

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Araceli Gilbert: la mirada desde una perspectiva
feminista a su producción artística**

Mercedes Elena Cano Lastra

Trinidad Pérez, Dra., Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales

Quito, mayo de 2014

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE APROBACION DE TESIS

**Araceli Gilbert: la mirada desde una perspectiva
feminista a su producción artística**
Mercedes Elena Cano Lastra

Trinidad Pérez, Dra.
Directora de Tesis

Angélica Ordóñez, Dra.
Miembro del Comité de Tesis

Carmen Fernández Salvador, Ph.D.
Miembro del Comité de Tesis
Decana del Colegio de Ciencias
Sociales Y Humanidades

Quito, mayo de 2014

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: Mercedes Elena Cano Lastra

C. I.: 1715514202

Fecha: Quito, mayo de 2014

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a mis padres Germán y Mercedes por su apoyo y paciencia. A Trinidad Pérez directora que me ha guiado en el proceso de elaboración con generosidad y desinterés. A Chapico, Yaku y Latica por acompañarme en este proceso.

RESUMEN

En esta tesis se estudia la obra de Araceli Gilbert artista ecuatoriana que introduce la abstracción geométrica en el arte ecuatoriano a mediados del siglo XX. Es la primera mujer artista que aparece de forma visible en el mundo del arte ecuatoriano. En aquella época predominaba en el Ecuador el Indigenismo, el mismo que representaba la búsqueda de una identidad nacional en la producción artística. Su obra se comunica a través de la reducción del lenguaje artístico a sus elementos más esenciales como son el plano, la línea y el color. Podríamos decir que, al menos aparentemente, ella no explicita una postura feminista; sin embargo, su inserción en el mundo del arte ecuatoriano, dominado en aquel momento por hombres y por el Indigenismo nos hace pensar que su obra puede ser entendida como una intervención del feminismo en el arte. Con ello nos referimos a que la subordinación no puede ser tomada como natural sino que está determinada por la sociedad: y por lo tanto las “intervenciones feministas” serían estrategias dirigidas a cambiar la condición de la artista como agente y, así poder ser participante activa en el mundo artístico ecuatoriano.

ABSTRACT

This thesis examines the work of artist Araceli Gilbert, who introduced geometric abstraction to Ecuadorian art in the mid-twentieth century. Gilbert is the first woman to make a strong and lasting appearance in the Ecuadorian art world. Art, during that period, was dominated by indigenism. Moreover, it is through indigenism that artists sought to depict the search for a national identity. Gilbert's work communicates through the reduction of artistic language to the most essential elements such as the plane, line and color. We could say that, at least apparently, Gilbert is not a feminist. However, her presence in the world of Ecuadorian art, dominated at that time by men and indigenism leads us to believe that her work can be understood as an intervention on the behalf of women in art. By this we mean subordination cannot be taken as a given or what is natural, but rather something that is determined by society: and therefore "feminist interventions" are strategies aimed at changing the status of the artist, that give the artist agency, and thus allows the artist to be an active participant in the Ecuadorian artistic world.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	6
Abstract	7
Introducción.....	8
Intervenciones del Feminismo en el Arte en los años setenta.....	13
Feminismo y Arte Ecuatoriano a mediados del siglo XX	17
Araceli Gilbert la mirada desde una visión feminista	23
Bibliografía	32
Anexos	34

INTRODUCCIÓN

Cuando se da una mirada a la historia del arte occidental de inmediato se hace evidente que antes del siglo XX mujeres artistas, y a su vez historiadoras, no aparecen como participantes activas en el mundo artístico. Hasta el siglo XX en los libros y catálogos de arte, la producción es eminentemente masculina. Entonces uno se pregunta: ¿dónde estaban las mujeres?, ¿no habían sido participantes activas en la disciplina artística? La historia del arte había sido construida desde una visión masculina en la cual no se había valorado el trabajo de las mujeres. Es por esto, que historiadoras de arte y artistas comprometidas con el feminismo desde los años 1970's inciden en el campo académico utilizando como análisis discursivo las distintas corrientes generadas por el movimiento feminista. Linda Nochlin, analiza la historia del arte, las categorías de genio-artista y las condiciones de producción, provocando una revisión en el sistema académico y formulando preguntas importantes acerca de las categorías dentro de las cuales se ordenan los objetos culturales. Es así como se da una relación de la historia del arte con el feminismo, que surge como una respuesta de la voz que no había sido valorada por la historia oficial del arte accidental.

En los años setenta surge el interés por parte de artistas e historiadoras de arte vinculadas al movimiento feminista, de revisar las relaciones de poder que construyen el género y que han desarrollado un lenguaje de símbolos para estas construcciones que hablan desde un lugar privilegiado. Griselda Pollock y Whitney Chadwick plantean que la historia del arte es una construcción con exclusiones y ponen en evidencia que el arte ha sido relatado, desde un punto de vista masculino; y que en realidad este puede ser contado, desde muchas otras perspectivas, que no han sido tomadas en cuenta por la historia oficial. En la segunda Ola Feminista de la década de los setenta, en Estados Unidos y Europa se

pone en marcha un arte feminista que defiende que “lo personal es político” para evidenciar las formas de discriminación naturalizadas en la sociedad. Es así que se da una relación de la historia del arte con el feminismo, la cual tiene distintas posturas, ya que la concepción de arte depende de un momento y un lugar específico en el cual se da la producción que depende de un conjunto de elementos intelectuales, institucionales y económicos.

Sin embargo, en el contexto Latinoamericano la relación del feminismo con el arte no se da a la par de lo que ocurre en los años setenta en Estados Unidos y Europa. En el caso de Latinoamérica, se puede hablar de intervenciones feministas en el arte en la década de los noventa. Por lo menos hasta fines de los años 1960, la búsqueda nacionalista e identitaria que se sitúa en la producción intelectual y regional, consolidan fuertemente la idea de identidad nacional en el arte. Las diferencias sociales y étnicas, entre los distintos sectores de la sociedad que se construye durante el período Colonial y que se mantienen durante la República e incluso después de la Revolución Liberal, se veían reflejadas en el pensamiento y la acción de muchos intelectuales y artistas. En la producción artística en el Ecuador, la búsqueda nacionalista e identitaria, se sitúa, en el movimiento indigenista, que se lanzó formalmente como un movimiento en 1939 con la fundación del Salón de Mayo del Sindicato de Escritores y Artistas ecuatorianos que fue liderado por tres escritores, Jorge Reyes, José Alfredo Llerena, y Alfredo Chávez. La exposición de apertura incluyó la obra de Kingman, Guerrero, Guayasamín, Paredes y Guillermo Latorre. Aunque el grupo Salón de Mayo llegó a representar el arte "oficial", en un principio representaba la vanguardia que se rebelaba contra la postura "oficial" de la academia, sus fundadores emitieron un Manifiesto que defiende la necesidad de la libertad de expresión y las nuevas

formas de creatividad.¹ Sin embargo, otras formas artísticas que planteaban otras ideas, podían quedar en un segundo plano frente a las ideas que planteaba, en ese momento, el Indigenismo.

Por otra parte, un elemento notable a tomar en cuenta, es que un debate sobre las diferencias de género no era tan visible porque predominaban los debates sobre las diferencias sociales y étnicas. Es por esto que muchas mujeres podían pasar desapercibidas si tenían otros planteamientos que se vinculaban a las experiencias como mujeres; es decir, que participaban de la vida artística pero solo la obra realizada por hombres se podía ver, y era reconocida en ese momento. Como por ejemplo, la obra de algunas mujeres ecuatorianas que estuvieron en el Indigenismo, como Alba Calderón de Gil y Germania de Brehil, entre otras fue dejada en un segundo plano y solo aquella producida por hombres pasó a la historia. Existe muy poca información sobre la producción visual de mujeres, parece que su producción de arte no era pública, pero si hay escritos de mujeres que aparecen en la escena intelectual de la época. Estos escritos nos permiten situarnos en el contexto en lo que respecta a la producción intelectual de las mujeres en otras disciplinas. En el campo de las artes plásticas, hasta Araceli las mujeres aparentemente no habían logrado nada significativo en lo que concierne a la producción artística.

En este contexto entra en escena Araceli Gilbert. Esta artista guayaquileña introduce la abstracción geométrica en el arte ecuatoriano, y con ello, la vanguardia. Es la primera mujer artista que aparece como participante activa en el mundo del arte ecuatoriano. Durante los años cincuenta empezó a exponer su obra en múltiples exposiciones individuales y colectivas. En 1961 expuso en el salón Mariano Aguilera, el de mayor

¹ Jacqueline Barnitz, *Abstract Currents in Ecuadorian Art* (New York: Center For Inter-American Relations, 1975), 6.

transcendencia en el país, en el cual obtuvo el primer premio. El que en los años cincuenta, en medio de un arte ecuatoriano que hasta entonces había sido eminentemente masculino y centrado aún en el indigenismo, se de espacio y reconocimiento a la participación activa de una mujer en el mundo artístico y que aparezca en la historia del arte de forma visible como sujeto creador, lleva al planteamiento de algunas interrogantes. La primera es si su postura como artista podría representar una postura feminista en el Ecuador de los años 50. Ya que su obra es de un lenguaje artístico geométrico abstracto en el que usa los elementos visuales más esenciales como son el plano, la línea y el color, podríamos decir que, al menos aparentemente, su obra no explicita una postura feminista. Sin embargo, su inserción en el mundo del arte ecuatoriano, que como hemos dicho estaba dominado por hombres y por el indigenismo, nos hace pensar que sí puede ser entendida como afín a los conceptos fundamentales de las intervenciones del feminismo en el arte. Por lo tanto, estaría vinculado a la idea de ver al feminismo como el planteamiento de estrategias para cambiar la condición de la artista como agente y así poder ser participante activa en el mundo artístico. Además estaría ligado a la idea de que la subordinación no era natural sino determinada por la sociedad.

1-Intervenciones del Feminismo en el Arte en los años setenta

Durante la segunda Ola Feminista, en los años setenta, artistas e historiadoras del arte en Estados Unidos y Europa sacan a la luz que la historia del arte es una construcción con exclusiones, entre ellas las mujeres. Entonces, se da una revisión en el sistema académico formulando preguntas acerca de las categorías dentro de las cuales se ordenan los objetos culturales. Se cuestiona la institución artística, como una que construye relaciones de poder en relación al género y que ha desarrollado unas representaciones que hablan desde un lugar privilegiado. Distintas generaciones de artistas e historiadoras del arte han tenido distintas posturas y estrategias formales, en relación a la exclusión histórica de las mujeres en el mundo artístico occidental. En este capítulo abordaremos los planteamientos de Linda Nochlin, Griselda Pollock y Whitney Chadwick en torno a la historia del arte y las posturas feministas. Nochlin analiza la historia del arte, las categorías de genio-artista y las condiciones de producción. Al plantear que la historia del arte es una construcción con exclusiones, Griselda Pollock y Whitney Chadwick evidencian, por su parte, que el arte está contado desde un punto de vista masculino, pero que se puede contar desde distintas perspectivas.

En su ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” publicado en 1971, Nochlin afirma que si no han existido equivalentes femeninos de Miguel Ángel, de Rembrandt o de Picasso no es porque las mujeres carezcan naturalmente de talento artístico, sino porque a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que ese talento se desarrolle libremente. Para Linda Nochlin la pregunta de ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? “es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la

naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto”.² Por ejemplo, en la estructura social de las familias puede estar la respuesta de por qué no han existido grandes mujeres artistas, y no en ningún aspecto biológico. Es así, como el análisis de Nochlin se centra en el tema de la formación artística y las consecuencias de exclusión y marginalidad que determinan una educación diferenciada según los sexos. Igualmente, se propone indagar sobre el concepto de “genio”, cuyo origen se encuentra en el Renacimiento, maduró con el individualismo liberal y romántico y cobró un nuevo significado a partir de las vanguardias del siglo XX. Para Nochlin este concepto ha tendido a definir a un ser blanco, masculino, heterosexual y burgués.³ Entonces, la noción de genio es una construcción social que se le otorga solo al hombre y que deja a las mujeres al margen de la “historia oficial”. Es interesante ver como en el Renacimiento a las mujeres se les permite el acceso a la enseñanza pero sólo se les encarga el desarrollo de géneros considerados menores como, el bodegón y el retrato, mientras que los hombres pueden acceder al estudio del desnudo en escuelas públicas y academias. Según Nochlin esto nos permite revisar los juicios de valor que determinan a que ciertos artistas sean visibles para la historia del arte tradicional y otros no⁴ y por qué las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas para las mujeres.

El rescate de mujeres artistas para la historia del arte y el señalar fracturas en las posturas prevalecientes de la disciplina, dio paso para que posteriormente Griselda Pollock argumente que la subjetividad femenina y su representación son algo construido, a través

² Linda Nochlin, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?, crítica feminista en la teoría e historia del arte*, eds. Cordero Karen Reiman y Sánchez Ina (FONCA-CONACULTA, 2001) acceso August 7, 2013, 23.
<http://elgenerocomocollage.files.wordpress.com/2012/05/critica-feminista.pdf>

³ Nochlin, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, 21-24.

⁴ Nochlin, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, 23.

de la visión fabricada por las ideologías.⁵ Plantea que la historia del arte es una construcción con exclusiones; evidencia que el arte está contado desde un punto de vista masculino, pero que se puede contar desde distintas perspectivas. Griselda Pollock dice que en relación a la historia del arte, ello supone el reconocimiento de que todas las formas de saber están motivadas. Exponer las limitaciones y los prejuicios existentes en la falsa neutralidad y anonimato de la historia del arte convencional supone reflexionar sobre la perspectiva desde la que se escribe y hacerla explícita, por ejemplo como sujeto con género que escribe en un momento concreto de una cultura específica.”⁶ Estas perspectivas que se quedan al margen, que son invisibilizadas por la “historia oficial”, tienen distintas posturas, ya que la concepción de arte, está atada a un momento y un lugar específico en el cual se da la producción, la misma que depende de un conjunto de elementos, intelectuales, institucionales y económicos. Según una concepción tradicional de los roles de hombres y mujeres, los primeros crean arte, mientras que las segundas, sólo tienen bebés. Según Pollock esta falsa oposición ha sido frecuentemente empleada para justificar la exclusión de las mujeres del reconocimiento cultural. Haciendo visible que las divisiones sexuales implícitas en los conceptos de arte y en las visiones sobre las artistas son parte de los mitos culturales e ideologías propios de la historia del arte.⁸

Whitney Chadwick plantea, por otro lado, que los análisis que se han dado en relación a las artistas y su producción, giran en torno al espacio doméstico y al objeto utilitario. Estos análisis revelan la forma en que las mujeres y su producción han sido presentadas en relación negativa con respecto a la creatividad y a la que se considera

⁵ Griselda, Pollock, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, eds. Murray Chris. (Madrid: ENSAYOS ARTE CATEDRA, 2006), 248.

⁶ Pollock, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, 53.

⁸ Griselda Pollock, “Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo”, *crítica feminista en las artes visuales*, eds. Cordero Karen Reiman y Sánchez Inda (FONCA-CONACULTA, 2001), 47-48.

como cultura superior.⁹ Chadwick dice, se debe orientar los estudios hacia artistas poco exploradas y tomar en cuenta la ideología, la economía, la política y el contexto social. De tal modo que se pueda comprender la relación de la obra de las mujeres y el contexto en el cual producen. Al respecto Chadwick afirma que las imágenes son formas en las cuales las prácticas y discursos sociales construyen las nociones de mujer, sexualidad, y feminidad. “Algunas cualidades asociadas a la feminidad, tales como “decorativa”, “preciosa”, “miniatura”, “sentimental”, “amateur”, etcétera han aportado un conjunto de características negativas para medir arte superior.”¹⁰ Chadwick analiza el papel del lenguaje en la subjetividad, la misma que no es fija, sino que es el resultado de una negociación constante dentro de una gama de fuerzas económicas, sociales y políticas.

El cuestionamiento a la historia del arte no sólo se sostuvo desde un lugar puramente crítico frente a los discursos establecidos, sino que esta posición implicó una postura política. Para las feministas, el arte se convirtió en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas.¹¹ Es así como el arte feminista toma como lema “lo personal es político” para evidenciar las formas de discriminación, naturalizadas en la sociedad. Con este término el feminismo cuestiona las esferas públicas y privadas, como sujetos separados que se cruzan. Entonces, lo político no es solo lo que pertenece al Estado y al bienestar público, sino también lo que pertenece al espacio de lo privado que trae consecuencias en lo público.¹² Como consecuencia, el arte feminista transforma lo

⁹ Whitney Chadwick, “Las mujeres y el arte”, En *Debate feminista*, 7, no. 4 (marzo 1993),260.

¹⁰ Chadwick, “Las mujeres y el arte”,259-264.

¹¹ Helena, Reckitt y Phelan Peggy, *Arte y Feminismo*, (PHAIDON, 2005).

¹² María Laura Rosa, “Transitando por los pliegues y las sombras” (tesis doctoral, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Genero, Fac. Filosofía y Letras, UBA,) <http://www.mujiresenigualdad.org.ar/pdf/Mitominas.pdf>. (Fecha de consulta: 13 de Diciembre 2013)

cotidiano en objeto estético, en categoría pública para evidenciar el sistema de inequidad ejercido sobre las mujeres. Pollock dice que lo que tienen en común todas estas aproximaciones es la noción de que el objeto artístico es un tipo de vehículo de la ideología, o la historia, o la psicología, producidas de alguna forma, y en algún lugar.¹³ Es interesante ver que la mayoría de los libros no refieren en absoluto a la presencia de mujeres artistas. Griselda Pollock dice que descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artística significa hacer una revisión de cómo se ha escrito la historia del arte. Vemos entonces, como muchos artistas tienen distintas posiciones a través del arte, de tal modo que se puede hablar de distintas posturas que no tienen una sola identidad, sino un variado número de identidades distintas. Esto si partimos de la idea que el arte depende de un conjunto de elementos intelectuales, institucionales y económicos.

2-Feminismo y Arte Ecuatoriano a mediados del siglo XX

La relación entre feminismo y arte ecuatoriano plantea procesos diferentes a los que se dieron en los centros de poder de las artes y los lugares originarios del feminismo como es Estados Unidos y Europa. Estos procesos son diferentes en la medida en que los estudios feministas en la historia del arte, se desarrollan en un tiempo y contexto específico, el del Ecuador de la primera mitad del siglo XX. Para María Laura Rosa, la diversidad y particularidades históricas, sociales y étnicas que caracterizan al territorio llevan a que el feminismo, aunque tributario del europeo y norteamericano, planteen matices propios que

¹³Griselda Pollock, "Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo", *Crítica feminista en las artes visuales*, eds. Karen Cordero Reiman y Inda Sánchez (FONCA-CONACULTA, 2001) fecha de acceso, 26, 2013, 45-79.
<http://elgenerocomocollage.files.wordpress.com/2012/05/critica-feminista.pdf>

dificultan su encasillamiento en lecturas restringidas.¹⁴ Si bien en el Ecuador, el feminismo estuvo integrado por mujeres de distintos intereses, en el campo artístico la presencia de mujeres fue menor. Existe muy poca información sobre la producción visual de mujeres, a pesar que en el Ecuador, la educación artística, y la presencia en la academia de las mujeres era aproximadamente igual que la de los hombres. Esto indica que la producción de arte de las mujeres no era pública y que sus prácticas artísticas carecían de estatus dentro de la esfera artística ecuatoriana. Sin embargo, a principios del siglo XX podemos encontrar escritoras que aparecen en la escena intelectual de la época, que plantean ideas propias, a través de revistas dirigidas y producidas por mujeres, evidenciando las demandas que giraron en torno a la educación, el trabajo y la participación política. En estas revistas el feminismo aparece a través de distintos discursos emitidos por hombres y mujeres de las élites y clases medias, que desde diferentes posiciones cuestionan la situación de las mujeres en esa época.¹⁵ Ana María Goetschel dice que “la mayoría de las autoras propusieron acciones para mejorar la situación de las mujeres y lograr su participación en ámbitos de la vida que hasta entonces les habían sido negado y reflexionaron sobre la vida social a pesar de las condiciones de aislamiento a las que se vieran sujetas”.¹⁶ Es así como varios de los argumentos levantados para pedir el acceso a ellos se construyeron en torno a su relevancia e influencia sobre lo que sucedía en el

¹⁴ María Laura Rosa, "Transitando por los pliegues y las sombras." (tesis doctoral, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Fac. Filosofía y Letras, UBA, <http://www.mujeresenigualdad.org.ar/pdf/Mitominas.pdf>. (Fecha de acceso 13 de Diciembre 2013)

¹⁵ Ana María Goetschel, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrera, *De Memorias Imágenes públicas de las mujeres Ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte* (Quito : Trama , 2007),11.

¹⁶ Ana María Goetschel, *De Memorias Imágenes públicas de las mujeres Ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*,13.

ámbito de la familia, la socialización y la vida cotidiana.¹⁸ En las revista quiteña *La mujer* (1905) y en la revista guayaquileña *La aurora* (1929) se reproducen imágenes de mujeres ilustradas que acceden a la educación y la cultura. Estas imágenes servían como modelo para construir un imaginario del papel de la mujer en la sociedad, se puede observar la mujer entregada a la lectura, preparándose para ser una buena madre y poder ser el sustento de su familia desde el espacio doméstico.

Una segunda posición que se muestra es aquella en la cual algunas mujeres se declararon partidarias de su participación en la política, mientras que otras planteaban que su rol fundamental en la sociedad estaba en el espacio doméstico. Finalmente, una tercera postura, se manifestó en relación a un hecho significativo, el sufragio, cuando la primera médica ecuatoriana, Matilde Hidalgo de Prócel se convirtió en la primera mujer en votar.¹⁹ Este hecho generó distintas posiciones, entre hombres y mujeres que tenían distintas tendencias provocando que aparecieran nuevas revistas que planteaban ideas diferentes, opuestas a las anteriores. Ellas planteaban la idea de una mujer libre, que tenga acceso al espacio público y a la participación política como instrumento de cambio y de renovación social, cuestionando la idea del espacio doméstico como el único lugar asignado por la sociedad para ellas. Para Ana María Goetschel estas revistas construyeron un medio de relación solidaria y unidad entre las mujeres, así como también sirvieron de estímulo para la participación de las mujeres en la opinión pública.²⁰

¹⁸ Ana María Goetschel, Andrea Pequeño , Mercedes Prieto y Gioconda Herrera, *De Memorias Imágenes públicas de las mujeres Ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*, (Quito : Trama , 2007),15.

¹⁹ Ana María Goetschel. *De Memorias Imágenes públicas de las mujeres Ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*, 26.

²⁰ Ana María, Goetschel. "Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas Quito en la primera mitad del siglo XX." (acceso Abril 16, 2014) 261.

En estas demandas, que se producen a través de distintos discursos que aluden a la situación y condición de las mujeres en la sociedad ecuatoriana, se puede observar la negociación entre lo tradicional y la modernidad, con posiciones divergentes en la definición del feminismo y en las formas de concebir su participación política y social.²¹ Sin embargo, si bien existen intervenciones del feminismo en otras disciplinas, en el campo artístico no existe mucha información sobre ella. Si damos una mirada a catálogos y libros de historia de arte ecuatoriano nos damos cuenta que existen muy pocas mujeres que participan activamente en el mundo artístico. A partir de la información publicada en el diccionario de artistas plásticos del siglo XX por Hernán Rodríguez Castelo, Arianni Batista ha elaborado un cuadro en el que muestra el número de mujeres artistas que han participado en la escena artística ecuatoriana en distintos momentos del siglo XX.²²

30.s	40.s	50.s	60.s	70.s	80.s	90.s
5	7	6	23	30	87	116

Podemos tomar este diccionario como registro de aquello que ha ingresado en la escena artística, ya sea porque ha sido parte de exposiciones o ha sido recogido en libros o Catálogos. Sin embargo, el número de mujeres es menor y su obra en muchos casos es

<http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11065/Educaci%F3n%20de%20las%20mujeres%20maestras%20y%20esferas.pdf;jsessionid=5DBFA1BEF3F3134CD68F6F62705A1789?sequence=1>

²¹ Ana María, Goetschel. "Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas Quito en la primera mitad del siglo XX." (acceso Abril 16, 2014)

²² Arianni Batista, (trabajo presentado en el curso Mujeres en el Arte , FLACSO, Quito, 25- 03 Noviembre 2013)

tratada de una forma breve por los autores. Ese es el caso de la obra de Alba Calderón de Gil y de Germania de Brehil quienes estuvieron involucradas activamente en el Indigenismo, pero cuya obra fue relegada a un segundo plano, y solo los hombres participantes en este movimiento han sido registrados por la historia del arte. Entonces, es interesante evidenciar como la obra de los artistas hombres pasa a la historia y la de las mujeres se deja en un segundo plano.

En este punto, me interesa poner a Araceli Gilbert en el contexto de la participación de mujeres artistas estadounidenses de la posguerra, en la misma época en que ella empieza a participar en el mundo del arte, y cuya obra también fue dejada en un segundo plano. Entre las artistas participantes del expresionismo abstracto Elaine de Kooning y Lee Krasner, entre otras, que fueron clasificadas por la historia oficial como una segunda generación de expresionistas abstractas. Reckitt, y Phelan Peggy consideran que en términos de cronología esta visión es errónea, pero cierto en términos del tratamiento que recibió su obra.²³ Estas mujeres partícipes activas dentro del expresionismo abstracto, en la medida en que en el momento en que el expresionismo era la tendencia pictórica dominante ellas desempeñaban un papel de sujeto activo creador. Araceli Gilbert estuvo vinculada con los artistas de esta tendencia pictórica con quienes realizó varias exposiciones en Estados Unidos y Europa. Sin embargo, posteriormente la historia se encargaría de dejarlas al margen, ya que a pesar de haber participado activamente solo los hombres fueron reconocidos por la historia oficial del arte, dejando la obra de estas mujeres en un plano secundaria frente a la obra de los grandes exponentes del expresionismo abstracto. Para Griselda Pollock, este tratamiento secundario que se le dio a su obra evidencia como se coloca al hombre en el centro de mundo, con la consecuente

²³ Helena, Reckitt y Phelan Peggy, *Arte y Feminismo*, (PHAIDON, 2005).

marginación del aporte de las mujeres al mundo artístico.²⁴ Este análisis para Linda Nochlin, permite entender los mitos sobre la supuesta inferioridad creativa y la presunción de que el arte era competencia exclusiva del hombre, y el por qué del desconocimiento del aporte de las mujeres a la historia del arte.

Por otro lado, durante la primera mitad del siglo XX en el Ecuador, predominaba el Indigenismo, como el discurso que reflejaba las luchas sociales y formas de negociar con la presencia indígena en su situación de servidumbre. La pintura fue uno de los medios a través de los cuales se negociaba la idea de nación e identidad. Sin embargo, al tratar de reflejar esta situación se relega otras demandas a un lugar secundario, por no concordar con el discurso dominante del arte ecuatoriano. Por ejemplo, el papel de la mujer en esta construcción fue relegado a un lugar secundario. Mientras que la mayor parte de los artistas residentes en el país, e incluso algunos que residían en el exterior, se dedicaron al indigenismo entre 1930 y 1950, otros que viajan a Europa y Estados Unidos en las mismas décadas, empezaron a indagar en las propuestas de los movimientos vanguardistas y se convertían en los pioneros, introduciendo nuevas tendencias artísticas, que comenzaban a cambiar aquellas previamente dominantes en el arte ecuatoriano.²⁵

Araceli Gilbert es una de estas artistas. Ella viajó, primero a Chile, luego a Nueva York y París, y estos viajes fueron decisivos en su capacidad de conjugar un lenguaje geométrico constructivo contemporáneo con cromática vernácula y motivos americanos. Ella puede ser considerada como la introductora de la abstracción geométrica en el Ecuador. Esta corriente pictórica fue retomada por artistas de vanguardia de todo el mundo

²⁴ Griselda, Pollock, "Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo", *crítica feminista en las artes Visuales*, eds, Karen Cordero Reiman y Ina Sánchez (FONCA-CONACULTA, 2001)

²⁵ Lenín, Oña, "Ecuador ," *Arte Latinoamericano Del Siglo XX*. eds. Edward Sullivan (Madrid : NEREA, 1996),190-189.

occidental, en el periodo de posguerra. La segunda guerra mundial había dejado grandes secuelas que se veían reflejadas en el pensamiento de muchos intelectuales y artistas. “Frente a la incoherencia y lo absurdo de la muerte en masa, un tema en el que la autenticidad de las imágenes, los riesgos y las responsabilidades del espectador en cuanto a testigo y la ética del conocimiento desempeñan papeles vitales, los artistas perdieron la fe en la capacidad de la figuración en general.”²⁶ Esto les lleva a que luego de la guerra se retoman las propuestas formales de la vanguardias de inicios del siglo XX. Araceli Gilbert participaría de este renacer de la abstracción geométrica de la posguerra.

3- Araceli Gilbert la mirada desde una visión feminista

Araceli Gilbert nace en Guayaquil en 1913 en una familia perteneciente a los sectores sociales de élite guayaquileños, lo que le dio la posibilidad de realizar sus estudios dentro y fuera del Ecuador. Abel Gilbert, su padre, fue médico de profesión y se le conoce por su labor de ayuda a las víctimas de la matanza de 1922. Llegó a ser también, vicepresidente del Ecuador. La madre de Araceli murió cuando ella tenía 15 años, lo que, a diferencia de otras mujeres de su época, condujo a que Araceli fuera estimulada a seguir una carrera profesional. Su padre le apoyó a que siga con sus estudios profesionales. “No se hizo enfermera, como su familia esperaba, pero sí una artista comprometida, audaz y reflexiva.”²⁸ Araceli realiza estudios en Chile, Estados Unidos y Europa. En su primera etapa de estudios en Chile entra a la Academia de Bellas Artes en Santiago donde realiza una obra cubista *Mujer sentada*, 1936 (figura1) que ya muestra la intensidad cromática de

²⁶ Helena, Reckitt y Phelan Peggy, *Arte y Feminismo*, (PHAIDON , 2005).

²⁸ Mireya Salgado Gómez , "Araceli ," *El Ecuador de Blomberg y Araceli*, eds. Marcela Blomberg y Mireya Salgado (Quito : Museo de la Ciudad , 2002) 20.

su obra posterior. Luego, a su regreso a Ecuador, estudia en la Academia de Bellas Artes en Guayaquil con el alemán Hans Michaelson y realiza obras como *La cholita*, de 1943. En 1944 viaja a Nueva York en donde estudia con el pintor Amédée Ozenfant en su academia, y canaliza la forma y el color que lo podemos ver en la obra *Composición con máscaras*, de 1948 (Figura 2). Finalmente, en París se introduce completamente en las corrientes de vanguardia abstraccionista, en la que ocupa un importante espacio. Para Mireya Salgado Gómez los colores vitales que usa Araceli son su aporte al movimiento constructivista: una paleta claramente influenciada por los motivos indígenas andinos y los matices tropicales de la costa ecuatoriana.²⁹

A principios de los años 40 se abre la academia de Bellas Artes en Guayaquil con la dirección del pintor Alemán Hans Michaelson y la colaboración de varios artistas nacionales. Las mujeres podían acceder a la educación artística, sin embargo, esta educación estaba dirigida a mujeres educadas, que sabían pintar, hablar francés entre otras cosas.³⁰ Estos imaginarios se hacen visibles en escritos de la época que por medio de revistas producidas por mujeres muestran al público como debía ser una mujer. También construyeron estereotipos sobre cómo debía ser el arte realizado por las mujeres, que parece haber estado destinado al espacio doméstico. Es así como Araceli empieza a romper estos roles culturales otorgados a las mujeres, destacándose como representante del abstraccionismo en el medio cultural ecuatoriano y rompiendo con el discurso hegemónico que predominaba en el arte en ese entonces, que era el Indigenismo. Por ello, la primera exposición de Araceli en Quito denominada *Ritmos de color* y realizada en 1955, causa

²⁹ Gómez , "Araceli ," *El Ecuador de Blomberg y Araceli*, 77.

³⁰ Oña Lenin, (Arquitecto y crítico e historiador. profesor de historia de arte y de arquitectura en la Universidad Central del Ecuador. Coautor de algunos libros y vídeos sobre arte y artistas ecuatorianos y americanos.), Entrevista por Mercedes Cano, Audio, 01 30, 2014.

desconcierto entre el público y los críticos de arte quienes tardarían en reconocer el aporte de estas nuevas ideas al arte ecuatoriano, ya que, por un lado, estaban acostumbrados a mirar cuadros figurativos con un contenido implícito de denuncia social, y por otro, lo que Araceli mostró se identificaba con una tendencia ajena a la que se conocía en el arte ecuatoriano.

Jacqueline Barnitz, dice que “en oposición al aserto de que la abstracción es limitada, Araceli ha probado que las variaciones posibles son infinitas. Su fuerza estriba en el hecho de que es inventiva y va más allá de la mecánica de su trabajo para producir cuadros cálidos, inmensamente sensuales”.³¹ Araceli es la primera mujer que aparece como participante activa en la escena artística ecuatoriana, y aporta con nuevas ideas al arte del país, que hasta ese entonces había estado dominado por hombres. Rompe con los roles culturales que la sociedad de la época atribuía a las mujeres, en torno a cómo debe ser el arte de las mujeres. Mireya Salgado Gómez señala que provenir de una corriente plástica nacional intrínsecamente ligada a un discurso social y político y en la que había una hegemonía del realismo, ser mujer artista, y optar por una práctica cuyos postulados se basaban en el alejamiento de la realidad formal, y propugnaban la construcción simple del cuadro a partir de planos y colores, era una postura rebelde y contestataria ante la vida.³² Muchos quienes la conocieron no coincidirían con esta visión. Para ellos, Araceli no parece haber sido una activista ni una feminista. Según Antonio Rodríguez Araceli no fue una activista, ni tampoco quiso se la identificara como feminista.³³ No obstante, su postura

³¹ Lenin, Oña, "Ecuador ," Arte Latinoamericano del siglo XX, eds. Edward Sullivan (Madrid: NEREA, 1996),59.

³² Mireya Salgado Gómez, "Araceli ," *El Ecuador de Blomberg y Araceli*, eds. Marcela Blomberg y Mireya Salgado (Quito : Museo de la Ciudad , 2002).22.

³³ Marco Antonio, Rodríguez. “Araceli: el arte como forma distinta de amar”.(Quito: Palabra e imagen, 2000)15-16.

sí era contestataria. Araceli Gilbert no deja de ser excepcional en la historia del arte ecuatoriano ya que libró varias batallas en todos los frentes ante su generación que implicaban utilizar estrategias para poder entrar en la escena artística. Una de estas batallas fue defender su posición como artista en medio de un arte que hasta ese entonces había sido dominado por hombres.

En 1959, el pintor Jaime Valencia escribió un artículo publicado en el diario *El Comercio* del 24 de Mayo de ese año, titulado “Perfil y dimensión del Arte Abstracto”, en el que el artista hace una crítica sobre la tendencia pictórica escogida por Araceli y desestima la abstracción como algo “decorativo”.

Los años 1925 a 1935 son en el abstraccionismo los de mayor interés y actividad, una década de experiencias y variaciones que pronto llega a su límite, entrando en una etapa de monótona repetición que pierde terreno e interés. Pintores y escultores encuentran buen terreno al venir a los Estados Unidos donde se entregan con afán e interés a sus realizaciones determinando una etapa de grandes alcances posteriores, especialmente para la mueblería, arquitectura y los diseños de aparatos para el hogar, que surgen en atrevidas combinaciones con nuevos materiales y composiciones. El abstraccionismo ha venido a menos por efecto de sus infinitos trabajos de aplicación en los cuales pierde categoría como arte.³³

Cuando Araceli responde a la crítica realizada por Jaime Valencia, muestra su postura, y comenta sobre la tendencia pictórica escogida por ella y señala que el arte figurativo también podría ser decorativo:

En la edición dominical de *EL COMERCIO* del 24 de Mayo he leído con sorpresa una crónica de mi colega Jaime Valencia titulada “perfil y dimensión del Arte Abstracto”, me

³³ Jaime, Valencia, "Perfil y dimensión del arte abstracto," *El Comercio*, Edición Dominical, sec. Ideas contemporáneas, Mayo 24, 1959.

he creído en el deber de hacer algunas aclaraciones al respecto sin ningún deseo de hacer una polémica, yo que soy una modesta trabajadora del arte. Los escritos concernientes al arte el público los rechaza, cuando tiene una idea clara contraria a lo leído, o los adopta, y se deja influenciar por ellos, cuando no tiene ninguna idea al respecto; de allí la importancia de la palabra escrita, especialmente para la juventud que está formando una personalidad y creando un concepto propio.³⁴

Decir que el arte abstracto toma el puesto de la decoración es un grave error, ya que no es la objetividad de un cuadro lo que puede ubicarlo como tal. La pintura abstracta no tiene nada que ver con la mueblería moderna, la cual corresponde simplemente al gusto y necesidades de nuestra época. La abstracción no es una nueva escuela, sino una nueva concepción de la plástica, una evolución natural del arte pictórico y escultórico, que no puede detenerse, pues esta sujeta a perpetuo cambio según las leyes fundamentales de la dialéctica.³⁵

La forma como Araceli responde a Valencia recuerda a aquella famosa respuesta que Sor Juana Inés de la Cruz dió a Sor Filotea, el Obispo de Puebla, en la cual se defiende a través de la ironía. En el artículo las “Tretas del Débil”, Josefina Ludmer propone que la respuesta irónica de Sor Juana, es una treta a través de la cual no solo se defiende de las acusaciones hechas en su contra, sino que construye una reflexión sobre el lugar que ocupan las mujeres en el campo del saber. Ludmer dice que, a lo largo de la historia, las mujeres utilizaron tretas para poder hablar desde el lugar que la sociedad les había asignado. La treta no solo cambia el sentido del lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Es así como la treta es una estrategia para poder confrontar al poder. Adicionalmente, y más importante, es ver que Araceli responde al arte dominante en el Ecuador de la época, que como se ha dicho era el indigenismo, desde la forma y el color y

³⁴ Lenin Oña, *Araceli* (Quito: Imprenta Mariscal, 1995.),59.

³⁵ Oña, *Araceli*, 60.

a través de su negativa a representar la realidad objetiva de forma figurativa. Deja que su obra pictórica actúe por sí misma no solo para que se valore sino también para evidenciar los distintos lugares desde donde se puede hablar. Además, indudablemente, se posiciona como artista cuando da valor a su obra, que en ese entonces, cuando escribió el artículo, estaba lejos de ser aceptada. Recién en 1961 ella fue reconocida en el medio artístico ecuatoriano.

Al analizar esta respuesta, ha sido posible ver que con el fin de que ella se instalase de forma efectiva en el medio, solo fue necesario difundir teorías y conceptos hasta ese entonces nuevos para el arte ecuatoriano y ponerlos a funcionar. Así como también, las condiciones del entorno cultural en que Araceli Gilbert creció y vivió deben haber contribuido a que ella desarrollara herramientas para poder responder a un medio en el cual las voces de las mujeres habían sido anuladas. Por ejemplo, a las mujeres de su época, si bien se les permitía el acceso a la educación, a la gran mayoría no se les permitía opinar, decidir, incursionar en la política, y su participación pública en la toma de decisiones era restringida y no estaba socialmente legitimada.³⁵ Sin embargo, en esa época comenzaba la mujer a incorporarse a la vida pública, por los planteamientos que ya se habían dado en torno a la situación de las mujeres. Araceli apoyó a Luisa Gómez de la Torre, quien colaboró con Dolores Cacuango, dirigente indígena de la Federación Ecuatoriana de Indios en la creación de escuelas para niños indígenas de la zona de Cayambe, y en 1959 retrata a la dirigente indígena,³⁶ lo que demuestra el interés por las luchas sociales de su época.

³⁵ Ana María, Goetschel. "Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas Quito en la primera mitad del siglo XX." (acceso Abril 16, 2014)
<http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11065/Educaci%F3n%20de%20las%20mujeres%20maestras%20y%20esferas.pdf;jsessionid=5DBFA1BEF3F3134CD68F6F62705A1789?sequence=1>

³⁶ Mireya Salgado Gómez, "Araceli ," *El Ecuador de Blomberg y Araceli*, eds. Marcela Blomberg y Mireya Salgado (Quito : Museo de la Ciudad , 2002),22.

Podríamos decir que debido al lenguaje abstracto de la obra de Araceli Gilbert, ella no tiene un contenido artístico feminista explícito. Sin embargo, la socióloga Ana De Miguel afirma que el feminismo ha existido siempre desde el momento en que las mujeres se han quejado de su injusto y amargo destino bajo el patriarcado y han reivindicado una situación diferente.³⁸ El modo como Araceli se posiciona e inserta en el mundo del arte ecuatoriano, nos hace pensar que su obra sí puede ser entendida como afín a los conceptos fundamentales de las intervenciones del feminismo en el arte. El concepto de “intervenciones feministas” se refiere a que frente a la idea de inferioridad creativa de las mujeres, a la presunción de que el arte es competencia exclusiva del hombre y a su suposición de que la subordinación era natural y no determinada por la sociedad, el feminismo estaría expresado en el planteamiento de estrategias para cambiar la condición de la artista como agente y así poder ser participante activa en el mundo artístico. Entonces, la posición de Araceli podría ser identificada como una intervención feminista pues se sitúa como representante del abstraccionismo en el medio cultural y artístico ecuatoriano, hasta entonces dominado por hombres y por el Indigenismo.

CONCLUSIÓN

En esta tesis se ha estudiado la obra de Araceli Gilbert en el Ecuador de mediados del siglo XX buscando la existencia de una relación con los conceptos de las intervenciones del feminismo en el arte, teorías desarrolladas en los años setenta en Estados Unidos y Europa. Se han analizado las propuestas teóricas de Griselda Pollock, Linda Nochlin y Whitney Chadwick a través de los cuales, se identifica las causas por las que han luchado las artistas feministas. Por ejemplo, se ha visto que los argumentos que se

³⁸ Ana de Miguel, "Feminismo," eds. Cecilia Amorós (México: Casa del libro) <http://www.upnech.edu.mx/antologias/genero/gyp.pdf> (Fecha de acceso Febrero1, 2014).

plantean giran en torno a la idea de que la subordinación no puede ser tomada como natural, sino que está determinada por la sociedad. Se ha visto, también que la historia del arte es una construcción con exclusiones, así como que hay juicios de valor que motivan a que un artista se vuelva visible, por medio del mito de “genio” que instituye la jerarquía de “grandes maestros”. Se ha analizado la existencia de “intervenciones feministas” como estrategias adoptadas por las artistas de distintas generaciones en lugares y épocas diferentes dirigidas a cambiar la condición de la artista como agente social, cultural o artístico.

También se ha analizado la relación entre feminismo y arte ecuatoriano, que plantea procesos diferentes a los que se observa en los centros dominantes del feminismo. Estos son diferentes, porque se desarrollan en un contexto específico del Ecuador de la primera mitad del siglo XX. Existe muy poca información sobre la producción visual de mujeres de esta época, por ello, se abordó el estudio a partir de otros campos del conocimiento académico que ayudaron en el análisis sobre este tema. Un referente importante ha sido escritoras que aparecen en la escena cultural ecuatoriana, lo que permiten observar los planteamientos que se producen sobre la exclusión de las mujeres en el Ecuador e indagar lo que pasaba en el campo artístico.

Se ha planteado en esta tesis ver si se puede analizar la obra de Araceli Gilbert desde una postura feminista, observando que su inserción en el mundo del arte ecuatoriano puede ser entendida como una intervención del feminismo en el arte. Esto nos permite entender que la subordinación no puede ser tomada como natural sino que está determinada por la sociedad y, por lo tanto, las “intervenciones feministas” serían estrategias dirigidas a cambiar la condición de la artista como agente con el fin de así poder ser participante activa en el mundo artístico ecuatoriano, que en ese entonces estaba

dominado por el Indigenismo. Araceli Gilbert puede ser considerada la primera mujer ecuatoriana que aparece en la escena artística de forma visible, porque si se mira a la historia del arte ecuatoriano, antes de Araceli, uno se da cuenta que la investigación y los teóricos hacen poca mención a la producción visual de las mujeres. También se ha observado que Araceli rompe con los roles culturales otorgados a las mujeres en el campo artístico ecuatoriano de mediados del siglo XX, situándose como participante activa en el mundo artístico, introduciendo nuevas tendencias hasta ese entonces nuevas para el arte ecuatoriano, además de incorporar elementos de las artes indígenas y populares, consideradas menores y que ella sintetizó en formas geométricas. De ese modo, ayudó a desarrollar nuevas formas visuales en el arte ecuatoriano.

Las demandas del arte en esa época pudieron haber relegado a un plano secundario a un debate sobre las diferencias entre hombres y mujeres, y la participación de estas en el campo artístico, con la consecuencia de que las mujeres no pudieron encontrarse e identificarse en el discurso feminista, generando procesos de negociación por medio de los cuales las mujeres podían producir siendo mujeres. En la respuesta que ella dio a Jaime Valencia, Araceli logra que se discuta sobre Arte Abstracto y no sobre su condición de mujer artista. De esa forma ella no solo responde al arte dominante en el Ecuador de la época, que era el Indigenismo, desde la forma y el color, a través de su negativa de representar la realidad objetiva de forma figurativa, sino que deja que su obra pictórica actúe por sí misma para que se valore y evidencie los distintos lugares desde donde se puede hablar.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnitz, Jacqueline. *Abstract Currents in Ecuadorian Art*. New York: Center For Inter-American Relations, 1975.
- Castelo, Rodrigues Hernán. *Nuevo Diccionario Critico de artistas plásticos del Ecuador*. Centro Cultural Benjamin Carrión: Municipio Metropolitano de Quito. Quito: 2006.
- Chadwick, Whitney. "Las mujeres y el arte". En *Debate feminista*, Año 4, vol. 7, marzo. 1993.
- De Miguel, Ana. *Feminismo*, editado por Cecilia Amoros. México: Casa del libro, <http://www.upnech.edu.mx/antologias/genero/gyp.pdf> (Fecha de consulta: Febrero 1, 2014).
- Goetschel, Ana María. *De Memorias Imágenes públicas de las mujeres Ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*. Quito: Trama , 2007.
- Goetschel, Ana María. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas Quito en la primera mitad del siglo XX*. <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11065/Educaci%F3n%20de%20las%20mujeres%20maestras%20y%20esferas.pdf;jsessionid=5DBFA1BEF3F3134CD68F6F62705A1789?sequence=1> (acceso Abril 16, 2014).
- Nochlin, Linda. *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, *Crítica feminista en las artes Visuales*, editado por Karen Cordero Reiman y Inda Sánchez: FONCA-CONACULTA, 2001 (Fecha de consulta: Agosto 7, 2013) <http://elgenerocomocollage.files.wordpress.com/2012/05/critica-feminista.pdf>.
- Oña, Lenín, "Ecuador ," *Arte Latino Americano Del Siglo XX*, Editado por Edward Sullivan. Madrid: NEREA, 1996.
- Oña , Lenín, Araceli. Quito : Imprenta Mariscal, 1995.
- Pollack, Griselda. "Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo". *Crítica feminista en las artes visuales*, editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sánchez. FONCA-CONACULTA, 2001. (fecha de consulta: Noviembre, 26, 2013) <http://elgenerocomocollage.files.wordpress.com/2012/05/critica-feminista.pdf>
- Pollock, Griselda. *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. *Crítica feminista en las artes Visuales*, editado por Chris Murray. Madrid: ENSAYOS ARTE CATEDRA, 2006.
- Pollack, Griselda. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". eds, Karen Cordero Reiman e Inda Sánchez . FONCA-CONACULTA, 2001. <http://elgenerocomocollage.files.wordpress.com/2012/05/critica-feminista.pdf> (fecha de consulta: Noviembre, 26, 2013)

Reckitt Helena y Phelan Peggy , Arte y Feminismo , (PHAIDON , 2005).

Rosa, María Laura. “Transitando por los pliegues y las sombras”, Tesis doctoral Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Fac. Filosofía y Letras, UBA, <http://www.mujiereenigualdad.org.ar/pdf/Mitominas.pdf>. (Fecha de consulta: 13 de Diciembre 2013)

Rodríguez, Marco Antonio. Araceli: el arte como forma distinta de amar. Quito: Palabra e Imagen,2000.

Salgado, Gómez , Mireya . “Araceli” . El Ecuador de Blomberg y Araceli . Editado por Marcela Blomberg y Mireya Salgado. Quito : Museo de la Ciudad, 2002.

Valencia, Jaime . "Perfil y dimensión del arte abstracto." El Comercio, sec. Ideas Contemporáneas, Mayo 24, 1959.

Entrevista

Oña Lenin, (Arquitecto y crítico e historiador. profesor de historia de arte y de arquitectura en la universidad central del Ecuador. Coautor de algunos libros y vídeos sobre arte y artistas ecuatorianos y americanos.), Entrevista por Mercedes Cano, Audio, 01 30, 2014.

Imágenes

“Mujer sentada” (figura1)

<http://www.pintoreslatinoamericanos.com/2013/09/pintores-ecuatorianos-araceli-gilbert.html>

“Composición con máscaras” (Figura 2).

<http://www.archivoblomberg.org/ag03.htm>

“Formas en Equilibrio” 1952

<http://www.archivoblomberg.org/ag05.htm>

ANEXO

(Imagen 1)



(Figura 2)



(Figura 3)

