



Araceli Gilbert (1913-1993): una mujer artista moderna en la encrucijada plástica ecuatoriana

Georgina G. Gluzman¹; Geraldine A. Gluzman²

Recibido: 17 de diciembre de 2021 / Aceptado: 1 de marzo de 2022

Resumen. Las mujeres artistas de la modernidad latinoamericana han estado sometidas a un proceso de silenciamiento y olvido, particularmente acentuado después de sus fallecimientos. En el contexto ecuatoriano, marcado profundamente por elementos artísticos tradicionales y por la recuperación del pasado indígena, la figura de Araceli Gilbert (1913-1993) se destaca con gran claridad. Pintora pionera y diseñadora de joyas de vanguardia, Gilbert estuvo al frente de una renovación plástica mayor en el contexto del Ecuador. Este artículo aspira a situar su figura en el panorama local, a analizar algunos de sus aportes al desarrollo de la práctica artística moderna en el Ecuador y a aportar al conocimiento general de su obra. Basado en un examen minucioso de las fuentes primarias disponibles en el archivo personal de la artista, este texto se propone como un ensayo de rectificación de la historia masculinista del arte, centrada en los logros de los varones. Informado por las teorías feministas en el campo del arte, este ensayo delinearé una personalidad artística clave, aunque poco reconocida, particularmente fuera de su país natal, el Ecuador.

Palabras clave: Araceli Gilbert – Mujeres artistas – Arte ecuatoriano – Arte abstracto siglo XX – Arte Amerindio

[en] Araceli Gilbert (1913-1993): a modern woman artist at the Ecuadorian plastic crossroads

Abstract. The women artists of Latin American modernity have been subjected to a process of silence and oblivion, particularly after their passing. In the Ecuadorian context, deeply marked by traditional artistic elements and by the rediscovery of the indigenous past, the figure of Araceli Gilbert (1913-1993) stands out with great clarity. A pioneering painter and avant-garde jewelry designer, Gilbert was at the forefront of a vital plastic renovation in the context of Ecuador. This article aims to place her figure on the local scene, to analyze her contributions to the development of modern artistic practice in Ecuador, and to contribute to the general knowledge of her work. Based on a meticulous examination of the primary sources available in the artist's personal archive, this text is proposed as an essay to rectify the masculinist history of art, centered on the achievements of men. Informed by feminist theories in the field of art, this essay will outline a key, if under-recognized, artistic personality, particularly outside her home country, Ecuador.

Keywords: Araceli Gilbert – Women artists – Ecuadorian Art – Abstract Art 20th Century – Amerindian Art

¹ CIAP (CONICET-Universidad Nacional de San Martín) (Argentina)

E-mail: ggluzman@udesa.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7541-1291>

² IDECU (CONICET-Universidad de Buenos Aires) (Argentina)

E-mail: ggluzman@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3664-2366>

Sumario: 1. Introducción: tradición y modernidad en el Ecuador, 2. Las mujeres artistas en el contexto moderno latinoamericano: un camino difícil, 3. Araceli Gilbert: inicios, privilegios y obstáculos, 4. Una carrera moderna y nómada: los años de consagración de Gilbert, 5. A modo de conclusión. Referencias.

Cómo citar: Gluzman, G. G.; Gluzman, G. A. 2022. Araceli Gilbert (1913-1993): una mujer artista moderna en la encrucijada plástica ecuatoriana. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1443-1459, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.79426>

1. Introducción: tradición y modernidad en el Ecuador

A primera vista, el escenario artístico latinoamericano durante la modernidad parece ser un terreno casi exclusivamente varonil. Está claro que existe un conjunto limitado de nombres femeninos esenciales, particularmente en las historias del arte de Brasil (como Anita Malfatti o Tarsila do Amaral) y de México (como Frida Kahlo o María Izquierdo). Sin embargo, esta exigua presencia femenina no alcanza para cuestionar el relato de la modernidad latinoamericana como una narrativa maestra de logros puramente masculinos. Este artículo aspira a cuestionar este imaginario, cimentado por los relatos histórico-artísticos tradicionales, mediante la recuperación crítica y análisis de algunos aspectos de la carrera de una figura mayor de la plástica ecuatoriana: la pintora y diseñadora Araceli Gilbert (1913-1993) [Figura 1]. Este texto se basa tanto en el trabajo llevado adelante en el Archivo Blomberg, donde se halla una diversidad de materiales en torno a la artista, como en los enfoques teóricos propuestos por la irrupción de los feminismos en el campo de la historia del arte.



Figura 1. Araceli Gilbert en su estudio.
Archivo Blomberg, Quito. Fotografía de las autoras.

Si bien en los últimos años hemos asistido a una intensificación del interés por las mujeres artistas en América Latina, los textos existentes han construido un canon excluyente que ha visibilizado a unas pocas mujeres por sobre otras. En el caso de las artistas abstractas, nombres como los de Lygia Clark, Lygia Pape, Gego, Lidy Praty y Yente se han tornado más o menos familiares para el público gracias a investigaciones recientes (Franco, 2021). En tal sentido, se han favorecido geografías y trayectorias específicas: Brasil, Venezuela y Argentina. Muchas otras artistas del período abarcado en este trabajo aun aguardan mayor reconocimiento crítico.

El estudio de carreras más soslayadas nos permite ampliar el repertorio de artistas conocidas y comprender fenómenos de visibilización estratégica. Asimismo, este texto está guiado por el deseo de establecer críticamente las condiciones de posibilidad de la notable trayectoria de Gilbert. El arrojar luz sobre el posicionamiento social y económico de la artista no actúa en desmedro de su capacidad plástica, sino que llama la atención sobre las dificultades que las mujeres han debido afrontar y los modos en los que han sorteado obstáculos comunes. Como ha señalado acertadamente Cárdenas Oñate:

no basta con engrosar las listas de nominación femenina en los discursos, no por ello se están ‘salvando almas’, hay que ver también por qué no llegaron al ‘paraíso’ de la práctica, visibilidad, y ejercicios de participación de las mujeres en todos los ámbitos. (Cárdenas Oñate, 2010, p. 31)

Los orígenes de la carrera artística de Gilbert se sitúan en un momento de profundos cambios en el contexto plástico ecuatoriano, que atravesó entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX diversos momentos de debate en torno a cuáles debían ser las formas artísticas privilegiadas y auténticamente representativas del país. Las disputas versaban en torno a cuáles eran las poéticas adecuadas para transmitir la llamada “identidad nacional”. En términos generales, se advierte que el fuerte rol de la tradición artística local y los discursos enérgicamente nacionalistas modelaron las condiciones generales de trabajo de los primeros artistas vanguardistas en el despuntar del siglo XX.

Como ha indicado acertadamente Greet (2009, p. 24), la relación entre los círculos oficiales (como la reorganizada Escuela de Bellas Artes de Quito, producto de la creciente secularización de la sociedad ecuatoriana) y los jóvenes artistas hacia mediados del siglo XX fue de una gran complejidad: no es posible definirla en términos simples, tales como opuesta o armoniosa. En efecto, los artistas y las formas de esta primera modernidad plástica no entraron en un conflicto militante con respecto a las instituciones y poéticas más ligadas al Estado, así como por los valores promovidos por él, pues la identidad local siguió siendo un tema de peso para los creadores plásticos.

A partir de la década de 1930, el indigenismo fue ganando lugar como la expresión considerada auténticamente nacional en el Ecuador. Como ya ha explicado Oña (1988, p. 78), el tema de las poblaciones campesinas mestizas se tornó central para gran parte de los artistas más relevantes y celebrados, en consonancia con otros espacios latinoamericanos. Las figuras señeras de Eduardo Kingman (1913-1997), Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Camilo Egas (1889-1962) se destacaron como las representantes de este acercamiento al arte donde los elementos realistas y los de corte expresionista se fundían para dar origen a imágenes cargadas de patetismo y

monumentalidad. Arte profundamente anclado en modelos narrativos y en reclamos sociales, el indigenismo se ancló en arraigados binarismos de género: produjo héroes masculinos y madres sacrificadas. Tal vez por ello, las artistas vinculadas al indigenismo sufrieron el silenciamiento de sus carreras.

La corriente indigenista, aunque continuaría vigente largamente, comenzó a declinar lentamente desde mediados del siglo XX (Oña, 1988, p. 79). En efecto, las formas artísticas más directamente vinculadas a la denuncia social en torno a las poblaciones subalternas locales dieron paso a nuevas experimentaciones, particularmente dentro de los lenguajes abstractos, a partir de la década de 1950. Fue como parte de esa renovación, junto a artistas como su amigo Estuardo Maldonado (1930) y Manuel Rendón (1894-1962), que Gilbert comenzó su carrera en un bastión del indigenismo como el Ecuador. Como ha apuntado Mejía con respecto a la década de 1960, “Con las excepciones ya señaladas de Rendón — entre París y Guayaquil— y de Gilbert, ya para esos años residiendo entre nosotros, el predominio indigenista había establecido una especie de cierre de fronteras para todo otro tipo de arte” (2002, p. 33). Fue en este contexto inicialmente adverso en el que Gilbert desarrolló sus propuestas artísticas (Salgado Gómez, 2002, p. 22).

Este texto se apoya sobre tres hipótesis principales. En primer lugar, Gilbert logró insertarse ventajosamente en el campo del arte en el Ecuador gracias a una combinación de poética artística renovadora, pero de tinte local, y privilegio social. En segundo lugar, los discursos del arte abstracto, a pesar de su marcado carácter masculino, fueron vehiculizados en el Ecuador por una mujer, que detentaba un capital simbólico preciso. Sin embargo, su proceso de profesionalización fue complejo y la adquisición de un lugar central en la historia del arte ecuatoriano sigue siendo una cuenta pendiente. En tercer lugar, Gilbert desarrolló una obra potente, que aunaba tendencias diversas y colmaba las expectativas de algunos críticos, tanto dentro como fuera del Ecuador.

2. Las mujeres artistas en el contexto moderno latinoamericano: un camino difícil

El fenómeno de la modernidad, en toda la vastedad de sus sentidos, ha estado profundamente marcado por el binarismo de género. Como ha apuntado Wolff en un ensayo señero, la modernidad designa un conjunto de transformaciones del mundo público, que afectaron primordialmente a los varones (1985, p. 37), al menos en lo que refiere a su presencia en los imaginarios y relatos de la modernidad. La realidad vivida de las mujeres, más allá de los discursos en torno a la modernidad y lo moderno, sí se vio profundamente atravesada por los cambios asociados a la modernidad, como los cambios urbanos o la tendencia a la racionalización de los procedimientos. En el caso del Ecuador, el primer país latinoamericano en garantizar el sufragio femenino, la modernización social estuvo fuertemente marcada por la presencia de las mujeres en la esfera pública (Cano Lastra, 2014). Como ha analizado Ana María Goetschel, ya desde fines del siglo XIX “la imagen de la mujer empieza a cambiar, concibiéndose su rol de manera distinta a épocas anteriores (1999, p. 403). Si bien la función de la mujer como madre seguía considerándose primaria, “sus posibilidades de acción en la vida pública se ampliaron” radicalmente (ibídem).

En el Ecuador, las primeras décadas del siglo XX fueron testigos de la profundización de los cambios iniciados a partir del último lustro del siglo XIX. Sin embargo, seguía plenamente vigente en algunos sectores más conservadores la idea de que “la función principal de las mujeres blancas de sectores medios y altos estaba en el hogar doméstico” (Goetschel, 2002, p. 13). No obstante, Goetschel ha apuntado que se registraron fugas de este estado de cosas en este grupo privilegiado, pues existía “la participación de una minoría de elite en espacios públicos como las obras sociales de la Iglesia Católica y algunas actividades económicas” (ibídem). En tal sentido, la educación artística formaba parte de este abanico de posibilidades abierto a las mujeres privilegiadas económica, social y racialmente. Ya desde comienzos del siglo XX, diversas voces ligadas al feminismo comienzan a reclamar el derecho femenino a la educación, incluyendo la formación en las artes visuales como algo más que meros adornos. Como destacó Goetschel, las mujeres “se reconocieron en igualdad de aptitudes que los hombres con respecto al conocimiento y el derecho ejercerlo” (ibídem, p. 27)

A nivel global, la presencia femenina en los movimientos artísticos desarrollados desde fines del siglo XIX fue olvidada o relativizada por las historias tradicionales del arte, a menudo siguiendo los lineamientos de los integrantes varones de cada tendencia artística novedosa, quienes cubrieron con un manto de silencio la actividad de sus colegas femeninas, aun en el caso de artistas reconocidas en vida. Sin embargo, las mujeres han constituido una presencia activa dentro de las escenas de la vanguardia artística. En *L'altra metà dell'avanguardia*, muestra señera inaugurada en 1980, la historiadora del arte y curadora Lea Vergine se propuso visibilizar y dar voz a las trayectorias marginadas por el canon masculino. Al respecto, Lea Vergine señalaba que su campo de investigación había caído de la memoria histórica (1982, p. 18). La investigadora describía su acercamiento a la problemática de la relación entre mujeres y experimentación artística como el trabajo de reparación de una antigua casa en ruinas, rodeada de censura, desgana y reservas crueles (ibídem).³

En el contexto del Ecuador, la actividad de las mujeres artistas comienza a ser registrada durante el período colonial, con figuras como María Estefanía Dávalos y Maldonado (ca. 1720-ca. 1801). Ya en el siglo XX, la apertura de la Escuela de Bellas Artes fomentó el surgimiento de una generación de mujeres artistas profesionales, particularmente en el campo de la escultura, entre quienes se destacan Rosario Villagómez Fabara (1898-1968) y América Salazar (1909-1999). Integradas al circuito oficial del arte, varias de ellas obtuvieron distinciones en el marco del Premio Nacional de Artes “Mariano Aguilera”, centro de la consagración institucional en el Ecuador. En este contexto, la obra madura de Gilbert se recorta con nitidez frente a los intereses figurativos y de carácter narrativo tanto de sus antecesoras como de gran parte de sus contemporáneas, entre las que se hallan figuras de la talla de Alba Calderón Zatizábal (1908-1992). La excepción más notable es sin dudas la de la escultora Germania Paz y Miño de Brehil (1913-2002), quien transitó tanto las poéticas figurativas como las abstractas.

Los estereotipos en torno a las características supuestamente naturales de la actividad artística de las mujeres afectaron, aunque de ninguna manera impidieron totalmente, el desarrollo de las mujeres artistas como Gilbert, que debieron desarrollar

³ Todas las traducciones de textos en idioma extranjero son nuestras.

modos de inserción específicos. Al respecto, cabe recordar las palabras de Manuel E. Mejía con ocasión de la retrospectiva de la artista en el Banco Central del Ecuador:

Por lo demás, Aracely [sic] es un caso raro al manejar expresiones que, en principio, se consideran poco acordes con una sensibilidad femenina, pues sacrificando las referencias inmediatas, los datos físicos circundantes o la gestualidad humana, se ha concentrado en la creación de una obra a la que cabe acercarse con el sentimiento y la consciencia lúcidos, de tal manera de poder aprender su realidad creadora más allá de una simple y escueta relación de hechos. Así formulada, esta obra una por igual dedicación y esfuerzo pero sobre todo, un poder creacional del orden de la sobriedad, la justeza y el rotundo equilibrio. (Mejía, 1979, s.p.)

De este modo, podemos ver que la recepción crítica de su obra pivoteó de modo permanente entre la repetición de lugares comunes en torno a la supuesta existencia de un “arte femenino”, que vehiculizaba sin mediaciones la sensibilidad peculiar atribuida a las mujeres en el patriarcado, y la admiración genuina de sus búsquedas plásticas renovadoras.

3. Araceli Gilbert: inicios, privilegios y obstáculos

Araceli Gilbert nació en el seno de una familia acaudalada y prestigiosa de la ciudad de Guayaquil. Su vida estuvo marcada a fuego por los privilegios culturales y económicos que detentaba su familia. Su padre, el médico Abel Gilbert Pontón (1889-1965), llegó a ser vicepresidente del Ecuador desde 1949 hasta 1952. La mera posibilidad de embarcarse en una carrera artística estuvo inextricablemente ligada a su notable posición social, que le permitió a Gilbert diversos desplazamientos espaciales desde sus primeros años de interés en el arte. Su posición como mujer perteneciente a una clase privilegiada e ilustrada le permitió emprender estos viajes en soledad y liberada de preocupaciones económicas.

El privilegio de Araceli Gilbert fue también racial. El Ecuador, como el resto de los países de Latinoamérica, ha estado profundamente dividido por cuestiones raciales. Como ha apuntado acertadamente Carrasco Molina (2010, p. 42), el territorio ecuatoriano ha estado habitado mayoritariamente por mujeres indígenas, afrodescendientes y mestizas. Sus historias y voces han sido acalladas en favor de una genealogía de notables mujeres blancas, que ha indudablemente beneficiado a mujeres como Gilbert, aunque la propia artista buscó activamente la visibilización de otros grupos culturales.

En 1936, Gilbert se radicó en Santiago de Chile para seguir cursos con figuras del llamado Grupo Montparnasse (1923-1930). Allí, Gilbert tomó contacto con artistas chilenos que, habiéndose formado en Francia, habían regresado a su país natal con las enseñanzas de los nuevos realismos del período de entreguerras.

Obras tempranas como *Mujer sentada*, ejecutada entre 1936 y 1937, muestran los primeros ensayos serios de Gilbert en el campo de la pintura, profundamente marcados por los conocimientos que sus maestros habían recibido en las academias libres francesas, particularmente en aquella de la figura señera de André Lhote (1885-1962). En 1942, Gilbert regresó a Guayaquil para proseguir sus estudios, en cercanía con Hans Michaelson (1872-1937). En aquellos momentos, la artista participó de la

Primera exposición de arte guayaquileño en Quito, realizada en 1943 y donde mostró obras de carácter figurativo. Tras esta estadía en su país natal, la artista se embarcaba en un nuevo viaje: entre 1944 y 1946 estudió en Nueva York, en la Ozenfant School of Fine Arts, creada y dirigida por Amédée Ozenfant (1886-1966). El abrazar la abstracción significó la destrucción parcial de su corpus de obras figurativas, de las que sobreviven únicamente algunos ejemplos que dificultan el estudio sistemático de este período de su producción.

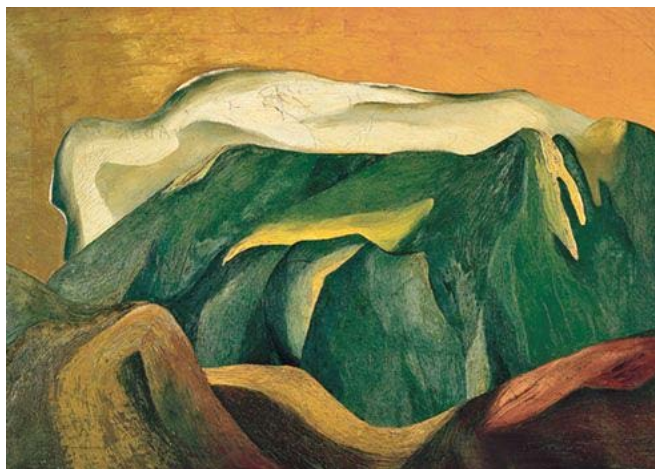


Figura 2. Araceli Gilbert, *Lomas*, 1946, óleo sobre tela, 89 x 64 cm, colección particular. Fotografía del Internet Archive (<http://archive.org>).

En su óleo *Lomas*, de 1946, la temática y la paleta elegidas remiten a un imaginario regional: el de las montañas sudamericanas, largamente tematizadas como motivo tradicional y ligado en cierta medida a la estética indigenista [Figura 2]. La modernidad se matiza y se modera por el recurso a una iconografía de profunda raigambre nacional. No obstante, la presencia y el tratamiento de la materia pictórica se torna tan relevante como el motivo elegido. Los ritmos de la pincelada y el fondo de neto carácter abstracto sugieren un alejamiento de los tratamientos tradicionales del paisaje. Al año siguiente, Gilbert ejecutó *Del mar*, un óleo donde la experimentación con el fondo ya ensayada en *Lomas* se vuelve aun más osada. La caracola representada, trabajada de modo realista con una gran atención a los valores lumínicos con excepción del borde de color más uniforme, contrasta con las líneas duras del fondo casi bicolor de la obra [Figura 3].

Los dos extensos planos de color que conforman el espacio donde se sitúa la caracola en *Del mar* dan cuenta del proceso de radical simplificación plástica que la artista ya había emprendido, aun antes de sus viajes a Estados Unidos y Francia, donde la mayor parte de quienes se han ocupado de su obra (Mejía, 1980, p. 480; Traba, 1994, p. 112) sitúan su compromiso con la abstracción. Si bien no es posible dudar de la enorme influencia que ejercieron las estadías neoyorquina y parisina sobre su visión en torno a la práctica artística, tampoco resulta necesario explicar el cambio únicamente por los desplazamientos. Esta nueva interpretación nos permite movernos del esquema centro-periferia y hallar caminos de lectura de trayectorias

que consideren la totalidad de los recorridos de los artistas. Al respecto, la propia artista señaló en una entrevista:

El paso de lo figurativo a lo abstracto... no fue en mí un salto violento ni una crisis difícil sino una evolución natural. Todos mis años de trabajo —continúa— me han llevado directamente a lo que es hoy en día mi verdad. Siempre ha estado presente en mi ritmo interior como fuerza viva. (El Comercio, 1979, s.p.).



Figura 3. Araceli Gilbert, *Del mar*, 1947, óleo sobre tela, 48 x 38 cm, colección particular. Fotografía del Internet Archive (<http://archive.org>).

De este modo, Gilbert apuntaba a dar cuenta de la continuidad, no meramente de la ruptura según los estereotipados relatos modernistas, en su obra. Las narrativas heroicas ceden su lugar a una interpretación matizada de su experiencia con el trabajo plástico.

4. Una carrera moderna y nómada: los años de consagración de Gilbert

En la trayectoria de Gilbert, el quiebre ya definitivo con la representación (algo que, como vimos, había comenzado a explorar como parte de sus investigaciones en la síntesis plástica) ocurrió entre sus viajes a Nueva York y a París. En París, la artista se integró a un grupo de artistas de avanzada, entre los que se contaban algunos latinoamericanos como Manuel Rendón Seminario (1894-1982) y Alicia Penalba (1913-1982). En Francia, Gilbert conoció a Auguste Herbin (1882-1960), quien había impulsado junto a Georges Vantongerloo (1886-1965) el grupo *Abstraction-Création*, que promovía la abstracción de base geométrica alejada de cualquier contenido narrativo.

En el marco del famoso *Salon des Réalités Nouvelles* en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, que Herbin impulsaba junto a otros artistas, Gilbert presentó sus

obras entre 1952 y 1956. Mayoritariamente masculinos, estos salones parisinos la tuvieron como destacada representante femenina. La artista tuvo también sus primeras presentaciones individuales en la capital francesa en 1953, cuando presentó su óleo *Lironda rosa*, y en 1954, ocasión en la que presentó su obra serigráfica, una incursión en la producción seriada que aspiraba a ampliar la circulación de su obra. La *Galerie Arnaud*, donde expusieron artistas de la talla de László Moholy-Nagy (1895-1946), fue la sede de ambas muestras.



Figura 4. Catálogo de la muestra *Ritmos de color*. Archivo Blomberg, Quito. Fotografía cortesía de Michele Greet.

En 1955, Gilbert regresó al Ecuador y presentó sus obras abstractas en el Museo de Arte Colonial de Quito bajo el nombre de *Ritmos de color* [Figura 4]. Se trataba de su primera exposición individual en su país natal y la sede de la muestra da cuenta de las dificultades a la hora de hallar una plataforma adecuada para dar a conocer su trabajo. El catálogo contaba con los juicios críticos sobre la obra de la artista obtenidos en París, particularmente los del crítico de arte belga Léon Degand (1907-1958). El texto central del catálogo era aquel que Degand había escrito con ocasión de la publicación de una carpeta de litografías de la artista:

El arte de Araceli juega un rol de verdadera audacia. Es franco, puro, sin vacilaciones, tanto en la forma como en el espíritu. ¿Es duro? Sí, en el mejor sentido del calificativo. Es un arte voluntario y es un arte de síntesis. Todas las facultades de esta artista asocian sus cualidades más expresivas, desde la extrema energía hasta la extrema delicadeza. Es un arte de carácter, cuyo proceso está magníficamente coronado por el presente conjunto de litografías. (Degand, 1955, p. 3).

El texto de León Degand enfatizaba la osadía plástica de la artista, que presentaba sus composiciones despojadas de todo referente externo. Al mismo tiempo, los valores que tradicionalmente eran asignados al arte practicado por mujeres debían tener cabida en el discurso: la referencia a la delicadeza actuaba como una manera de enfatizar que la artista continuaba, a pesar de sus búsquedas radicales y de su propio recorrido de vida sumamente independiente, respondiendo en alguna medida a los roles sexo-genéricos tradicionales. En este punto, es necesario destacar que la vida privada de la artista, casada desde mediados de la década de 1950 con el fotógrafo y documentalista Rolf Blomberg (1912-1996), escapaba en algunos aspectos de las normas sociales heteropatriarcales dominantes. En efecto, Gilbert no tuvo hijos propios, aunque sí estuvo activamente involucrada en la crianza de los dos hijos de su marido, quien había quedado viudo [Figura 5].

El afamado escritor y crítico de arte ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) se ocupó de presentar al público, en la publicación *Letras del Ecuador*, tanto la figura como la obra sorprendente de Araceli Gilbert. En primer lugar, Pareja Diezcanseco señalaba la “frágil apariencia” de la artista que contrastaba con sus “ocho o diez horas diarias de trabajo” (2010, p. 325).



Figura 5. Araceli Gilbert, Rolf Blomberg y sus hijos en la revista sueca *Femina*, 1958. Archivo Blomberg, Quito. Fotografía de las autoras.

En su texto señero, Pareja Diezcanseco instaba al público a mirar con ojos nuevos y sin prejuicios el arte renovador de Gilbert: “Es cuestión de un pequeño esfuerzo: el de situarse en una zona de deslinde, de encuentro y diferenciación desde la cual es posible que iluminemos un poco la abstracción de las ideas” (2010, p. 326). Frente a las corrientes pictóricas aun dominantes, de neto carácter figurativo y de inclinación

indigenista, la obra de Gilbert debía ser presentada y aun explicada a la audiencia. Como se señalaba en una extensa y relevante reseña de la muestra:

En los cuadros de Araceli no encuentra el espectador rostros humanos, ni objetos familiares, ni monstruos, ni seres del reino animal o vegetal. En suma, no halla las figuras que cotidiana y necesariamente nos ofrece la realidad exterior. No hay puertas, ni ventanas, ni casas, ni árboles, ni escenas de ninguna clase. ¿Pero entonces qué es lo que hay en esos cuadros? ¿Quizá nada? ¿Quizá sueños? ¿Monstruos de la subconsciencia? Tampoco, puesto que también esos seres tienen formas objetivas, son criaturas CON FIGURA. No se crea que Araceli es de aquellos pintores que simplemente deforman la realidad, o la interpretan, o la componen, o la dan vueltas, haciendo acrobacias dibujísticas, pero manteniéndose siempre dentro de lo figurativo. No. En los cuadros de Araceli, no hay figuras, Repetimos la interrogación: entonces qué hay?... Pues sencillamente colores. Pues, tan solo líneas arquitecturales. Ritmos puros. Colores planos, vastos, matemáticamente iguales, como superficies cristalizadas. Y los colores de Araceli son violentos, subidos, tomados del trópico, de un país como su Patria, el Ecuador, donde el cielo es de un azul intenso y puro. Y con esos colores y con líneas de composición, a la manera de los elementos del pentagrama, Araceli construye y arranca armonías a su pura imaginación. (Llerena, 1955, p. 12).

Entre las obras presentadas en la exposición *Ritmos de color*, Gilbert presentó sus *Formas en equilibrio*, de 1952, una pieza donde ya se hallan los elementos básicos del discurso visual de la artista con los que experimentaría durante las décadas siguientes. Los planos sólidos de color, las composiciones rítmicas y una factura delicadísima se convirtieron en sus invariantes plásticos, a partir de los cuales Araceli Gilbert desplegaría su capacidad prodigiosa de transmutar temas simples en obras sorprendentemente complejas.

Los años posteriores a su primera presentación individual en Quito estuvieron marcados en gran parte por un reconocimiento creciente de las instituciones y del público en el Ecuador. La propuesta abstracta, que no parecía tener aun validez en 1955, fue ganando espacio en el país de la artista a paso seguro, como en otros contextos latinoamericanos. Finalmente, en 1961 Gilbert se consagró en su país natal en el marco del certamen “Mariano Aguilera”, de gran importancia en el campo artístico local. En ese año, la artista obtuvo el Premio Adquisición Pintura por su obra *Homenaje a Anton Webern* [Figura 6].

Esta obra, de factura meticulosa y de composición cuidada, explicitaba las relaciones entre arte abstracto y música, que Llerena ya había presentado al público general en 1955. Simultáneamente, la artista obtuvo diversas distinciones a nivel internacional: estos años de consagración estuvieron marcados a fuego por su presencia en exposiciones en Brasil (incluyendo la prestigiosa Bienal de São Paulo en 1957 y en 1961), México, Suecia (donde residió junto a su esposo durante varios años) y Austria.

La pintura madura de Araceli Gilbert comprende formas geométricas básicas, complicadas composiciones rítmicas y colores a menudo muy saturados. La supuesta frialdad e incluso “pureza” (Jaudon & Kozloff, 1978) del arte abstracto de base geométrica se ve complejizada por los abanicos cromáticos utilizados. La paleta amplia y vibrante de la artista se convirtió en un sello personalísimo de su obra. Lejos de mantenerse dentro de un rango restringido de colores, la artista siempre buscó explorar grupos cromáticos considerados sorprendentes y se refirió a ellos de este modo:

Estoy enamorada de la fuerza expresiva de los colores puros, fuertes, llenos de la esencia de la pintura abstracta; me producen una fascinación irresistible y son mis colores, de mi país tropical y me proveen de toda la felicidad que necesito para sentir y para dar. (El Comercio, 1979, s.p.).



Figura 6. Araceli Gilbert, *Homenaje a Anton Webern*, 1961, óleo sobre tela, 127 x 84 cm, Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Fotografía del Internet Archive (<http://archive.org>).

Así, vemos que el color ocupa un lugar central en la totalidad de las búsquedas plásticas de Gilbert. Es posible pensar que la artista haya hibridado las tradiciones plásticas locales con los modelos abstractos en una estrategia doble. En primer lugar, el mantener un interés sostenido por el color le garantizaba ser vista como “auténticamente” latinoamericana en París y en otros espacios europeos, donde su obra circulaba con reconocimiento, así como en Estados Unidos. En efecto, el crítico de arte sueco Eugen Wretholm (1911-1982) señalaba, con ocasión de una muestra de Gilbert en Estocolmo en 1956: “En esos cuadros de una fresca intensidad Araceli vive y respira. Ellos no representan nada que ella haya visto, nada que venga de fuera. Son simplemente la expresión de una naturaleza joven y bella” (1960). La “naturaleza” a la que hacía referencia Wretholm era, por un lado, el paisaje ecuatoriano exotizado y, por otro, la hermosura de la propia artista. La historiadora del arte y curadora estadounidense Jacqueline Bartz, gran impulsora de Araceli Gilbert en los Estados Unidos, tampoco ocultaba la fascinación que le producían artista y obras aunadas: en efecto, en 1977 se refirió a las “inmensamente sensuales” obras de la artista (cit. en Oña, 1995, p. 159).

Pero, la estrategia de Gilbert refería también al campo artístico ecuatoriano. Gilbert no fue la única voz que aludió a la relación, supuestamente intrínseca y natural,

entre el arte no figurativo y el espacio del Ecuador. En el catálogo de la exposición colectiva *La figura y su opuesto*, donde la artista participó, Manuel E. Mejía señalaba: “La realidad ecuatoriana procrea la Figura y su Opuesto. Si hay una plástica del trópico y de la sierra como manifestaciones naturalista o expresionista, hubo también una particularidad signológica como transmutación en nuestros antepasados” (1976, s. p.). Podemos pensar que, en su Ecuador natal, el uso del color intenso le permitía a Gilbert insertar el arte abstracto en una tradición de larga data. El despliegue de color puede ser comprendido como un modo de introducir elementos plásticos con gran peso simbólico del imaginario local en su obra, que corría de otro modo el riesgo de ser incomprendida en un medio artístico relativamente conservador.

En tal sentido, Salgado Gómez ha explicado que “las primeras exposiciones de Gilbert en el país provocaron un enorme desconcierto ya que el constructivismo era una tendencia europea y norteamericana ajena, hasta entonces, a las corrientes imperantes en esta parte del continente americano” (2002, p. 22). De este modo, se torna necesario entender la especificidad de la propuesta de Gilbert, anclada en los debates de su tiempo en una modernidad claramente situada. No obstante, también debemos recordar que la artista defendió a nivel discursivo, en los escritos críticos que realizó en diferentes instancias de su carrera y en entrevistas, el carácter “universal” de las expresiones abstractas: en 1959 escribió que el arte abstracto estaba de todo punto de vista muy alejado del sabor local, de lo anecdótico y de lo literario (cit. en Oña, 1995, p. 61). Esta contradicción, que se encuentra como vimos en las propias declaraciones y reflexiones de la artista, da cuenta de su compleja negociación con los discursos y tradiciones locales.

Por otro lado, es bien conocida la fascinación de Araceli Gilbert por las artes populares regionales y su coleccionismo de estos objetos muy a menudo considerados marginales en la tradición canónica de las “bellas artes” y frecuentemente integrados a museos “etnográficos”. Su incursión en el diseño de joyas, un aspecto central de su concepción del arte como una dimensión de lo cotidiano, da cuenta de sus diálogos con las artes tradicionales americanas (Oña, 1992, p. 60) [Figura 7].



Figura 7. Araceli Gilbert con una pieza de arte tradicional y joyas. Archivo Blomberg, Quito. Fotografía de las autoras.

La década de 1970 fue testigo de una seguidilla de importantes exposiciones y reconocimientos. En 1975, Gilbert presentó sus innovadoras joyas en la Galería Caspicara, que había sido fundada en 1940 en Quito por el fundamental artista Eduardo Kingman. Para Gilbert, fue la ocasión de mostrar una faceta original de su producción, donde se anudaban conceptos innovadores en torno al ideal del cuerpo bello, la discusión con la ortodoxia de las “bellas artes” frente a las “artes menores” y la defensa del rol primordial del arte en cada instancia de la vida [Figura 8]. La concepción del arte de Gilbert se distanció de las ideas viriles tradicionales en torno al arte puramente intelectual que cimentaron el modernismo. Gilbert desafiaba la distinción entre “bellas artes” y “artes menores”, particularmente tras su paso por la Konstfack, academia de diseño en Estocolmo (Patinho, 2002, p. 79). Sus piezas, de líneas simples, pero modernas en lo formal, eran deudoras tanto de la síntesis del arte moderno como de la tradición plástica amerindia antigua, donde los metales habían ocupado un lugar central en la organización social y en los procesos de conceptualización del poder.



Figura 8. Araceli Gilbert con piezas de arte tradicional y con sus joyas. Archivo Blomberg, Quito. Fotografía de las autoras.

En 1979, la artista fue homenajeada con una retrospectiva en el Banco Central, en la ciudad de Quito, mediante una selección amplia de más de cincuenta obras. Se trató de un paso fundamental en su consagración, pues las exposiciones individuales de carácter panorámico conforman un auténtico pilar dentro de la Historia del Arte. En 1981, la artista aceptó un encargo ambicioso: un mural cinético para el Banco Central, en Guayaquil [Figura 9]. Se trató de un importantísimo proyecto, no solamente por sus dimensiones y ubicación. En primer lugar, el mural cumplía una finalidad clara: era un objeto funcional. Pero, al mismo tiempo resultaba intrigante. Se puede afirmar que el encargo le permitió a Gilbert materializar la aspiración muralística latente en su obra pictórica. Asimismo, la artista lograba ampliar radicalmente el público posible para su obra, una manera en la que hacía palpable su compromiso político con el ideario de izquierda y su intención de ampliar la llegada del arte a nuevos grupos.



Figura 9. Instalación del mural cinético en el Banco Central en Guayaquil. Archivo Blomberg, Quito. Fotografía de las autoras.

5. A modo de conclusión

La escasa bibliografía tradicional que se ocupado de su figura ha visto a Gilbert como una artista rupturista, sin buscar entender qué motivó o posibilitó sus búsquedas. En este texto, se ha hecho una revisión somera de la tradición femenina en el desarrollo de una modernidad peculiar en el Ecuador mediante su figura. Asimismo, el análisis de las condiciones de posibilidad de desarrollo nos ayuda a entender su unicidad no en términos de “genialidad” y “ruptura”, como ha sostenido la historia tradicional del arte, sino también con relación a su situación privilegiada y al despliegue de estrategias concretas en el terreno plástico, tendientes a consolidar una poética propia desde una perspectiva situada, en su caso el escenario del Ecuador. Como ha afirmado Cárdenas Oñate:

No es lo mismo aquellas [mujeres] que viven en una comunidad étnica, de las que han emigrado a la ciudad, por considerarla de mayor posibilidad para su desarrollo profesional, las que han luchado expresando su voz y han sido, aunque en momentos olvidadas, ahora rescatadas del armario de la historia, de las que no pudieron hacerlo y por tanto jamás conoceremos sus discursos, pero lo que sí podemos hacer es entender el porqué de sus silencios y esto nos permite esta categoría en tanto incide en todos los ámbitos de la dimensión social. (2010, p. 34)

En tal sentido, la historiadora del arte estadounidense Wendy Slatkin ha explicado que la historia de las mujeres es más que meramente el trasfondo pasivo de las obras de las mujeres artistas. La situación de las mujeres, particularmente de aquellas de clases medias y altas, ha tenido incidencia directa en el potencial de las mujeres para convertirse en artistas profesionales y alcanzar visibilidad duradera (1990, p. XIII).

Por otro lado, es posible advertir en el arte de Gilbert algo más que la lucha por la abstracción totalizante y “pura”, que sin dudas también dio con gran energía en un

medio no aun del todo receptivo. Como advirtió tempranamente Jacqueline Barnitz con ocasión de la muestra *Abstract Currents in Ecuadorian Art*, desarrollada en el *Center for Inter-American Relations* en 1977, a pesar de su relación con la avanzada del arte moderno internacional, Gilbert se dejó permear permanentemente por las tradiciones locales (Barnitz, 1977, p. 2) y con la preocupación por el porvenir de su tierra, pues las luchas sociales atravesaron su conciencia política desde la juventud. Ya fuera planificando joyas, cuadros o murales, Araceli Gilbert mantuvo siempre firme su creencia en la necesidad del arte abstracto para el futuro: “Tengo confianza en el futuro de los hombres y en el destino del arte. El arte abstracto es un descubrimiento, un mejor camino, una salida hacia nuevas posibilidades que además será accesible a todos” (El Comercio, 1979, s.p.). Ese arte abstracto propuesto por Gilbert incorporaba las tradiciones artísticas de su Ecuador natal, como parte de un proceso de expansión de las audiencias del arte, el que tenía que ser “para todos”.

Finalmente, como todo análisis de la trayectoria de una mujer artista (o cualquier creador fuera del canon tradicionalmente aceptado), este trabajo aspira a arrojar luz sobre los modos en que la disciplina de la Historia del Arte ha silenciado producciones y ha obliterado agentes. La responsabilidad de volver a mirar, con ojos nuevos y atentos, se presenta como una oportunidad única para hacer más inclusivo nuestro conocimiento del pasado y para aspirar a un campo cultural más abierto, más plural y menos centrado en “sujetos geniales”. Estas otras historias del arte demandan un acercamiento nuevo y a menudo multidisciplinario a archivos documentales, como en el caso explorado en este texto, que nos permitirán salir de la encrucijada en torno a qué memorias perpetuar.

Referencias

- Barnitz, J. (1977). *Abstract Currents in Ecuadorian Art On Exhibit at Center for Inter-American Relations*. Center for Inter-American Relations. Archivo Araceli Gilbert, Quito.
- Cano Lastra, M. E. (2014). *Araceli Gilbert: la mirada desde una perspectiva feminista a su producción artística*. Tesis de grado presentada como requisito para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales. Universidad de San Francisco de Quito.
- Cárdenas Oñate, M. (2010). Introducción. Horizonte de sentidos del universo cultural de mujeres diversas en el Ecuador, desde automiradas de género. En Mena Carrera, C. (Eds.). *Mujeres en la historia del Ecuador. Género y cultura* (pp. 15-37). Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Carrasco Molina, J. (2010). Silencios rotos: historia de un camino. Un acercamiento a la vida de las mujeres en el Ecuador. En Mena Carrera, C. (Eds.). *Mujeres en la historia del Ecuador. Género y cultura* (pp. 41-77). Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Degand, L. (1955). *Ritmos de color*. Museo de Arte Colonial.
- El Comercio (1979, 16 de abril). Tengo fe en el hombre y en el destino del arte, dice la pintora Araceli Gilbert. *El Comercio*, s.p. Archivo Araceli Gilbert, Quito.
- Franco, A. M. (2021). Fighting Stereotypes: The Industrialist Aesthetic in María Freire’s Concrete Production. Cisneros Institute.
- Greet, M. (2009). *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art*. The Pennsylvania State University Press.
- Goetschel, A. M (1999). Educación e imágenes de la mujer en los años treinta: Quito-Ecuador. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, V. 28, 401-410.

- Goetschel, A. M (2002). *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas. Quito, primera mitad del siglo XX*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Jaudon, V. & Kozloff, J. (1978). Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Heresies*, V. 4, 38-42.
- Llerena, J. A. (1955, 20 de mayo). Pintar sí, pero no objetos. *El Comercio*, p. 12. Archivo Araceli Gilbert, Quito.
- Mejía, M. E. (1976). *La figura y su opuesto*. Galería Goríbar.
- Mejía, M. E. (1979, 20 de mayo). Aracely Gilbert o una concepción ejemplar del arte. *El Comercio*, s.p. Archivo Araceli Gilbert, Quito.
- Mejía, M. E. (1980). La pintura abstracta y neofigurativa en 150 años de vida republicana. En Mora Ortega, L. (Ed.). *Arte y cultura, Ecuador, 1830-1980* (pp. 475-488). Corporación Editora Nacional.
- Mejía, M. E. (2002). Sobre la crítica de arte en el Ecuador. En Jaramillo Paredes, D. (Ed.). *La crítica de arte en el Ecuador* (pp. 27-45). Casa de la Cultura
- Oña, L. (1988). Lo nacional en la pintura ecuatoriana. *América Latina*, V. 131, 78-81.
- Oña, L. (1992). Artes plásticas e identidad nacional en Ecuador. En Waugh, C. (Ed.) *Voces de ultramar. Arte en América Latina: 1910-1960* (pp. 57-62). Casa de América.
- Oña, L. (1995). *Araceli*. Banco del Progreso.
- Pareja Diezcanseco, A. (2010). La pintura de Araceli. En Pareja Diezcanseco, A. *Ensayos reunidos* (pp. 325-329). Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Patinho, F. (2002). Biografía. Araceli Gilbert. En Salgado Gómez, M. *El Ecuador de Blomberg y Araceli* (pp. 74-79). Museo de la Ciudad.
- Salgado Gómez, M. (2002). Araceli. En Salgado Gómez, M. *El Ecuador de Blomberg y Araceli* (pp. 18-25). Museo de la Ciudad.
- Slatkin, W. (1990). *Women artists in history*. Simon and Schuster.
- Traba, M. (1994). *Art of Latin America: 1900-1980*. Inter-American Development Bank.
- Vergine, L. (1982). *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*. Des Femmes.
- Wretholm, E. (1960). Óleos y gouaches de Araceli. Casa Ecuatoriana de la Cultura.
- Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, V. 2, 37-46.