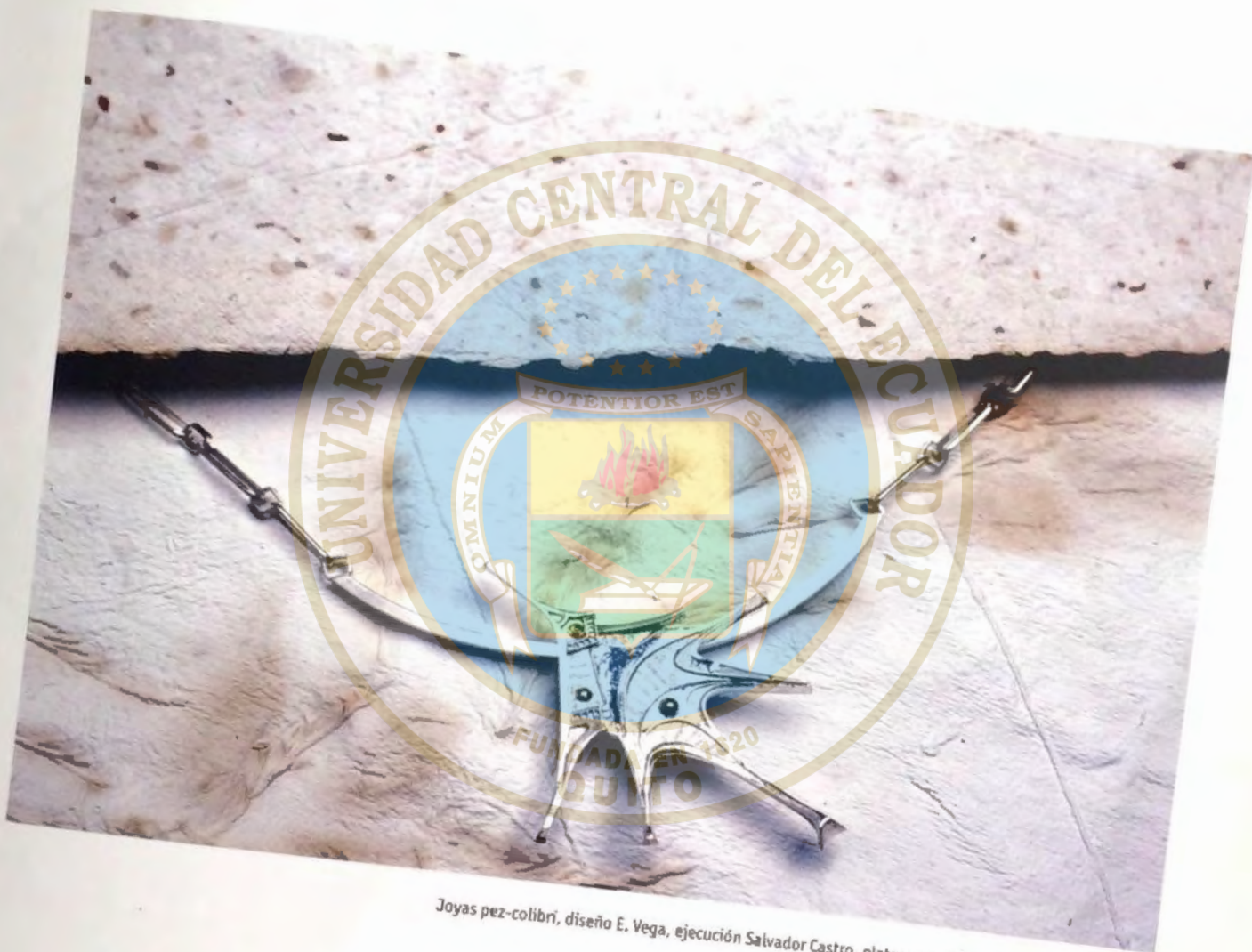
Piezas escogidas



Conjunto bandeja y florero, loza con bajoesmalte, 6 x 28 y 27 x 9 cm, 1972,
colección del artista, Cuenca (J.P.M.).



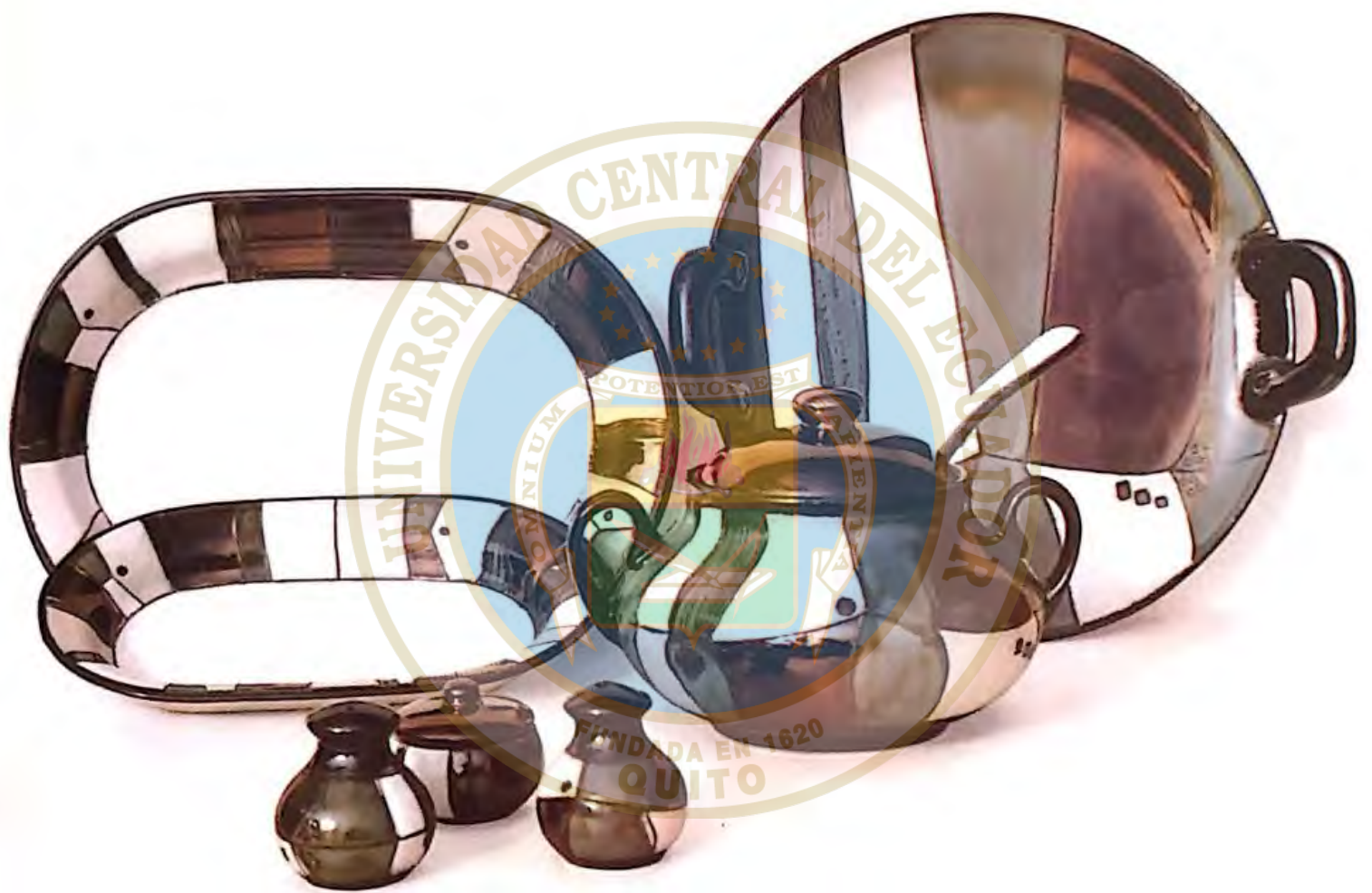




Joyas pez-colibrí, diseño E. Vega, ejecución Salvador Castro, plata y oro, 1998, colecciones privadas.



Vajilla *Planarq*, loza esmaltada, dimensiones varias, 1994-1995,
producida por Artesa Cía. Ltda., paradero desconocido.





Mantarraya, platón de loza esmaltada, 43 cm de diámetro, 2001, colección privada, Guayaquil.



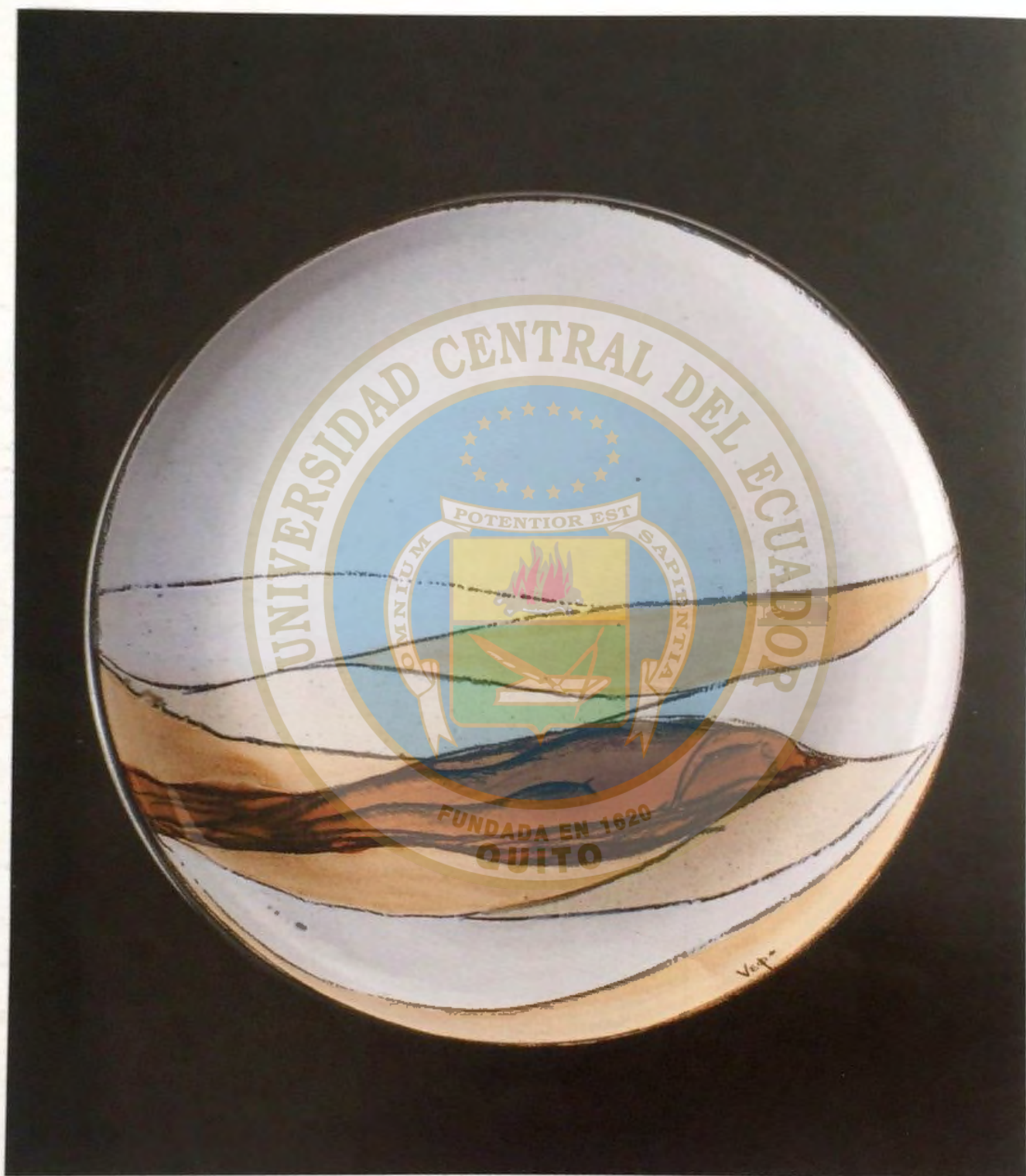
Ola y peces, platón de loza esmaltada, 43 cm de diámetro, 2001, colección privada, Guayaquil.



Tetera mural, gres con esmaltes y asa de bambú, 15 x 17 x 15 cm, 1983,
colección del artista, Cuenca.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Mujer dormida, platón en loza esmaltada, 38 cm de diámetro, 1986,
colección del artista, Cuenca (C.H.).



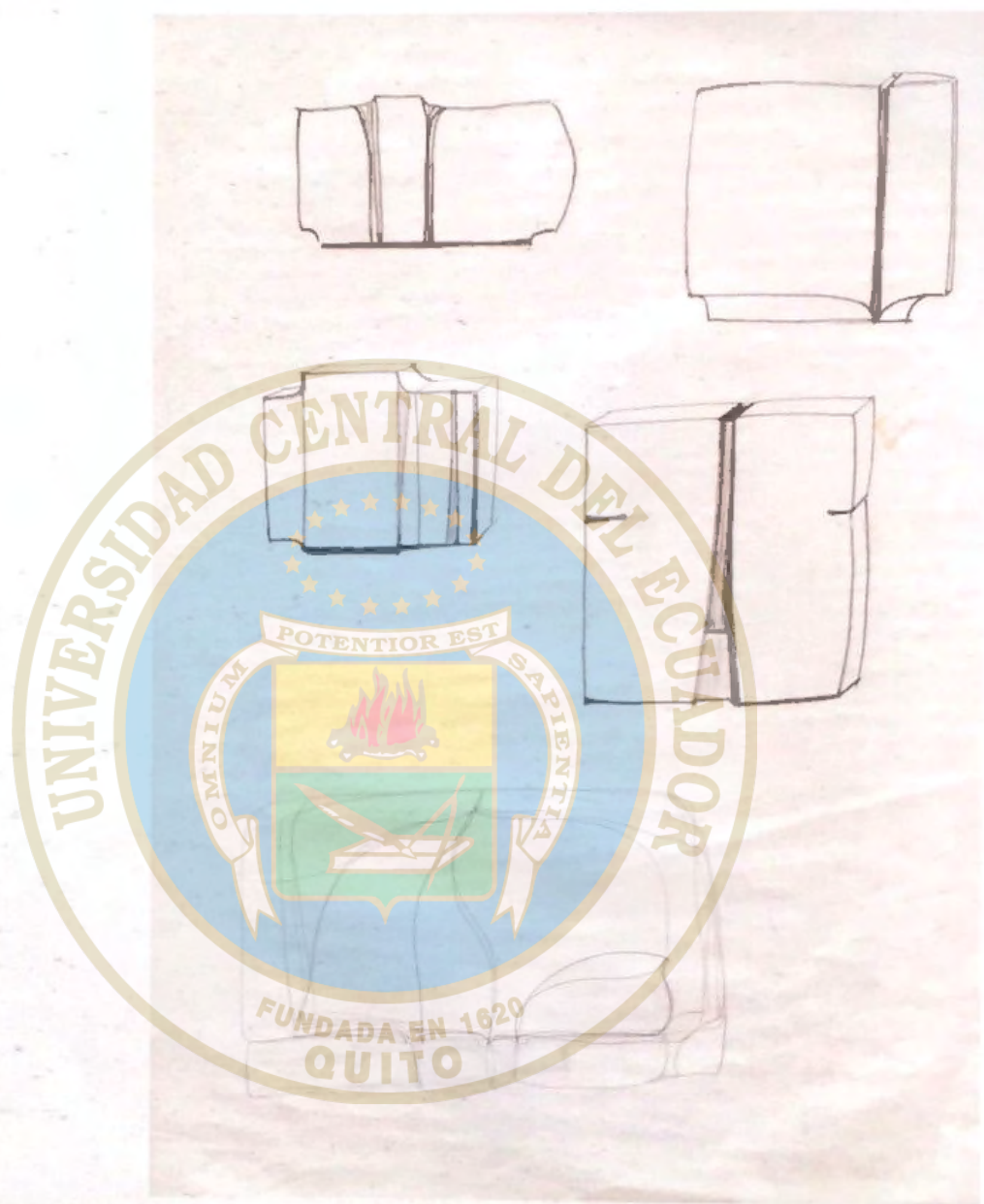
Palмира, mural en terracota esmaltada y engobes, 90 x 120 cm, 2008, colección privada, China.



Floreros, terracota esmaltada, 36 x 13 cm; 42 x 13 cm; 25 cm aprox., 1994,
Museo Nacional de Bellas Artes de Taipei, China.



Pez, botellón en terracota esmaltada, 33 x 34 x 10 cm, 2010,
colección del artista, Cuenca.

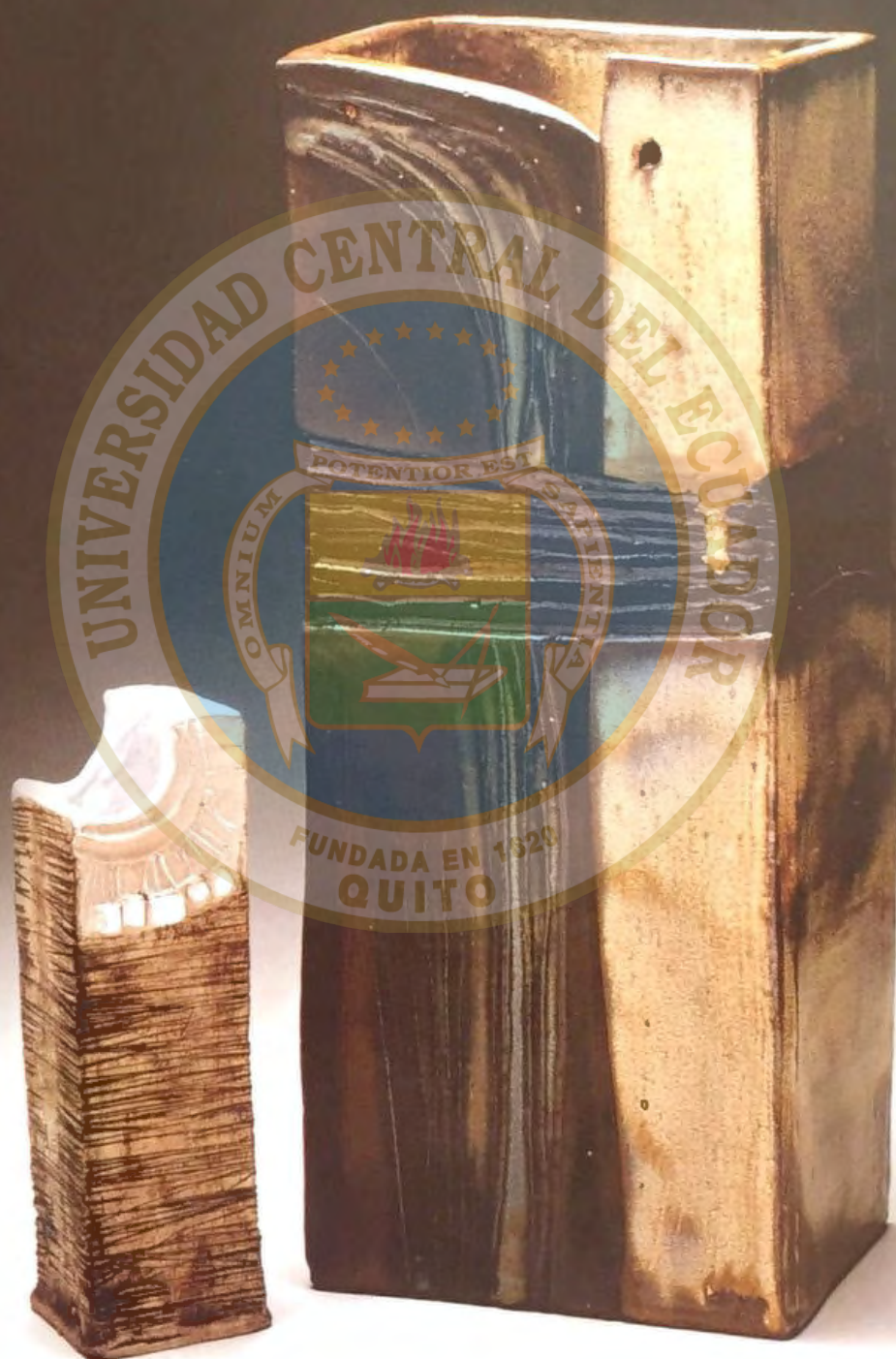


Bocetos cuaderno Barcelona, lápiz sobre papel, 1986, archivo del artista, Cuenca.
La botipieza, terracota esmaltada, 27 x 39 x 6 cm, 1987, colección del artista, Cuenca.





Fanjante (pieza grande) gres esmaltado, 45 x 22; s/t, 25 x 9 cm aprox., c. 2000, colección del artista, Cuenca.





Bocetos para *Fuente y platón pez*, lápiz sobre papel, archivo del artista, Cuenca.

Fuente pez, loza esmaltada, 7 x 48 x 33 cm, 1996-1998, en producción
E. Vega Galería Taller, Cuenca (J.P.M.).





Barroco, sopera en terracota, torneada, con engobes y bajoesmalte, 17 x 19 cm. 1975, colección del artista, Cuenca.

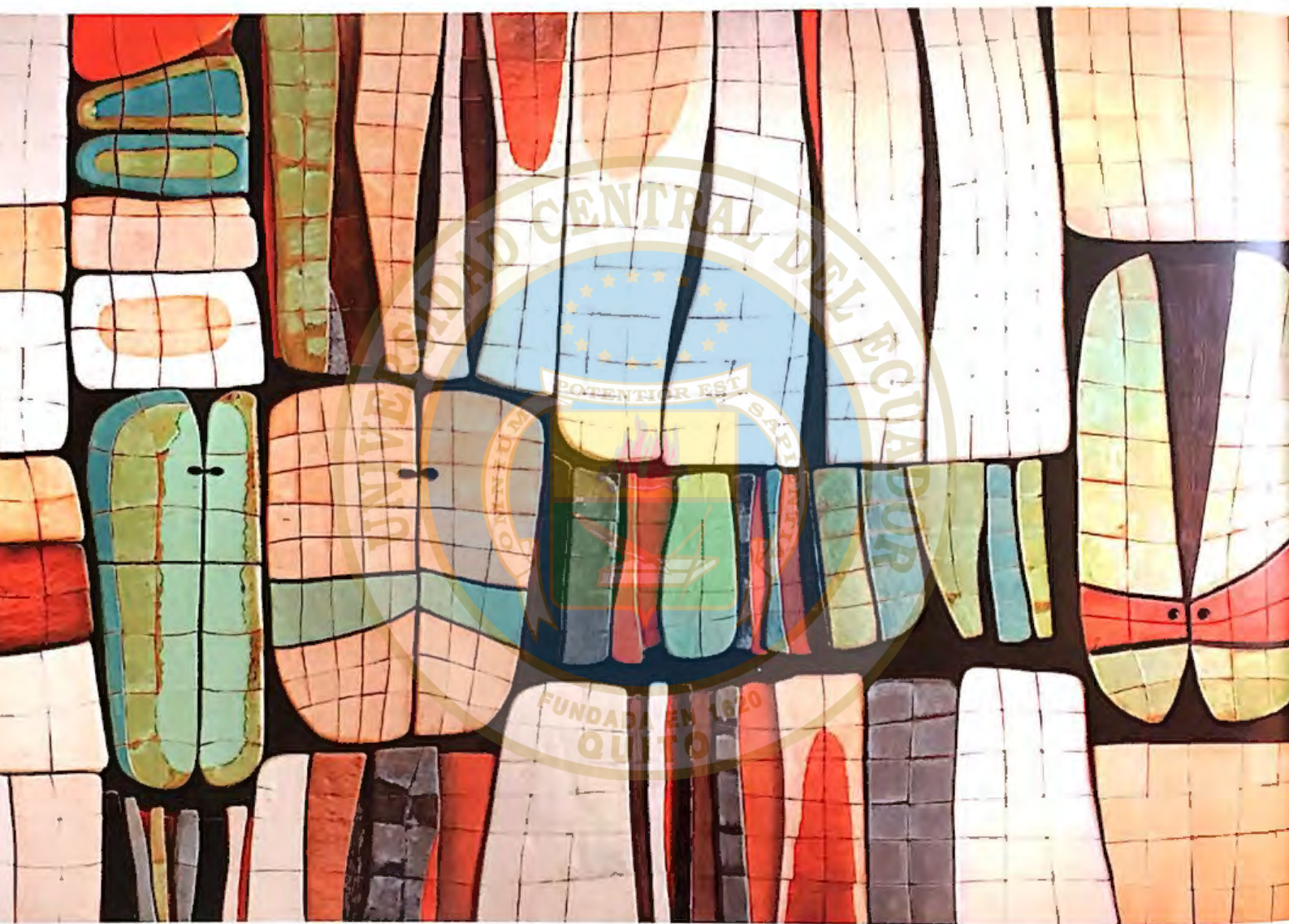


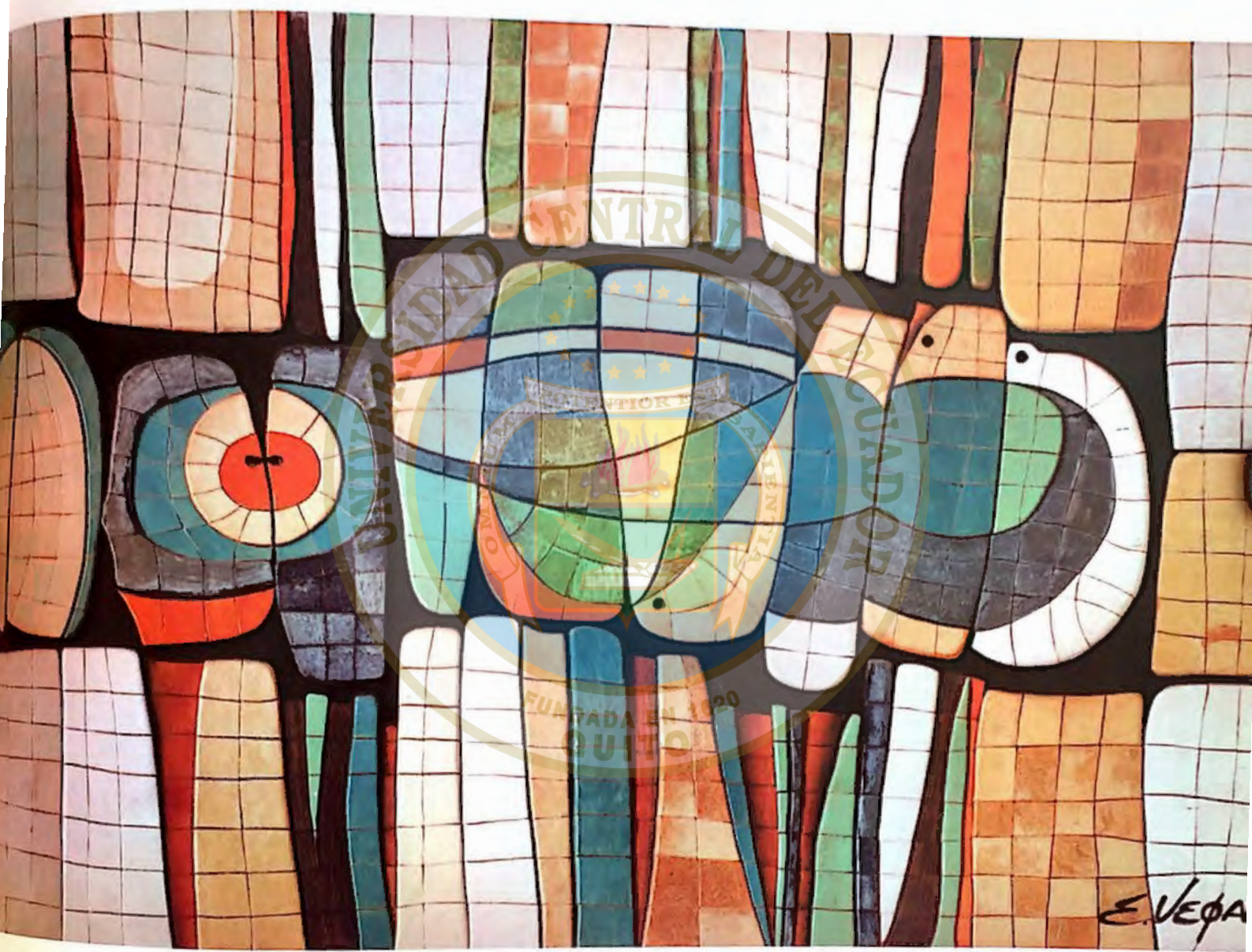


Gallo de la roca, mural en terracota esmaltada y engobes, 33 x 33 cm, c. 1997,
en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca.



Juego de café *Grano de café*, loza esmaltada, dimensiones varias, 1997,
en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca.





Aldrovandi, mural en terracota esmaltada, 200 x 600 cm, 2008, vestíbulo del Edificio Aldrovandi, avenida González Suárez, Quito (C.H.).



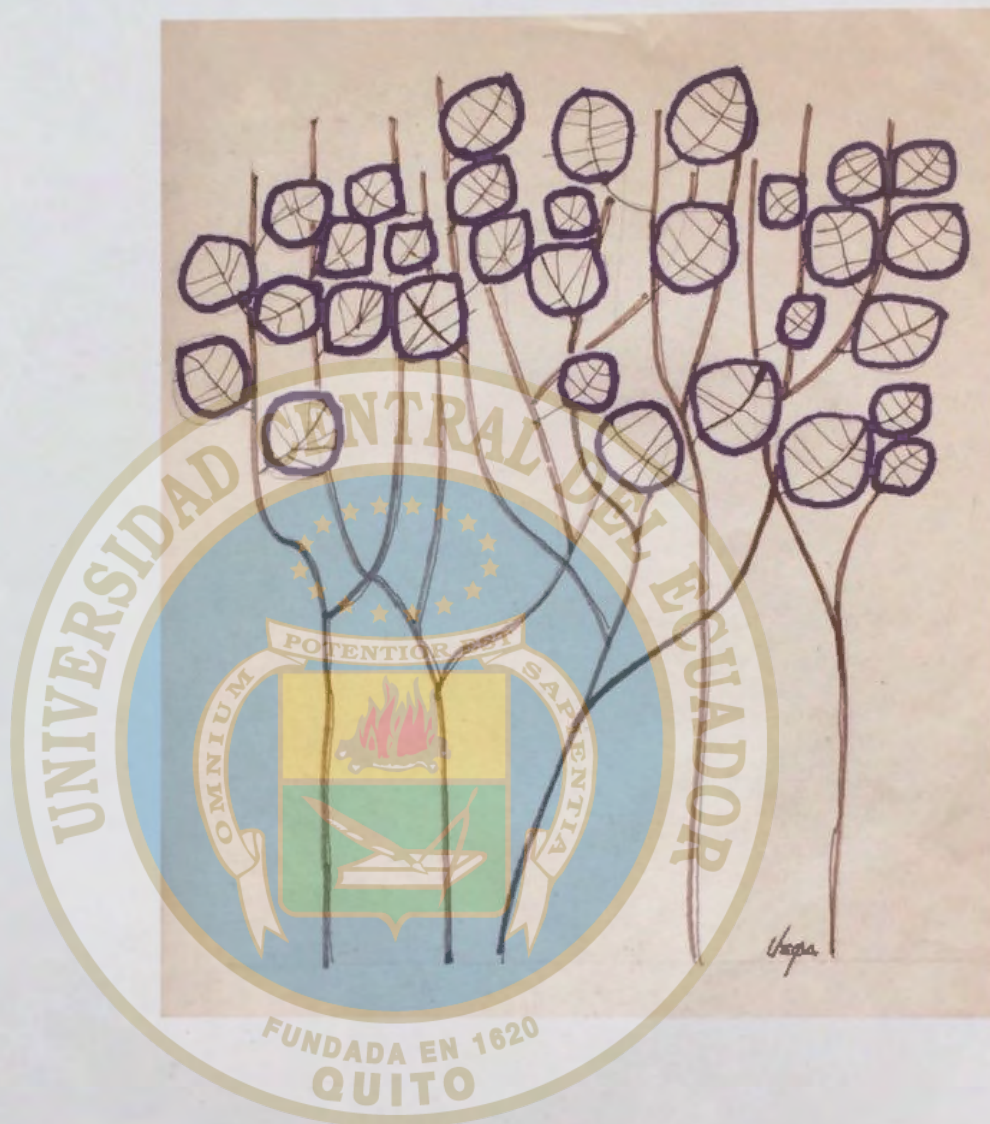
Pañuelera decoración Doña Eulalia, 15 x 15 cm, 2000, en producción,
E. Vega Galería Taller, Cuenca (J.P.M.).





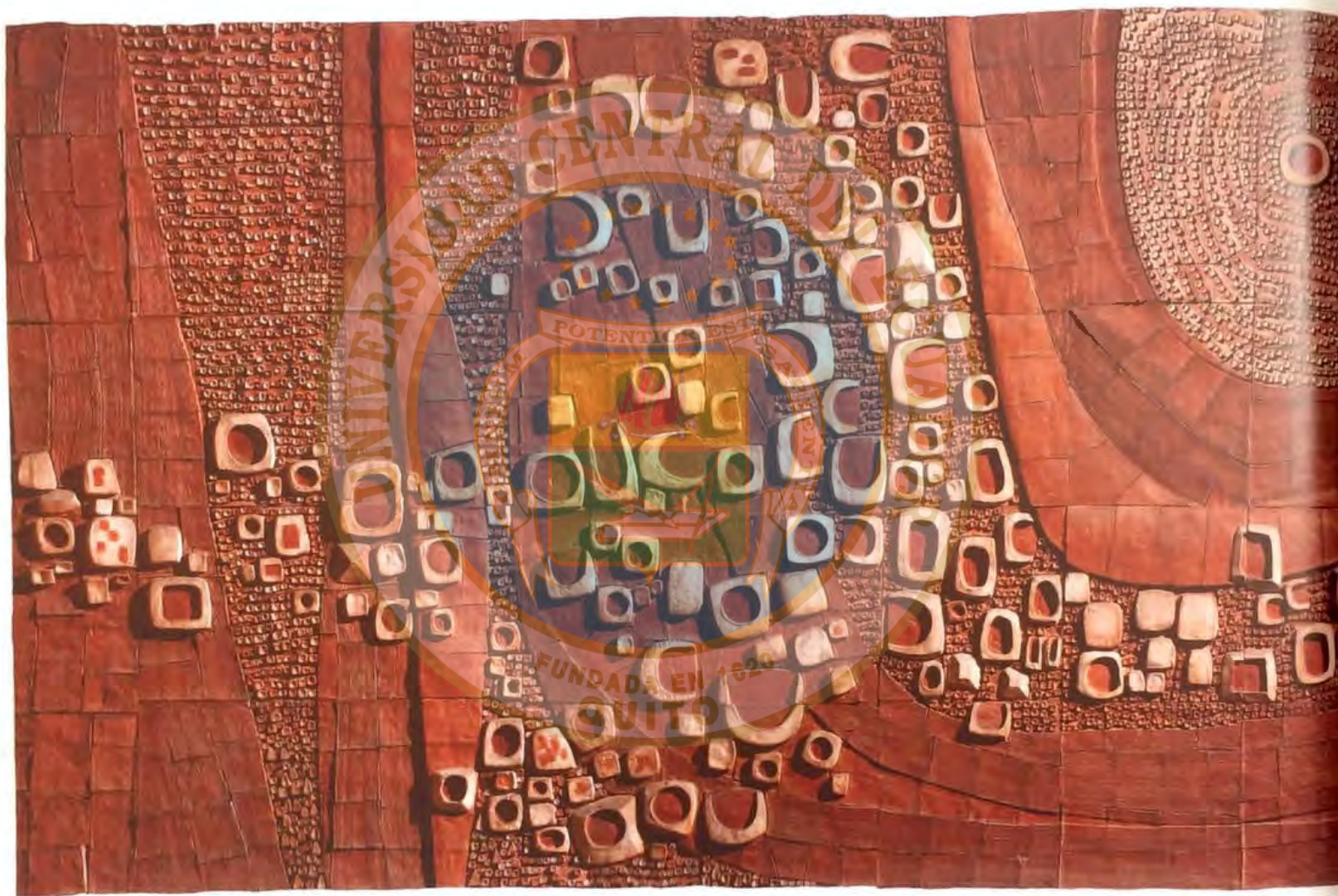
Jarritos de la serie *Fauna Ecuador*, loza y bajoesmalte, dimensiones varias, c. 1990,
colección Artesa Cía. Ltda., Cuenca.





Boceto para el diseño Moneda del Papa, marcador sobre papel, archivo del artista, Cuenca.
Florentino con decoración Moneda del Papa, florero en loza esmaltada y engobes, 40 x 23 cm, 1990,
en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca (C.H.).







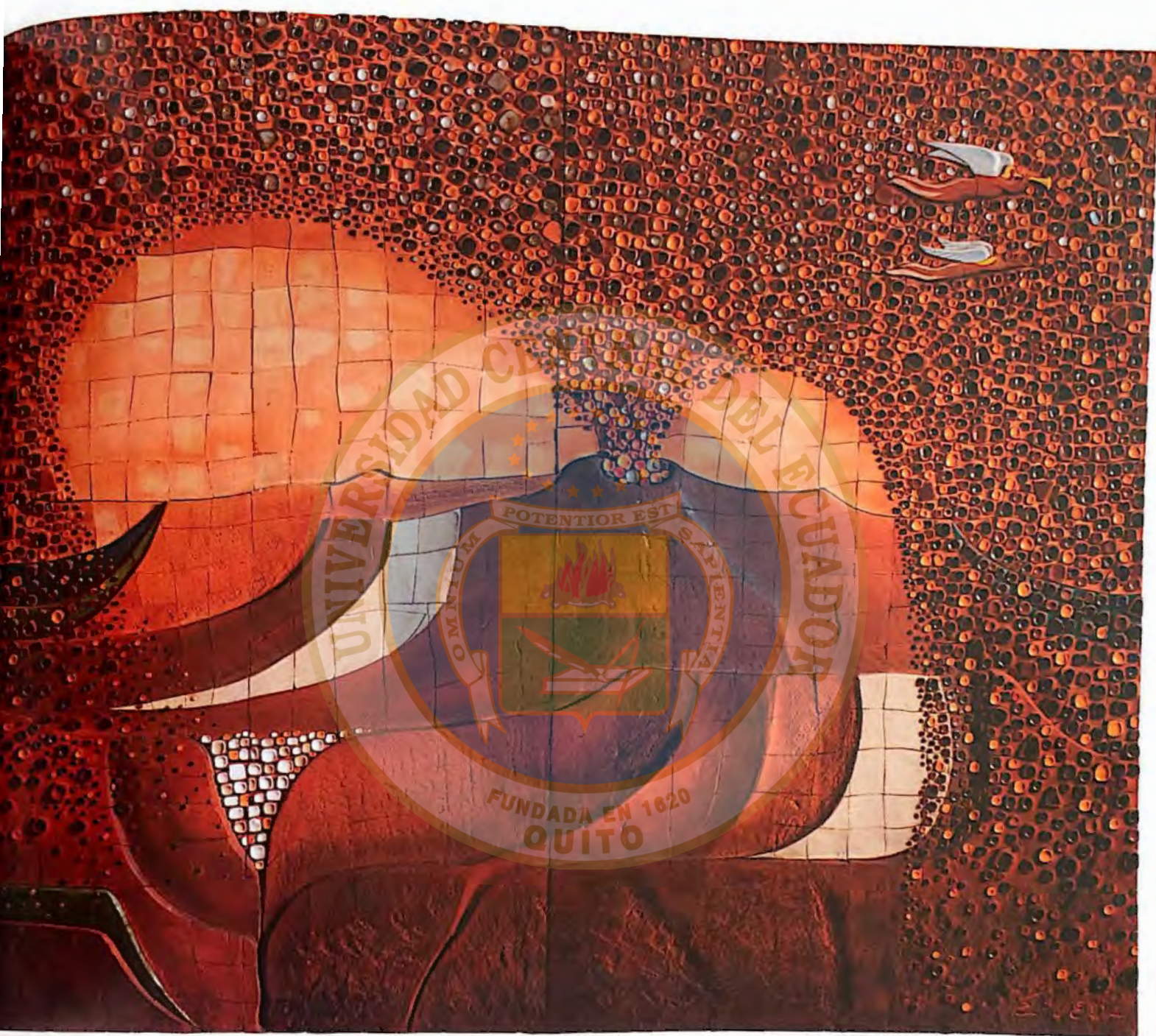
La ciudad que de tanto luchar con la naturaleza termina por treparse al cielo, mural en terracota con engobes, 280 x 700 cm, 1973, vestíbulo del Municipio de Quito, Plaza de la Independencia, Quito (C.H.).





Camino astral, mural en terracota con engobes, 200 x 650 cm, 1973,
vestibulo del Municipio de Quito (C.H.).





Ciudad del sol y el volcán, mural en terracota esmaltada y engobes, 176 x 405 cm, 2004,
Edificio Manuela Sáenz, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito (C.H.).



Gañaf, de la serie *Flora del Ecuador*, placa en cerámica y esmaltes, 30 x 20 cm, 1996-1998, en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca (J.P.M.).





De las tres lunas, platón en loza esmaltada, 43 cm de diámetro, 1988,
colección privada, Tampa, Florida, EEUU.

Cántaro, terracota con esmaltes, 52 x 30 cm, 1986,
colección privada, Cuenca (J.P.M.).

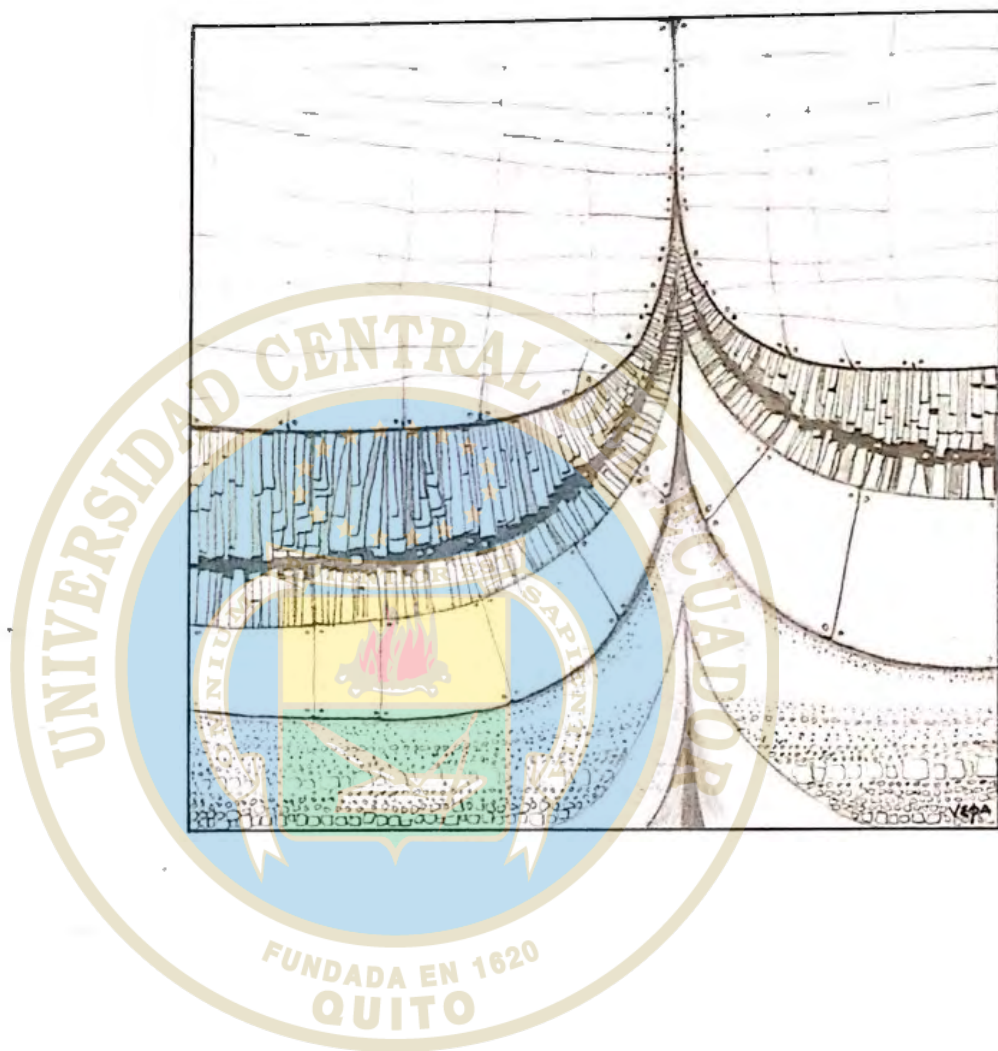




Juego de té Calas, loza esmaltada, dimensiones varias, 2004,
en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca.

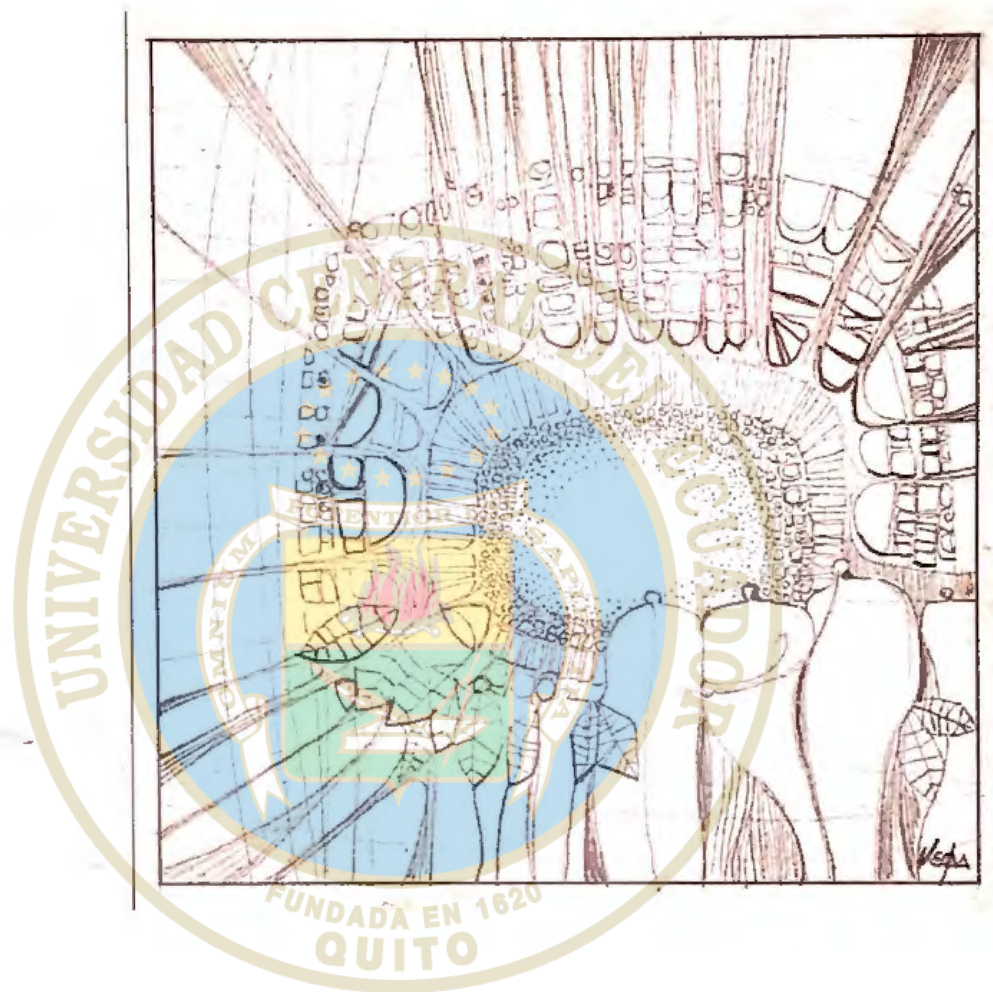


Máscaras turquesa y naranja, piezas en loza esmaltada, dimensiones varias, 2010, en producción E. Vega Galería Taller, Cuenca.



Boceto para *Cortinas del tiempo*, lápiz sobre papel, archivo del artista, Cuenca.
Cortinas del tiempo, mural en terracota esmaltada, 100 x 100 cm, 1996, Salón Nacional de Escultura,
 Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca.





Boceto para *Hombres del trópico*, archivo del artista, Cuenca.

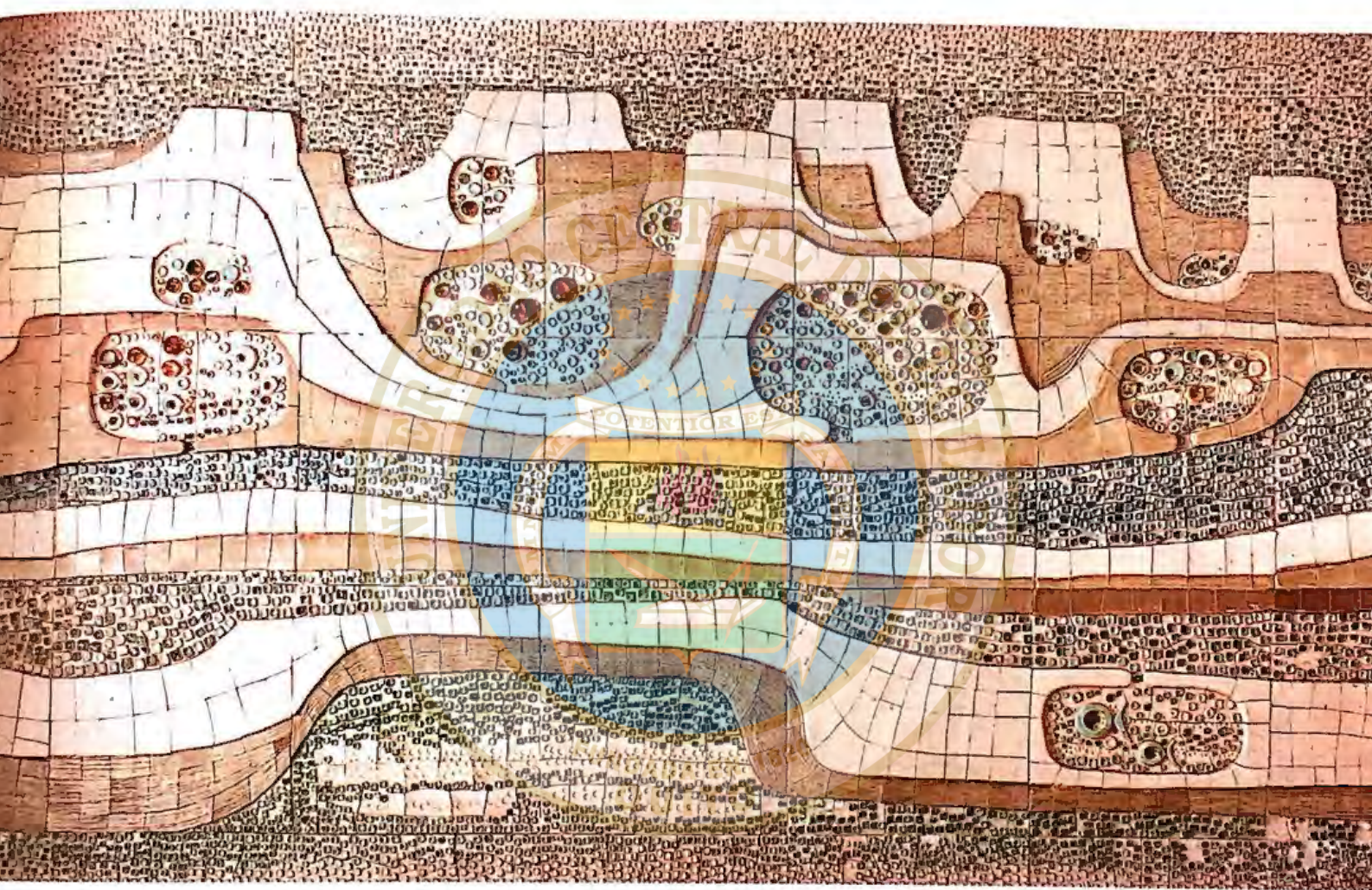
Hombres del trópico, mural en terracota esmaltada y engobes, 252 x 306 cm, 1996, Edificio Chimborazo, Vicepresidencia de la República del Ecuador calle Benalcázar, Quito.



NDADA EN 1920
QUITO



Manantiales, mural en loza esmaltada, 200 x 250 cm, 1978, oficina principal de la Planta de Agua Potable, El Cebollar, Cuenca (C.G.).





Lago Darwin, de la serie *Galápagos*, platón de loza esmaltada, 43 cm de diámetro, 2007, paradero desconocido.



Ensenada, mural en terracota esmaltada y engobes, 50 x 50 cm, 1998,
colección privada, Guayaquil (C.G.).



Boceto guía, tinta para la producción de la franja.

Pez vitral amarillo, franja de azulejos esmaltados, 20 x 20 cm por azulejo, c. 1990, casa del artista en Turi, Cuenca (C.G.)





Botijos, terracota esmaltada, dimensiones varias, c. 1985,
paradero desconocido (J.P.M.).





Los sangurimas de poncho rojo, placas de cerámica esmaltada, 90 x 180 cm, 1984, vestibulo de Artesa Cía. Ltda., Cuenca.





*Redes, mural en loza esmaltada, 50 x 50 cm, 2000,
colección privada, Guayaquil.*





Chupacabras, mural en terracota esmaltada, 200 x 120 cm, c. 1998,
E. Vega Galería Taller, Cuenca (C.G.).





NO DESMO NAS QUE OTRO
ALCONA TRICRAN EN
AMERICA LA ALA GRABES
NACION DEL MUNDO MENOR
POR SU EXTENSION Y RIQUEZA
QUE POR SU LIBERTAD Y CORDON
SINON POR NAS

QUE EN LA CULTRON U N

FUNDADA
QUAT



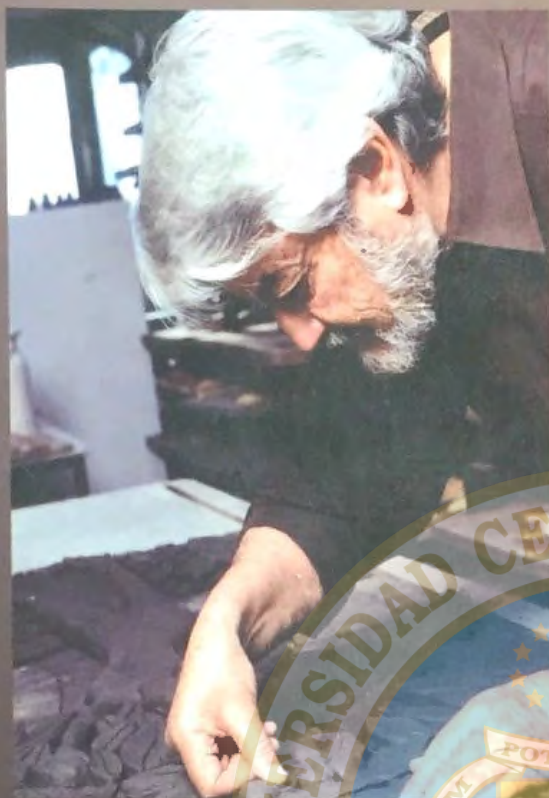
Tierra adentro, mural en bajorrelieve en terracota esmaltada y engobes, 200 x 650 cm, 1995.
Corporación Andina de Fomento, Quito (C.H.).

Cristóbal Zapata

(Cuenca, Ecuador, 1968)

Escritor y crítico, ha publicado los poemarios *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999), *Baja noche* (2000), *No hay naves para Lesbos* (2004), *Jardín de arena* (2009), y el libro de cuentos *El pan y la carne* (2007), Premio Nacional de Cuento "Joaquín Gallegos Lara" del Municipio de Quito de ese año. Ha editado, entre otros libros y catálogos, la antología de relatos de Huilo Ruales, *Historias de la ciudad prohibida* (1997), la poesía reunida de Roy Sigüenza, *Abrazadera y otros lugares* (2006), la novela *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (2010), de Alfredo Pareja Diezcanseco, *El Palacio de Cristal [Antología 1893-1942]*, del poeta Ernesto López Díez (2012), y los libros de artistas: *Pablo Cardoso* (2004), *Piel de navaja* de Wilson Paccha (2007), *Autografías. Obra reunida (1983-2008)* de Jorge Velarde (2008), y *La otra parte de la diversión [Obra escogida 1989-2012]* de Patricio Palomeque (2012), ediciones precedidas de exhaustivos estudios introductorios. Es además autor de numerosos ensayos sobre arte y literatura, y curador de importantes exhibiciones dedicadas a artistas ecuatorianos. Fue Coordinador General de la VI Bienal de Cuenca y conformó su equipo técnico en la XI edición de la misma. Fundó y dirigió entre 2006 y 2009 la galería Proceso / Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Desde su inauguración es el Coordinador Académico del Certamen de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira.





La historiadora de arte Alexandra Kennedy, junto al escritor y crítico Cristóbal Zapata, hacen un minucioso repaso de la obra y la vida de Eduardo Vega, al tiempo que elaboran una singular relectura sobre la trayectoria del objeto cerámico en la historia de nuestra cultura.

Teniendo a Vega como centro de radiación —en su calidad de adelantado del arte, la industria y el diseño cerámicos en el país—, este libro está animado por una fuerza centrífuga que lo lleva a recorrer otros nombres y otras obras, en un viaje de ida y vuelta por la memoria y la geografía de la cerámica ecuatoriana.



Con el patrocinio de la Prefectura del Azuay



AZUAY
PREFECTURA
Voz, voto y gobierno

ISBN 978-9942-11-610-9



9 789942 116109

UNIVERSIDAD CENTRAL