

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

El Estado de Quito: La historia Ignorada

Productos o presentaciones artísticas

Luis Fernando Carrera Núñez

Arte Contemporáneo

Trabajo de titulación presentado como requisito

para la obtención del título de

Licenciado en Artes Contemporáneas

Quito, 16 de diciembre de 2016

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

El Estado de Quito: La historia ignorada

Luis Fernando Carrera Núñez

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Deborah Morillo, M.A.

Firma del profesor

Quito, 16 de diciembre de 2016

Derechos de Autor

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

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

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos:

Luis Fernando Carrera Núñez

Código:

00111912

Cédula de Identidad:

1718728239

Lugar y fecha:

Quito, 16 de diciembre de 2016

RESUMEN

Fragmentos de micro historias olvidadas en el tiempo forman parte del archivo desconocido de Quito a falta del interés de su gente por estudiarlas y aprender de ellas. La limitada interacción de la ciudadanía con su pasado ha ocasionado que muchos de los sucesos y eventos que han caracterizado a la capital como hito en la historia independentista latinoamericana sean ignorados con el pasar de los siglos. Es por esta razón que, a través del arte y la investigación, se explorará en la memoria de la ciudad en tiempos de la Revolución Quiteña, evocando hechos y personajes cuya existencia ha sido acallada o minimizada por el relato hegemónico oficial. Esto, con el objetivo de reactivar la memoria del espectador en torno a su historia local en base al cuestionamiento de la narrativa institucional. Esto se realizará a través de la generación de una experiencia vivencial mediante la creación de una obra-instalación que tendrá como objetivo la apropiación del formato museológico, en la cual se exhibirá una colección de reliquias recreadas y ficcionadas que evidenciarán de forma tangible el pasado oculto de la ciudad y generarán incertidumbre en el espectador acerca de los sistemas de relato.

ABSTRACT

Fragments of micro-narratives forgotten in time are part of the unknown archive of Quito, this phenomenon happens because of the lack of interest of its people to study and learn from them. The limited interaction of citizens with their past has caused many of the events which characterized the capital as an epicenter of the Latin American Independence history to be ignored over the centuries. For this reason, through art and research, I will deepen in to the memory of the city in times of the Revolution of Quito. By this investigation I will evoke characters and events whose existence has been silenced or minimized by official chronicles. This, with the aim of reactivating the memory of the community around their local history, based on questionings about the preservation of the past by institutional systems. The project's objective is to lead the research towards the creation of an installation artwork that will appropriate of the museology format in order to create an experience in the spectator. Through this experience, the public will evidence the hidden past of the city endorsed by fictional relics which will also generate doubts about the way in which the historiographic system handles narratives through tangible objects.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo 1:.....	12
La relevancia de la microhistoria en la memoria colectiva.....	12
Capítulo 2:.....	20
El Archivo y su rol en la producción de arte contemporáneo.....	20
Capítulo 3:.....	30
Guion Museológico.....	33
<i>Textos</i>	46
CONCLUSIÓN.....	59
BIBLIOGRAFÍA	62
Figuras	64
Anexos	68
Anexo A - Bibliografía anotada.....	68
Anexo B – Notas previas al proceso de creación.....	78
Anexo C – Obra en proceso	79

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura #. 1 Cevallos, P. (2014). 1975. [Figura]. Recuperado de http://www.riorevuelto.net/2014/06/pamela-cevallos-1975-maac-quayaquil.html	64
Figura #. 2 Meseguer, R. (2016). Lo Invisible. [Figura]. Recuperado de https://www.pinterest.com/pin/328762841528306458/	64
Figura #. 3 Dion M. (1999). Excavación Tate del Támesis. [Figura]. Recuperado de http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/the-dia/collecting	65
Figura #. 4 Villacís E. (2007). Espejo Humeante. [Figura]. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/02/140207_galeria_ecuador_eduardo_villacis_az	65
Figura #.5 Broodthaers, M.(1968). Museum of Modern Art: Department of Eagles. [Figura]. Recuperado de https://www.pinterest.com/pin/524387950335939254/	66
Figura #. 6 Duchamp, M. (1936-1941). La boîte-en-valise. [Figura]. Recuperado de https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html	66
Figura #.7 Scher, J. (1988).Security by Julia. [Figura]. Recuperado de http://jameswagner.com/2004/07/julia_schers_se.html	67

INTRODUCCIÓN

La Historia está compuesta de versiones, fragmentos y retratos, algunos prevalecen generaciones enteras y son rememoradas a través de documentos y discursos oficiales, mientras que otras son ignoradas y acalladas con el paso del tiempo, esto sucede debido a que la historia se construye a través de un proceso selectivo de información donde se da mayor relevancia a ciertos eventos que a otros. Peter Burke, historiador británico especialista en historia cultural moderna resalta en su texto, *Formas de hacer historia*, que la historiología a lo largo de las décadas ha mostrado diversas formas de ver el pasado de acuerdo a los intereses de quienes la escribieron, explicando que:

En las décadas de 1950 y 60 los historiadores de la economía y la sociedad se sintieron atraídos por modelos de explicación histórica más o menos deterministas, tanto si daban primacía a los factores económicos, como los marxistas, a la geografía, como Braudel, o a los movimientos demográficos (como el denominado caso del *modelo malthusiano* de cambio social). Hoy, sin embargo, según sugiere Giovanni Levi en su capítulo dedicado a la microhistoria, los modelos más atractivos son los que hacen hincapié en la libertad de elección de la gente corriente, sus estrategias, su capacidad para sacar partido a las inconsecuencias e incoherencias de los sistemas sociales y políticos para descubrir rendijas por donde introducirse o intersticios donde sobrevivir. (1996, pág. 32)

Con este fragmento se puede determinar que el estudio de la historia a través de los tiempos revela hallazgos cuya información puede estar sesgada por tratar de responder a

ciertos focos de interés de los historiadores con respecto a sus perspectivas individuales del pasado. Sin embargo, aunque resulte cómodo vivir bajo un sistema jerárquico de información, también se debe tener en cuenta que el acceder a un panorama completo de los hechos siempre será útil para obtener una visión historiográfica profunda. Es por esto que todo fragmento de memoria, por minúsculo que sea, debe ser valorado. Éste análisis es clave para la presente investigación, la cual busca develar fragmentos de historia olvidados en la memoria del registro de la ciudad de Quito en su periodo revolucionario, el cual será abarcado desde 1808 a 1813.

A partir de la profundización en esta etapa del pasado, se analizará su importancia dentro del marco histórico y cultural de la ciudad; reinsertando este fragmento desconocido en la memoria del espectador mediante la apropiación de métodos museográficos e institucionales que involucrarán la creación de material visual y la recreación de reliquias de museo y documentación. A través de esto, se espera crear un espacio de reflexión con respecto a la forma en la cual la narrativa institucional maneja el relato histórico. También se espera incitar al espectador a construir conexiones entre el pasado y su entorno contemporáneo a través de la visualización de la microhistoria de su ciudad, enfocada en los sucesos acaecidos durante la Revolución Quiteña y la creación del Estado de Quito. Esto se pretende realizar con el objetivo de otorgar empoderamiento a parte de la historia local que yace oculta entre las páginas del archivo y las bibliotecas municipales por medio del cuestionamiento al relato histórico oficial. En respuesta a esta investigación, la fuente principal que será estudiada para obtener una mejor comprensión global de los eventos será el testimonio de B.W. Stevenson, secretario personal del Conde Ruiz de Castilla, presidente de la Real Audiencia de Quito. Este testimonio se encuentra dentro del libro de

recopilaciones de la Biblioteca Municipal de Quito, titulado Quito a *Través de los Siglos* de Eliecer Enríquez B., publicado en 1941.

El primer capítulo, el proyecto toma como referencia a *El Concepto de la Historia* de Benjamin, el cual narra sobre el rol del cronista como un recopilador de todo aspecto de del pasado con el objetivo de no caer en el *materialismo histórico*. Este concepto se refiere a la manipulación y el dogmatismo del discurso oficial cuando los eventos de éste se encuentran entrecortados y acallados. De igual manera, se tomará en cuenta las ideas de James Amelang sobre la importancia la microhistoria dentro de la nueva historiografía en términos del aporte cognitivo que estas narraciones podrían otorgar sobre los aspectos antropológicos de una sociedad. En ambos documentos, se presenta al lector una mirada hacia el artista como un nuevo historiador que trata de llevar la historia a la contemporaneidad de su sociedad a través de la reactivación de la memoria en la comunidad.

En el segundo capítulo, se tomará especial atención al proceso de creación y mentalización del proyecto, tomando en consideración a la autora Rosalind Krauss y su teoría sobre la *Condición Post-Medio*. Esto se debe a que la obra será ensamblada en torno a la apropiación del formato museográfico donde el concepto del museo o la institución en sí actuarán como el soporte de la obra. De igual manera, en lo que refiere al montaje, se tomará como ejemplo la obra de artistas que han trabajado en proyectos similares y han logrado incentivar a la apertura del diálogo sobre la problemática institucional y los procesos de recordar el pasado.

Finalmente, el tercer capítulo se enfocará en el periodo histórico de la Revolución Quiteña, proporcionando una mirada detallada a la información que se manejará en el

proyecto investigativo y el tipo de obra que será llevada a cabo en base a esta información. De igual manera, se contará con un fragmento reflexivo respecto a la obra y las interrogantes que nacieron en el proceso de creación e investigación.

Con estos capítulos constituidos sobre la base del estudio de la micro-narrativa y su rol dentro del relato histórico oficial, de la mano con una investigación sobre el manejo de archivo en la esfera del arte, se espera generar los fundamentos suficientes para avalar los propósitos y objetivos del proyecto en cuestión.

Capítulo 1:

La relevancia de la microhistoria en la memoria colectiva.

¿Cuántas historias permanecen en el anonimato, opacadas por el nivel de importancia que algunos círculos de poder han optado por otorgar a ciertos discursos históricos? ¿Cuán relevantes podrían ser los relatos desconocidos del pasado dentro de nuestro marco social y cultural contemporáneo? ¿Qué secretos guardan aquellas memorias?

Es mediante la formulación de estas preguntas que nace mi interés por descifrar y recolectar la historia no narrada de la ciudad. La cual contiene una serie de relatos que se pierden dentro de las grandes narrativas y son denominados como micro historias o micro-narrativas. La unión de estas micro-narrativas, dentro del marco histórico global de una nación o una comunidad, enriquecen el relato ofrecido por el discurso oficial. Esto se debe a que la relevancia de la información complementaria que puede conceder la microhistoria, ayuda a la comunidad a adquirir mayor conciencia sobre su idiosincrasia, su cultura y sus antepasados.

Esta teoría se encuentra sustentada en el movimiento de la historiografía modernista de finales del siglo XX, la cual nace a partir del cuestionamiento de la historiografía contemporánea por parte de historiadores como Giovanni Levi y Henk Wesseling. Académicos quienes consideran a este tipo de investigación como una ciencia con un marco institucional predeterminado, cuyo modelo hegemónico se opaca ante el florecimiento de modos no tradicionales de pensar y estudiar el pasado, como resultado de las grandes transformaciones sociales que ocurren a vísperas del nuevo milenio. En el texto *Lecciones de microhistoria* por James S. Amelang, el autor resalta que:

La historiografía modernista defiende una historia venida desde abajo en donde los libros de historia han abierto sus páginas a nuevos protagonistas, personas que han sido excluidas de los círculos de poder que habían sido el objeto casi exclusivo de atención por parte de historiadores de generaciones anteriores. (2002)

A través de este texto, S. Amelang deja en claro la importancia de la microhistoria en la comunidad dentro del ámbito antropológico y cultural. De igual manera, afirma que el estudio de la microhistoria dirige la mirada hacia casos particulares de la historia que brinda un análisis complementario sobre: “creencias, costumbres, prácticas que articulaban y hacían inteligibles las diversas dimensiones políticas, económicas, espirituales, etc.” (2002). Este fragmento sustenta la idea de que un enfoque en la microhistoria puede ayudar a aclarar grandes dudas sobre ciertos enigmas del pasado, cuyo conocimiento permanece oculto por el desinterés o la falta de meticulosidad de investigadores que optan por dar la espalda a este tipo de narrativas.

En respuesta al movimiento historiográfico modernista propuesto por historiadores como el autor Amelang, dentro de la esfera de arte la relevancia de la microhistoria es resaltada a través del concepto de “historia” pensado por el filósofo y crítico cultural Walter Benjamin. En su texto *Tesis Sobre la Historia: apuntes, notas y variantes*, Benjamin resalta que:

Solo cuando el transcurso histórico se desliza fácilmente para el historiador, como un hilo, se puede hablar de progreso. Si es en cambio una cuerda de muchos hilos deshilvanados, que cuelga en cabos destejidos, ninguno de

estos tendrá un lugar determinado mientras no sean todos recogidos y entretejidos como una red para el cabello. (2008, pág. 16)

En este fragmento, Walter Benjamin aclara que una buena comprensión sobre el pasado se basa en la decodificación de cada una de sus memorias y en la construcción coherente del relato, y hace referencia a un espacio donde las narrativas cohabiten de manera armónica y no sean opacadas o anuladas entre sí.

En adición a esto, indagando en la lectura sobre el *Concepto de la Historia*, se puede encontrar que: “El cronista que hace relación a los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez, debe darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2008, pág. 9). Es aquí donde el autor resalta la importancia de proporcionar una narrativa completa en el ámbito histórico, con el objetivo de que exista un conocimiento global de los acontecimientos para otorgar un panorama completo del pasado a la comunidad. De lo contrario, si el cronista omite información sobre los pequeños acontecimientos, recae en una manipulación informativa que resulta engañosa y excluyente. Es así como se deduce que Benjamin busca, a través de este concepto, incentivar al cronista o, en este caso, al artista a trabajar con el archivo del pasado en beneficio de los *oprimidos*. Los protagonistas que tienen lugar en las historias y recuerdos que, según el autor, viven bajo la sombra de un *estado de excepción*, el cual obedece al dogma generado por el materialismo histórico.

Según Benjamin, el materialismo histórico se refiere a la forma como se ha venido interpretando la historia conforme a las teorías de Marx. Aquí el autor afirma que “La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la

lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales.” (Benjamin, 2008, pág. 2). Con este fragmento, Benjamin propone que el concepto dogmático de la historia ha sido encasillado en un proceso narrativo de características evolutivas y lineales, donde la huella física y tangible del hombre da cuenta de su legado en el tiempo. En oposición a este concepto, el autor presenta una mirada más efímera de la historia, describiéndola como “La imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible” (2008, pág.2). A través de esta mirada la historia puede ser apreciada como un conjunto de sucesos que se desvanecen paulatinamente de la memoria, a medida que el tiempo los consume. Para Benjamin “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente fue, significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro.” (2008, pág.2). Reflexionando sobre este fragmento, el *instante de peligro* puede ser asumido como un tiempo presente, que de manera inmediata se convierte en pasado; razón por la cual el pasado se encuentra en constante interacción con el presente. Por lo tanto, la memoria debe ser recuperada en la medida que el presente sea percibido como una alusión del pasado inmediato.

De acuerdo con el concepto presentado por Benjamin, se puede apreciar cómo la complejidad de la narrativa histórica ha impedido que los historiadores modernistas y artistas que trabajan con archivo traten al pasado desde un mismo sistema hegemónico de conocimiento, característico de la historiografía contemporánea. Es así como Benjamin, de acuerdo con el historiador francés Fustel de Coulanges, recomienda que “Al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sabe del curso ulterior de la historia. Mejor no se podría identificar el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico.” (2008, pág. 3). A través de estas palabras el autor aclara que la

forma de generar una ruptura en la narrativa tradicional, con el objetivo de comprender mejor el pasado, es olvidando el curso lineal de la historia. De esta manera, podrá rescatar fragmentos de memoria olvidados con mayor libertad.

Por otro lado, Burke, trata el concepto de *La Nueva Historia*, refiriéndose a ella como “Reacción deliberada contra el paradigma tradicional [...] una forma más de abordar el pasado entre otras varias.” (1996, pág. 13). Burke ahonda en el concepto a través de cinco puntos principales en los cuales refiere a que:

La nueva historia por su parte, ha acabado interesándose por casi cualquier actividad humana... se dedica más al análisis de estructuras... nuevos historiadores se interesan por *la historia desde abajo*, es decir, por las opiniones de la gente corriente y su experiencia del cambio social...habrán de examinar una variedad mayor de pruebas...El relativismo cultural se aplica, como es obvio, tanto en la historiografía misma como la que se denominan sus objetos. (1996, págs. 14-18)

Mediante estos puntos presentados por el autor, se puede apreciar cómo la nueva historiografía toma en cuenta personajes y sucesos desconocidos del pasado que, en conjunto, proponen una nueva manera de generar un discurso histórico. Esto se debe a que, a través de la ruptura con el paradigma tradicional de investigación, el historiador y el artista, poseen mayor facilidad de develar y resaltar nuevas problemáticas mediante el estudio de la microhistoria.

No obstante, la diferencia entre los estudios antropológicos y los estudios en la esfera del arte reside en la forma en la que el artista, apropiándose del rol del historiador o

etnógrafo, abarca la problemática en su proceso creativo. De acuerdo con esto, Hal Foster, crítico de arte e historiador estadounidense, en su texto *Archival Impulse*, asegura que:

Ciertamente, a la figura del artista como archivista sigue la del artista como curador y algunos artistas que trabajan en archivo trabajan en torno al coleccionismo de archivos...algunos de estos artistas sugieren otros tipos de ordenamiento con o sin el museo...el trabajo en cuestión es archivístico desde el sentido en el que no solo se enfoca en el archivo de característica informal, sino que también lo produce y lo hace de una manera en la que subraya la naturaleza del material encontrado...generando una composición cuasi-archivística en mutación... (2004)

De acuerdo con este fragmento, el artista involucrado en aquella rama de producción artística propone una nueva forma de creación que lo lleve a de-construir las narrativas paradigmáticas generadas de forma tradicional. Esto con el objetivo de cuestionar, denunciar o resaltar aquello que desea visibilizar.

Por otro lado, el investigador y catedrático Ernst Van Alphen en su texto *Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad* refleja que “La expansión de las prácticas de la memoria, especialmente en las artes visuales, representa una crisis y no un florecimiento de la memoria. La crisis de la memoria que empezó a principios del siglo XX parece haberse acelerado e intensificado a finales del siglo” (2009). A partir de este fragmento, el autor resalta que en este siglo existe una crisis muy fuerte relacionada con la historia, la cual se agrava a medida que la comunidad deja de sentirse identificada con su pasado. Debido a esto, es necesario plantear otro tipo de narrativas que

vinculen a la sociedad nuevamente con su historia y así generar conexiones que aludan al presente en el que vive.

Tomando en consideración la teoría presentada y con el objetivo de enfatizar en las preguntas planteadas inicialmente, la narración que visibilizará la problemática del discurso historiográfico, en el caso de este proyecto, será la Revolución Quiteña de 1808 y 1813. Capítulo de la historia de la ciudad que, en su mayoría, ha permanecido acallado entre las páginas de diversos ensayos, recopilaciones y archivos metropolitanos. El interés por trabajar sobre este tema nace desde el hecho de que Quito es considerada como *Luz de América* por ser la primera colonia española en revelarse contra el yugo español el 10 de Agosto de 1809, generando una *Junta Soberana* constituida netamente por criollos (españoles americanos). Esta fecha es recordada y celebrada por la capital ecuatoriana anualmente, sin embargo el proceso de independencia Quiteño fue mucho más que un día conmemorativo. Esta fue una revolución que constó con la participación de todo el pueblo y duró alrededor de cinco años de los cuales solo se rescatan dos fechas, 10 de Agosto de 1809 y 2 de Agosto de 1810, *Primer grito de independencia* y *Masacre a los próceres*. Estas fechas se encuentran inmortalizadas dentro de los textos educativos ecuatorianos y después de ellas se realiza un salto hasta el 24 de Mayo de 1822, Día de la Independencia del Ecuador por el ejército libertario de Bolívar. Pero, ¿Qué pasó con el resto de personas involucradas? ¿Cuál fue el verdadero rol de la mujer en esos años? ¿Qué motivó a Quito a convertirse en una nación constituyente en 1812 y por qué ese hecho no es rememorado? ¿Por qué la *Batalla del Panecillo*, un acontecimiento que logró reunir a todos los estratos sociales de Quito en pos de la defensa de su ciudad, posee menos relevancia frente a la *Batalla de Pichincha*? Estas preguntas son esenciales para el proyecto ya que a través de

ella se podrá constatar como el relato oficial tiende a buscar la gloria del pasado, ignorando así, hechos y personajes cuyas características son incompatibles con esa búsqueda por representar fracasos y escándalo.

Para la etapa investigativa, se utilizará la ayuda de ciertas publicaciones cuyos autores han sido cuidadosos en el análisis, crítica e investigación de fuentes primarias. Entre aquellos recursos se encuentra el libro *Mujeres en la Revolución de Quito* de Sonia Salazar Garcés y Alexandra Sevilla Naranjo. Estas investigadoras han sacado a relucir el rol de la mujer quiteña a lo largo de los procesos de revolución, mediante una exhaustiva revisión de cartas y documentos de primera mano. De igual manera, para los fines de esta investigación se utilizará el libro *Insurgentes y realistas de la revolución y contrarrevolución quiteñas 1809-1822* del FONSAI, el cual proporciona información de varios personajes cuyas acciones llevaron a la creación de la República del Ecuador. También se contará con la ayuda de recopilaciones como *Quito a Través de los Siglos* de la Biblioteca Municipal Metropolitana y *La Lagartija que Abrió la Calle Mejía Andrade Marín* (también del FONSAI), cuyas páginas contienen diversas historietas, documentos y testimonios de los sucesos ocurridos en las guerras de Quito y los procesos de emancipación.

Capítulo 2:

El Archivo y su rol en la producción de arte contemporáneo.

A través de las lecturas de Walter Benjamin se puede constatar que el rol del artista quien opta por trabajar con el archivo es el de desafiar y poner en cuestionamiento las dinámicas del conocimiento histórico y los paradigmas de su discurso, por medio de la utilización del registro existente y la generación de archivo nuevo. La continua apertura a interrogantes y el juego atemporal con el pasado es lo que posiciona a esta práctica dentro de la categoría del arte contemporáneo. Haciendo un paréntesis en torno a este tema, se puede decir que el proyecto en cuestión se sostiene de forma experimental sobre la práctica archivística del arte contemporáneo. Esto se debe a que se desarrollará una obra piloto a través de la cual busco visibilizar fragmentos de historia local ignorada a través del cuestionamiento al manejo del relato institucional.

Por otro lado, esta misma idea sobre la relación de la historia y el archivo en el arte contemporáneo es reflejada en el texto del filósofo italiano Agamben, titulado *¿Qué es lo contemporáneo?* En el cual define la contemporaneidad como: “la relación con el tiempo que se adhiere a través de un desfase y un anacronismo.” (2009, págs. 18-19). De esta manera, se puede interpretar que la forma de mantener la mirada fija en la contemporaneidad consiste en alejarse de ella y examinarla desde un momento anacrónico, en cuyo caso podría referirse al pasado. Del mismo modo, Andrea Giunta, doctora en historia del arte, declara que:

El retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas por el imaginario de la nación, cuestionar sus

valores, forma parte del repertorio de arte contemporáneo [...] los discursos oficiales [...] El modelo de las naciones homogéneas [...] Las interpretaciones de arte contemporáneo cuestionan todo eso. (2014, pág. 25)

En este fragmento se puede ver que la labor del artista que utiliza el archivo como base de su obra es la de poner en tensión constante los discursos consolidados con el objeto de evidenciar su propia fragilidad. Obras como *1975* de Pamela Cevallos, (Figura 1), que indagan en los archivos culturales para visibilizar y generar una crítica en torno a los modelos de gestión, además de los prejuicios y limitantes a la hora de poner en valor las representaciones museográficas, son un ejemplo astuto de la manera en la cual la artista utiliza el archivo para tambalear los cimientos mismos de la institución. Esto lo destaca la Casa de la Cultura en su artículo sobre la obra exhibida el 18 de septiembre, declarando que:

La muestra invita a meditar sobre lo distantes que suelen estar las diversas pautas que se emplean para asignar el valor estético, científico, simbólico o monetario, y que apenas de manera dispar deben haber informado el razonamiento detrás de las compras. Las obras parecen hablar además de los avatares a los que se somete la cultura material cuando se emplea de manera funcional como parte de la pedagogía patriótica y los discursos de pertenencia que consolidan al estado-nación. (ECUATORIANA, 2014)

Aunque en esta obra se ha intentado demostrar cómo la artista logra jugar con los paradigmas de la institución para develar sus debilidades, también se puede pensar en el espectador y la forma en la cual la obra busca generar los mismos cuestionamientos en

aquel individuo. Esto significa que la obra cobra sentido cuando logra promover nuevas perspectivas en la audiencia, sometiéndola a una lectura diferente de la acostumbrada, o bien, induciéndola a nuevas formas de conocimiento mediante la apropiación del discurso.

Otro ejemplo que refiere a este tema puede verse en la obra, *Lo Invisible* de Rosell Meseguer, (Figura 2). Artista española quien a través de su proyecto busca explorar el concepto de lo oculto por medio de la visibilidad de los archivos que ha recopilado a lo largo de su proceso de creación, explicando que

Empecé a ir articulando un investigación sobre lo invisible en lo militar, lo invisible en la magia, en la mística, en la literatura, en el cosmos [...] En el fondo está todo muy visible, lo que pasa es que siempre la visibilidad oculta algo. Dentro de todas esas realidades te preguntas que hay de ficción y que hay de real, todos los documentos son reales, existen, se toman de prensa, de libros de historia, de libros de ciencia, pero la información siempre está sesgada o siempre tiene una ideología detrás. (Deporte, 2016)

Con estas palabras Meseguer aclara que su obra busca incitar al espectador al cuestionamiento de la “invisibilidad” y los diversos campos en donde su significado puede ser aplicado, discutido y tergiversado. Estos objetivos hacen que su trabajo sea apreciado como un activador de pensamiento crítico que incita al público a reevaluar la visión de su entorno.

En el caso del presente proyecto de tesis, se busca la apropiación del discurso institucional y la recreación del archivo con el objetivo de activar o construir la memoria

del espectador. En respuesta a esto, la catedrática en historia del arte, Ana María Guasch, en su texto *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar* destaca que “en la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración” (2005, pág. 158). Respondiendo a este texto, una de las razones por la cual se ha considerado que la apropiación del discurso institucional es una buena manera de reactivar la memoria del espectador a través de la recreación o materialización del archivo, es que la institución representa un organismo contemporáneo que habla del pasado. Instituciones históricas como: museos, fundaciones o sociedades investigativas contienen narrativas que pueden conectarse de una manera más amigable con el espectador y sus recuerdos. Es mediante la narración, como lo resalta Guasch, que el olvido puede ser combatido. En este caso, las narrativas buscan fortaleza con los objetos materiales, lo cuales poseen el potencial de afianzar el relato histórico en la mente del espectador. Por lo tanto, es a través de la materialización del archivo y su trasfondo institucional como se pretende llegar al público y apelar a su memoria.

De la misma manera, por medio de esta apropiación institucional, se busca que acontecimientos y personajes del pasado ayuden a la comunidad a reflexionar sobre sus problemáticas actuales. Esta teoría se sustenta con las palabras de Marck Godfrey en *The Artist as Historian*, las cuales describen que:

El proceso de investigación variada del artista lo lleva a la creación de obra que invita a los espectadores a pensar sobre el pasado; crear una conexión entre eventos, personajes y objetos; de unirse como comunidad en la

memoria y reconsiderar las formas en las que el pasado se representa en una cultura más amplia. (2007, pág. 143)

Al hablar sobre la efectividad que la obra del artista-historiador puede llegar a tener sobre la comunidad, Godfrey también deja en claro que esta acción posee ciertas características propias de la *estética relacional*, rama del arte contemporáneo que genera vínculos con su audiencia a través de diversas dinámicas de interacción. Aspecto que resulta beneficioso para el artista, si su deseo es revelarse contra el discurso hegemónico y generar reflexión en el espectador.

A lo largo de este ensayo se ha podido apreciar cómo la producción artística contemporánea juega un rol predominante en la generación de un vínculo entre la esfera del arte y el archivo histórico. Mediante la exploración e indagación de los elementos del pasado, el artista-historiador ha podido hallar nuevas maneras de cuestionar su entorno y actuar positivamente con la comunidad. No obstante, tanto la teoría como la creación de obra son esenciales en este tipo de proyectos ya que el mensaje que transmitirá el artista al público puede ser asimilado de diferentes maneras, dependiendo del nivel de creatividad que pueda emplear para plasmar sus hallazgos en un sentido visual.

Un ejemplo del manejo de este tipo de obras puede verse reflejado en Mark Dion y sus proyectos de gran escala, los cuales son desarrollados con el objetivo de poner en cuestionamiento el rol de las diferentes disciplinas que exploran el pasado. Uno de esos proyectos es la *Excavación Tate del Támesis* (1999), (Figura 3), donde genera una examinación y clasificación de objetos hallados en las orillas del río, a través de la recreación de procedimientos arqueológicos e investigativos. Invitando a la comunidad a tomar parte en el desarrollo de los sistemas bajo los cuales se rige la arqueología y generando diversos ejes de discusión a partir de la apropiación de esta práctica. Otro

ejemplo es el caso es Eduardo Villacís con su obra *Espejo Humeante* (2007), (Figura 4), en la cual, a través de la apropiación del método museológico de narración, el artista crea un mundo alterno donde se revierte el rol de América como la tierra conquistada. En esta obra, la sociedad europea es invadida por la civilización azteca. Este giro de eventos pone en cuestionamiento la victimización del pueblo indígena vencido; posición comúnmente tratada por la historiografía tradicional, en cuyas narraciones habituales se ignoran los aspectos corruptibles de las sociedades americanas que las llevaron a su propia destrucción. Con *Espejo Humeante* el espectador puede constatar las similitudes idiosincráticas de ambas sociedades, vistas desde una misma condición. Tanto en la historia verdadera con el ejército español como conquistador, como en el relato del artista, en el cual es pueblo azteca es el invasor. Es así como se genera conciencia en el espectador sobre los aspectos históricos y culturales de su propio mestizaje.

Debido a que uno de los objetivos de la presente investigación consiste en rescatar la historia olvidada del periodo de la Revolución Quiteña para visibilizarla e incitar a la comunidad a cuestionar y percibir su pasado de diferente manera, tanto la forma como el contenido de la obra son esenciales para asegurar la efectividad del proyecto. Refiriéndome a la coherencia con la que se trata la narrativa generada por el artista. Como se mencionó anteriormente, existen varios productores de arte que trabajan con el archivo, de modo que en cada obra la forma y el contenido ayudan a que el concepto adquiera mayor fuerza. Según Okwui Enwezor, comisario artístico y crítico de arte “el artista ha logrado reinterpretar, reconfigurar e interrogar las estructuras del archivo y los materiales de archivo.” (2007, pág. 11), a través de esto se puede apreciar que el archivo, en el caso del artista como historiador, se ha convertido en el vehículo principal de su práctica artística. Y es por esto que debe existir una gran preocupación por los detalles, tanto en la búsqueda

de la apropiación de un discurso institucional como en la generación de una nueva narrativa o un sistema distinto de conocimiento.

En el caso del proyecto, me he visto en la necesidad de generar una serie de archivos ficcionados en base a investigación y contextualización histórica previa con el objetivo de que la visión que busco reflejar al espectador sobre su pasado sea más afianzable, comprensible y empática. Es a través de esta búsqueda como personajes y elementos son creados para otorgar a la comunidad posibilidades de vinculación más efectivas en torno a los elementos que encontrará en la instalación final. Es así como nace *El diario de Antonia Silva*, elemento ficticio generado en base al testimonio de B.W. Stevenson sobre los procesos de independencia en Quito, el cual narra la historia de una joven quiteña de familia criolla quien es testigo de los continuos abusos del ejército del rey en la ciudad hasta el día de su desaparición el 2 de Agosto de 1810. De igual manera se ha generado la *Asociación investigativa ROA*, institución ficticia de mi propia autoría que se responsabiliza en su totalidad de los elementos presentados en sala y los posiciona dentro de una relativa solides histórica.

En complemento con esta idea, en el mismo ensayo, Okwui Enwezor resalta que la única forma en la que el archivo logra adquirir relevancia y autoridad es través de su institucionalización. Es aquí cuando el autor lanza el término: *principle of domiciliation*, propuesto en primer lugar por el autor Derrida. Con esto se refiere que el archivo depende de un dominio tangible que simule un marco institucional con el objetivo de ser validado. De igual manera, Enwezor resalta que para Foucault, el archivo se convierte en una forma representativa de la historia una vez que este esté regido bajo un sistema de clasificación arqueológica cuya metodología no deje lugar a cuestionamientos. En base a este razonamiento, Enwezor pone como ejemplo las obras *Museum of Modern Art: Department*

of Eagles (1968) de Marcel Broodthaers, (Figura 5), y *La boîte-en-valise* de Duchamp (1936-1941),(Figura 6), las cuales, según el autor, cumplen con las visiones de Foucault y Derrida sobre la validación del archivo en la obra de arte. Ambos trabajos logran apropiarse del formato institucional de manera exitosa con el objetivo de generar reflexión en el espectador sobre la realidad de su entorno dentro del contexto histórico vivido. Mientras Duchamp crea un museo portátil que desafía la permanencia de la institución en un lugar específico con el deseo de ilustrar la necesidad del ser humano por conservar sus recuerdos a la par que la guerra lo mantiene nómada, Broodthters crea una institución ficticia que logra apropiarse del formato museo con la visión de generar un espacio abierto para la experimentación de su obra, denunciando de igual manera el dogmatismo con el cual se maneja el sistema.

Ambas obras sirven como referencia para la mentalización de una propuesta museográfica donde la creación e instalación de un espacio sea visualizado como la obra en sí. De acuerdo con Enwezor, el archivo adquiere relevancia cuando se encuentra situado dentro de un formato institucional. Debido a que el objetivo global de esta tesis se basa en la visualización y el empoderamiento de la microhistoria dentro de la institución histórica a través del cuestionamiento de su propio sistema, la apropiación del espacio museológico es de gran importancia. Esto se debe a que se busca presentar la narrativa generada en el proyecto dentro de un sistema hegemónico que maneja grandes discursos. Con respecto a esto, se manejará una estética similar a la presentada en museos y centros culturales con el objetivo de posicionar a la obra bajo el mismo espectro de relevancia con el cual se trata al relato oficial. Bajo este concepto, al explorar la teoría de Rosalind Krauss sobre la *condición post-medio*, se descubre que, en este caso, el formato museográfico se convierte en el soporte de la obra, mientras que la instalación y el archivo generado pasan a ser el

medio por el cual el mensaje se transmite a la comunidad. De igual manera, la dinámica generada en el proyecto puede ser vista como una forma un tanto sarcástica de difundir el conocimiento, puesto que se utiliza el propio discurso institucional para resaltar capítulos acallados de la historia y generar un espacio de reflexión donde los personajes y los eventos reflejados construyan una conexión con la realidad del espectador.

En este sentido la obra puede relacionarse con la visión de Krauss del Museo Imaginario de Malraux como un espacio que busca ir más allá de los muros y se convierte en un centro de ideas y discusión. Este punto lo refleja la autora en las primeras líneas de su texto *Postmodernism's Museum Without Walls* donde resalta que:

El museo Imaginario de André Malraux se ha tergiversado en su traducción al inglés, convirtiéndose en el *Museo sin Muros*. Apelando al apetito por la demostración, por la instancia en concreto, por la visualización de aquel concepto [...] En francés, Malraux se refiere a un concepto puramente conceptual donde se habla de un espacio para las facultades humanas como la imaginación, cognición y juicio, en lugar de un espacio físico que se pueda recorrer. (1986, pág. 8)

Con este fragmento se determina que el proyecto, si bien busca la apropiación del discurso institucional. Posee características nómadas, las cuales pueden lograr que la instalación tome cuerpo en cualquier espacio, generando focos de discusión en diferentes áreas y contextos que van desde la galería, hasta el museo o la sala de teatro.

De acuerdo con Nicolás Bourriaud, teórico de arte, “el espacio de galería o museo, se relevan también susceptibles de servir como materia bruta para un trabajo artístico.” (2008, pág. 43). Si bien el autor en este fragmento tomado del libro de *Estética Relacional* se refiere al intercambio e interacción entre personas e ideas, al sugerir que este tipo de espacios pueden ser ampliamente utilizados por el artista como objeto de experimentación

para la obra, aclara que la apropiación del formato institucional y sus instalaciones responden a una práctica común dentro de la esfera del arte. Con respecto a esto, se cita el ejemplo de Julia Scher y su proyecto, *Security by Julia*, (Figura 7), donde la grabación de los sonidos y las imágenes de las personas dentro de la galería a través de las cámaras de seguridad, son la obra en sí. Este ejemplo sustenta la idea del museo o la galería como el soporte de la obra artística, mientras que la composición generada por su autor sirve como medio para la creación de una experiencia en el espectador. Es a través del análisis de Bourriaud que no solo se puede validar la idea de apropiación del formato museográfico del proyecto, sino que también se destaca la importancia de brindar una experiencia al espectador en el espacio con el objetivo de que su mensaje sea más efectivo.

En cuanto a la dinámica de la obra, es importante tener en cuenta que este proyecto, al abarcar un gran contenido narrativo, debe asegurar al espectador una experiencia completa en la cual logre absorber el conocimiento histórico e interactúe con él. Es de esta manera como Bourriaud asegura que “el artista se focaliza entonces, cada vez más claramente en las relaciones que su trabajo va a crear en su público.” (2008, pág. 31). Si bien parecería que la obra planteada en el proyecto no interactúa con el público, la creación de una sala que simule a una exhibición museográfica con elementos de archivo, imágenes y recreaciones, por sí misma genera una experiencia en el espectador. Esto se debe a que la persona que entre a la sala percibiría de una manera distinta las microhistorias plasmadas en ella al asumirlas desde otra perspectiva.

Capítulo 3:

Tomando como base las preguntas formuladas en el primer capítulo, se ha generado una investigación histórica donde se encuentran destacados personajes y eventos durante el período de la revolución quiteña que responden a ciertos rasgos idiosincráticos de la sociedad contemporánea. Aquí se encuentra resaltado el rol protagónico de las mujeres durante la creación del Estado de Quito y las labores guerrilleras de los niños en aquel periodo convulsionado de la ciudad. Estas historias se verán recopiladas en un archivo madre que funcione como una bitácora visual del proceso investigativo y analítico del proyecto, además de cumplir con la función de abarcar el conjunto de eventos dentro de un mismo contexto narrativo.

Esta forma de trabajo en torno a la recopilación de eventos y personajes para generar un sentido narrativo global puede verse justificado en Louis O. Mink, filósofo en historia, quien a través de la obra de Hayden White *The Narrativization of Real Events*, explica que “la transformación de los eventos en historias la provee de significado cognitivo.” (1981, pág. 795). Esto quiere decir que un evento por sí solo no puede dar ningún tipo de información al espectador por el hecho de representar un instante congelado en el tiempo, pero si se lo abarca dentro de un contexto narrativo, el evento adquiere mayor relevancia en la memoria de la comunidad. Es de esta manera como Hayden White explica que el ser humano no posee el conocimiento de un evento *per se*, sino de una serie de eventos que conforman una historia global. Por lo tanto, es a través del relato y la contextualización de los eventos como se pretende manejar el desarrollo de la microhistoria en este proyecto.

Por otro lado, profundizando en el método de producción artística que ha sido tratado a breves rasgos en capítulos anteriores, Hal Foster explica que el trabajo de un artista en base al archivo no solo lanza a la luz pública una recopilación de ellos, sino que también los produce. En este sentido, queda claro que el resultado final de esta obra será un archivo alterno, el cual, a través del uso del mecanismo institucional, proponga un enfoque diferente con respecto al pasado de la ciudad. De igual manera, Hal Foster señala un cambio de rol en el artista cuando empieza a tratar con el archivo. Esto se debe a que, más allá de la apropiación del rol de historiador, al inmiscuirse en esta área investigativa, el artista puede ser apreciado como un coleccionista y un curador quien recolecta información y genera diferentes sistemas bajo los cuales la despliega. Es así como en el desarrollo de esta obra, experimentaré y crearé experiencias personales en donde varios roles se encontrarán interactuando entre sí.

En respuesta a esta justificación, para la presente etapa se ha tomado en cuenta la naturaleza de la narrativa, llegando a la conclusión de que los relatos del pasado se dividen en tres categorías: leyendas, tradiciones y eventos históricos. Estos tres elementos conforman el entorno cultural que rodea a una ciudad. De estas tres ramificaciones, el evento histórico representa la rama más desafiante del pasado ya que su naturaleza objetiva puede ser cuestionada desde diferentes perspectivas. En el ámbito informativo, se encuentran diversas versiones generadas a partir de un mismo hecho, mientras que en el ámbito tangible se encuentran las reliquias. Objetos que son atesorados como vestigios del pasado y resguardados por diferentes organizaciones que los estudian de manera minuciosa. Si bien gran parte de la colección de una fundación o asociación se encuentra bajo continuo estudio y preservación, pueden existir entre sus archivos piezas que afianzan el relato institucional a pesar de su ambigüedad histórica. En base a esta dinámica, he

decidido generar mi propia asociación con su colección privada, la cual penderá constantemente del hilo que separa a la realidad de la ficción. Basando el objeto material, de naturaleza ficticia, en testimonios y hechos reales con el objetivo de potenciar el relato a través de su presencia en el espacio.

Con respecto a la investigación histórica y la obra en proceso se ha generado un guion museológico que explica en detalle los elementos que fueron tomados en consideración para creación de la obra y su contexto.

Guion Museológico.

El Estado de Quito: La historia ignorada.

Objetivo

Visibilizar el relato desconocido de la Revolución Quiteña entre los años de 1808 y 1813 basado en fuentes primarias como el testimonio de W.B. Stevenson, secretario personal del Conde Ruiz de Castilla, y cartas e informes de la época. A través de la creación y recreación de reliquias inexistentes las cuales serán utilizadas para conmemorar sucesos y personajes desconocidos cuya relevancia ha sido opacada por factores de género, estratificación social, fracaso o barbarie. De igual manera, se buscará sumergir al espectador en la problemática de la narrativa histórica. Esto se refiere a la delgada línea existente entre el mito y la realidad que presenta este discurso, al tratar de recordar el pasado.

A través del abordaje de un capítulo de la historia de Quito, mediante la producción de archivo, se pretenderá cuestionar ciertas omisiones en la narrativa conocida sobre los primeros intentos de Independencia por parte de la población quiteña. Así como también se pretende cuestionar el manejo del relato histórico, al indagar en la manera en que este se construye sobre la base de elementos de naturaleza incierta que se baten entre la realidad y la ficción.

Sección	Objetivos Específicos	Textos Generales de folleto		Fichas		Objetos/ Obras	Recursos Museográficos
1	Introducir al espectador el tema. Contextualizar los hechos que desataron los deseos de independencia de la Real Audiencia.	<p>Texto introductorio presentando a la organización generada por el artista para la obra y su instalación.</p> <p>Texto que contextualiza la situación vivida entre la Real Audiencia y España.</p> <p>Texto que resume los</p>	0				
			1				
			2	Diario de Investigación del	1	Recopilación artística:	

		primeros años de revolución.		periodo 1808-1809 de L.F.C.N Archivista a cargo de la colección ROA.		Libro de recortes y documentación sobre personajes y sucesos previos a la Creación del Estado de Quito.	
		Texto que proporciona un recuento de los abusos de la soldadesca en Quito hasta la masacre del 2 de Agosto de 1810.	3	Diario rescatado de Antonia Silva Megía. Hija menor de la familia Silva, aliada al gobierno de la Primera junta Soberana. Quien desapareció durante la masacre del 10 de Agosto de 1810.	2	Objeto Ficcionalado: Diario ilustrado de 60 páginas en el cual se relatan la serie de eventos que se suscitaron a raíz de la caída del gobierno de la Primera Junta de 1809. En este diario se evidencian abusos y masacres cometidas como la del 2 de agosto de 1810.	
				Ilustración anónima sobre la masacre de Quito del 2 de agosto en	3	Documentación recreada: Archivo Ficcionalado Ilustración de una de	

				los barrios de la ciudad. Al centenario de su conmemoración. Tinta sobre papel, Fecha, Agosto 1910	las cruces de quito siendo utilizada como fortín de lucha	
2	Conmemorar la creación del estado de Quito.	Texto explicativo que relata el proceso de creación del Estado de Quito.	1	Bandera del ejército Montufarista, utilizada como estandarte en las batallas de Checa, Popayán, Guaranda, Cuenca, El Panecillo e Ibarra. 1811-1812	1	Objeto Ficcionalado: Bandera del ejército rebelde. Equis blanca cosida sobre una tela de fondo rojo. (Dimensiones a determinar)
		Texto explicativo que resalta la relevancia de la constitución	2	Copia manuscrita del Pacto Solemne de Sociedad y Unión Entre las	2	Documentación Recreada Manuscrito de la Constitución de 1812

		de 1812 a nivel nacional y Latinoamericano.	Provincias que Forman el Estado de Quito 1812. Donación de Benefactor.		
			Mapa bélico utilizado por el ejército quiteño de Montúfar para marcar las fronteras del nuevo estado.	3	Fotocopia del mapa de la real audiencia de Quito intervenida y envejecida sobre papel.
			Dignidades y gestores del nuevo estado. Retratados por estudiantes de la Escuela Quiteña 1811- 1812	4	Objetos Ficcionalados Retratos en óleo sobre lienzo (Dimensiones a determinar)
			Retrato del Coronel Carlos Montúfar gestor	4 . 1	

				del nuevo estado		
				Retrato del presidente.	4	
				José Cuero y Caisedo Obispo de Quito	2	
				Retrato del vicepresidente.	4	
				Juan Pío Montufar	3	
				Escudos de armas de las provincias fieles al gobierno de la República de Quito.	5	Nueve escudos provinciales pintados sobre placas de yeso.
3	Informar sobre los acontecimientos subsecuentes a la creación del Estado de Quito.	Texto explicativo sobre los conflictos políticos,	1	Máscara mortuoria del Conde Ruiz de Castilla. Comisión	1	Objetos Ficcionalados. Máscara trabajada en yeso que refleja el nivel de agresión

		<p>económicos y sociales de la nueva república y la respuesta de los ciudadanos en torno a los rencores generados hacia el antiguo gobierno.</p>	<p>realizada por parte de la Corona Española. En 1812.</p> <p>Recopilación de ilustraciones anónimas sobre las ejecuciones a los realistas. En el periodo de la revolución</p> <p>1-Familia Calisto, 2- Oidor Fuertes Amar y Comisionado de correos.</p> <p>Armamentos, insignias y amuletos generados por los grupos guerrilleros en Quito.</p>	<p>al que fue sometido el conde durante su linchamiento.</p> <p>2 Serie de ilustraciones sobre los ajusticiamientos perpetuados por el pueblo y el gobierno hacia los “Enemigos del Estado”. (Dimensiones a determinar)</p> <p>3 Objetos Recreados Objetos recreados a base de ensamblaje, y medios mixtos.</p>	
--	--	--	--	--	--

			<p>“Sanchistas y Bolsiconas”</p> <p>Machetes y cuerdas utilizadas para el ajusticiamiento y linchamiento de realistas peninsulares.</p> <p>Escarapelas y color amarillo y negro, utilizadas por el ejército de Guarichas dirigido por María Ontaneda</p> <p>Reconocimientos a los vecinos sobresalientes en su labor patriota. 1811-1812</p>	<p>3</p> <p>.</p> <p>1</p> <p>3</p> <p>.</p> <p>2</p> <p>4</p>	<p>Objetos Ficcionalados</p> <p>Amuletos realizados en cerámica</p>	
--	--	--	--	--	--	--

			<p><i>Medallas de reconocimiento a la valentía, otorgadas a los vecinos de los barrios confederados de Quito.</i></p>		
		<p>Texto que relata la batalla del Panecillo.</p>	<p>2 Pintura conmemorativa de la batalla del Panecillo de 1812.</p> <p>Tributo realizado por representantes de los antiguos Barrios confederados de Quito en noviembre de 1832.</p> <p>Quiteños en espera de la</p>	<p>5 Alteración de archivo, intervención sobre fotocopia de la pintura del Panecillo de mediados del siglo XIX.</p> <p>(dimensiones a determinar)</p> <p>6 Ilustraciones sobre la ciudad armada en</p>	

			<p>llegada del ejército pacificador.</p> <p>Retratos conmemorativos al centenario de la Batalla del Panecillo. Noviembre 1912.</p> <p>Donación de benefactor.</p>		<p>espera del ejército realista. Lápiz de color sobre papel.</p>
			<p>Condecoración a los soldados realistas, vencedores en la Batalla del Panecillo.</p>	7	<p>Objeto Recreado</p> <p>Parche de algodón con el sello conmemorativo del ejército realista.</p>
			<p>Armamento innovado para la Batalla del Panecillo por niños y jóvenes patriotas.</p>	8	<p>Objeto Recreado</p> <p>Recreación de armamento de acuerdo a las descripciones y testimonios</p>

4	Conmemorar a los héroes caídos.	Texto explicativo sobre la caída del Estado de Quito y la persecución masiva a los patriotas involucrados.	<p>1 Urna fúnebre que resguarda las cenizas del corazón del héroe libertario Carlos Montufar. 31 de julio de 1816</p> <p>2 Reliquias mortuorias de Rosa Zárate y Nicolás de la Peña. Quiteños Ejecutados por el asesinato al conde Ruiz de Castilla. 1812</p> <p><i>Restos de los cráneos de ambos patriotas, cuyas cabezas fueron exhibidas en la plaza mayor</i></p>	<p>1 Objetos Ficcionalados Urna de mármol gravado. (dimensiones a determinar)</p> <p>2 Urnas pequeñas donde se mostrarán Recreaciones de diferentes fragmentos de cráneo en cerámica.</p>	
---	---------------------------------	--	--	---	--

				<i>y la entrada de la ciudad hasta la toma de Quito por Bolívar en 1822</i>		
5	Conmemoración de Patriotas de la revolución Quiteña	Texto explicativo que resalta, en términos generales, la relevancia de los personajes visibilizados en este capítulo histórico.	1	Bocetados de los patriotas quiteños del periodo revolucionario de 1808 y 1812. Colección conmemorativa. Serie única Óleo sobre lienzo, 1922 Donación de benefactor. Fichas individuales con nombre y rol de cada personaje.	1	Objetos Ficcionalados 15 Retratos ilustrados de los personajes estudiados en el capítulo. Óleo sobre lienzo Personajes: <ol style="list-style-type: none"> 1. Joaquín Sánchez de Orellana 2. Nicolás de la peña y Rosa Zárate 3. D. Ortiz 4. El Cholo Virrey 5. Josefa Tinajero 6. María

						Ontaneda	
						7. Rosa	
						Montúfar	
						8. Miguel	
						Antonio	
						Rodríguez	
						9. Mariana	
						Matheu	
						10. Agustín	
						Agualongo	
						11. Josefa Sáenz	
						12. José Antonio	
						Pontón	
						13. La Pallascha	
						y Salinas	
						14. Teresa	
						Calisto	
						15. Antonia	
						León	
						Dimensiones: 15x20	
						cm	

Textos

Introducción a la obra en folleto explicativo de sala.

El Estado de Quito: La historia ignorada

¿Qué tanto se conoce acerca de la historia independentista de Quito después de la masacre en Agosto de 1810? ¿Qué sucesos impulsaron a la ciudad a luchar por su autonomía en medio de dos colonias españolas poderosas que deseaban controlarla? ¿Quiénes protagonizaron estas historias, y por qué sus nombres no resuenan en la memoria de los quiteños hoy en día? Preguntas como estas generan un gran misterio sobre el pasado de la ciudad y su legado en el tiempo. Es por esto que, a través de esta obra no solo se busca conmemorar sucesos y personajes desconocidos cuya relevancia es opacada por factores de género, estratificación social, fracaso o barbarie, sino también sumergir al espectador en la problemática de la narrativa histórica. Esto se refiere a la delgada línea que existe entre el mito y los hechos del pasado, como a la reflexión sobre el motivo por el cual ciertas narrativas siguen ocultas entre los libros de historia y los archivos nacionales.

A través del abordaje de un capítulo de la historia de Quito (mediante la producción de reliquias inexistentes) se pretende cuestionar no solo ciertas omisiones en la narrativa sobre los primeros intentos de Independencia por parte de la población quiteña, sino que también se cuestiona el manejo del relato histórico, y la manera en la que este se construye sobre la base de elementos que se baten entre la realidad y la ficción.

Texto de Entrada.

Sociedad Investigativa ROA.

La Sociedad Investigativa ROA ha sido creada en honor a la desconocida labor documental del Padre Roa, hermano de la Cofradía de la Buena Muerte. Esta cofradía responde a una orden de sacerdotes camilos que llegó a Quito en 1794 para hacerse cargo de la Iglesia de la Compañía tras la expulsión de los Jesuitas de las colonias americanas por órdenes de Carlos III de España en agosto de 1767. Las crónicas del Padre Roa que relataban de manera clara y detallada los eventos acaecidos durante el periodo de revolución en Quito, han desaparecido del archivo histórico de manera misteriosa.

Esta organización se encuentra conformada por un grupo de investigadores y coleccionistas anónimos, con el objetivo de traer a la memoria acontecimientos y personajes olvidados del pasado, cuya presencia ha sido omitida de los relatos históricos oficiales. Esta asociación ha recopilado y rescatado, con el paso de los años, reliquias y archivos que evidencian el pasado ignorado de la ciudad de Quito. Entre ellos se encuentran objetos del periodo de la Revolución Quiteña, que son dados a conocer al público por primera vez a través de esta exhibición.

Sección 1: Texto 1

Contextualización: La situación de Quito antes de la construcción del estado.

A inicios del siglo XIX, la Real Audiencia de Quito contaba con una población aproximada de 60.940 habitantes ¹, que se dividían en un sistema implícito de estratificación social. Este sistema estaba basado en castas, donde los españoles peninsulares ocupaban el puesto más alto, seguidos por españoles americanos o criollos, continuando con los mestizos, indígenas, mulatos y negros, quienes ocupaban los puestos

inferiores en la escala social y económica de la colonia. Debido a sus raíces y procedencia española, los peninsulares gozaban de exoneración de impuestos y la ostentación de cargos públicos. Este sistema de beneficios no aplicaba para españoles nacidos en América, quienes a pesar de su linaje tenían obligaciones tributarias y no eran vistos ni tratados de la misma manera que sus antecesores. Por esta razón, estos eran privados de ejercer o tomar el mando en los asuntos políticos de la colonia. Por otro lado, los mestizos, indígenas, mulatos y negros representaban la mano laboral y servicial de la Real Audiencia y, en consecuencia, no gozaban de poder decisivo sobre las acciones de peninsulares o criollos en el territorio. Además, estaban sujetos a las regulaciones, abusos y alzas tributarias de la corona o sus representantes en todo momento. Si bien esta disparidad en la sociedad se hallaba naturalizada, cabe recalcar que se dieron una serie de cambios por parte de la Corona a finales del siglo pasado, los cuales generaron cuestionamientos entre criollos y mestizos con respecto a la forma de gobierno del Régimen español.

El descontento de la población se habría intensificado para el siglo XIX a raíz del reinado de la dinastía Borbón en España. Las reformas Borbónicas centralizaron los poderes en las colonias americanas otorgando mayores libertades gubernamentales a los virreinos, los cuales por decreto de Carlos III pasaron a hacerse cargo de las presidencias. Es así como Quito, que en siglos anteriores había sido una de las audiencias más importantes de América, pasó a estar sujeta al control del Virreinato de Perú y posteriormente al de Santa Fe ². La sujeción de Quito a ambos virreinos ocasionó una serie de inconformidades con respecto a los presidentes delegados para gobernar la región, pues la sociedad criolla no los consideraba aptos para el puesto. Este conflicto se

agravó cuando aquellos gobernantes, en pos de defensa de la Corona, propiciaron olas de persecuciones y matanzas en el periodo de la Revolución Quiteña.

De igual manera, la crítica situación económica en España, incitó a la Corona a generar un monopolio comercial de telas, estas imposiciones políticas terminaron por afectar de forma dramática a Quito, cuyo comercio con las demás colonias americanas se basaba esencialmente en la producción y distribución de telas. Los beneficios arancelarios que poseían los paños peninsulares ocasionaban una baja de precios radical con la cual era casi imposible competir; esta situación dejó a la Real Audiencia en la miseria absoluta ³. De la mano con la crisis económica y política vivida en Quito, la expulsión jesuita en 1767 de las colonias americanas, por órdenes de la Carlos III, quien perdió absoluta confianza en la congregación tras el motín de Esquilache en Madrid, dejó un vacío tanto en el sistema educativo como en el corazón de varios de los pobladores quiteños, quienes sufrieron la pérdida de sus familiares congregados tras su destierro definitivo de los territorios españoles ⁴.

1. Información recopilada de la exposición *Quito: Dinámicas de una ciudad andina*, Museo de la Ciudad. (octubre 2016).
2. Ver Estudio Introductorio de Jorge Salvador Lara en *Escritos de Independencia* pág. 35
3. *Ibid*, pág. 37
4. *Ibid*, pág. 44-45

Textos organizados en una línea de tiempo que aparecerá un folleto explicativo.

Sección 1: Texto 2

1808-1809

Las reformas Borbónicas y las Guerras Napoleónicas por el control de España generaron un ambiente de consternación e incertidumbre en las colonias americanas leales a la Corona. De la mano con las noticias llegadas de la península, en Quito una serie de cambios económicos y sociales como la crisis textil, la expulsión de los jesuitas, las denuncias e ideas de libertad e igualdad de derechos, expuestas por Eugenio Espejo en su diario *Primicias de las Cultura de Quito* y las doctrinas sobre el *Pacto Social* de Santo Tomás de Aquino, sientan los deseos de la clase criolla por instalar un gobierno autónomo. El 10 de agosto 1809, a través de la toma de la presidencia de Quito en la noche de San Lorenzo, se instauró el gobierno de la Junta Soberana destituyendo al Conde Ruiz de Castilla de sus funciones como presidente de la Real Audiencia. El nuevo gobierno buscaba anular la injerencia de los virreinos de Lima y Santa Fe sobre la presidencia, proclamando lealtad únicamente a su majestad Fernando VII, en rechazo al gobierno de Bonaparte y sus políticas contrarias a la monarquía y a la religión ⁵. De esta manera, los criollos de Quito resolvieron generar una asamblea constituyente que respondiera a los conflictos económicos y políticos de la sierra central y reanudara la relevancia continental de la Real Audiencia. Lamentablemente el nuevo gobierno fue disuelto, debido a la traición de peninsulares como Pedro Calisto ⁶ y a las acciones conciliatorias del Marqués de Selva Alegre con el antiguo régimen. Este periodo de gobierno criollo duró solo cuatro meses, en los cuales se vio obligado a batallar con descontento de ciudades aledañas a Quito, como Guayaquil y Cuenca, junto al bloqueo comercial impuesto por Lima y Santa Fe.

5. Información resumida de los diferentes criterios sobre las influencias de la revolución en las colonias americanas propuestas por varios historiadores de acuerdo con Jorge Salvador Lara en *Ibid*, pág. 23-27.
6. Información adquirida gracias a investigación archivística realizada por Sonia Salazar Garcés y Alexandra Sevilla Naranjo en la sección *Teresa Calisto: realista y patriota del libro*, *Mujeres de la revolución de Quito*, Pág. 191.

Sección 1: Texto 3

1809 – 1810

Con la caída de la Junta Soberana, el 28 de noviembre de 1809, el Conde Ruiz de Castilla fue restituido en su cargo como presidente, y retomó la ciudad el 2 de diciembre con tropas Auxiliares de Lima, Guayaquil y Santa Fe, bajo las órdenes del Coronel Manuel Arredondo, hijo del virrey de Buenos Aires. En los meses subsecuentes al 2 de agosto de 1810, se mantuvieron los bloqueos comerciales por parte del puerto principal y los virreinos aliados, dejando a Quito desprovisto de artículos esenciales como la sal. De la mano con el bloqueo, se instauró el terror en la ciudad con una ola de persecuciones y aprensiones a gestores y presuntos simpatizantes del Gobierno de la Primera Junta, solicitada por el Conde Ruiz, bajo las presiones del Fiscal Aréchaga en su interés de ser ascendido por la Corona, tras castigar a los traidores que osaron en proclamar su autonomía.

Muchos ciudadanos de todos los estratos sociales huyeron a los campos tras ser amedrentados por la soldadesca mulata de Lima. Diversos comerciantes de las regiones vecinas dejaron de suministrar artículos a Quito ante el temor de ser víctimas de la creciente violencia vivida en la ciudad. El 2 de agosto de 1810 la soldadesca salió a las calles a matar y saquear a todos los quiteños en venganza de la muerte de un capitán limeño

tras el levantamiento generado en *El Presidio* para rescatar a los 84 insurgentes condenados a muerte, quienes se encontraban tanto en aquella prisión como en el *Cuartel Real de Quito*. Más de 300 personas, entre quiteños y soldados, murieron en prisión y en las calles de la ciudad en cuestión de tres horas. Este evento fue perpetuado entre la una y media y las tres de la tarde, hora en que el Obispo Cuero y Caicedo salió con custodia en mano para implorar el cese al fuego en nombre de Dios. El saqueo a la ciudad por parte de la soldadesca limeña y santafereña se estimó en medio millón de pesos ⁷. Algunos presos, para lograr escapar de la masacre en el cuartel, se hicieron pasar por muertos entre el grupo de fusilados, mientras que otros perforaron una de las paredes de las mazmorras que daba a la Quebrada Sanguña, logrando salir a tiempo a través del canal de agua antes que las balas de fusil o los sables los alcanzaran ⁸.

7. Información adquirida del testimonio de W. B. Stevenson sobre la Masacre del 2 de Agosto de 1810 en la recopilación de textos de la Biblioteca municipal por Eliecer Enríquez titulada *Quito a través de los siglos*, pág. 113-121.
8. Dato curioso sobre los acontecimientos suscitados en el Cuartel Real de Quito el 2 de Agosto de 1810, rescatado del vídeo relazado por el Centro Cultural Metropolitano sobre *la Matanza del 2 de Agosto*, producido por Jorge Oquendo Films (2011).

Sección 2: Texto 1

1810 – 1811

Con el objetivo de enmendar los agravios cometidos hacia la ciudad de Quito y, en respuesta a las rebeliones de Santa Fe y Buenos Aires, acontecidas los meses posteriores a la masacre, la Junta Central de España decidió enviar desde la península al Coronel Carlos Montúfar, quiteño de nacimiento, hijo de Juan Pio Montúfar-Marqués de Selva Alegre,

quien hizo su carrera militar en España durante las Guerras Napoleónicas. Su objetivo fue establecer un nuevo gobierno o generar cambios en el actual, que apaciguaran los ánimos de la población y aseguraran su fidelidad a España. Conmovido por la situación de la Real Audiencia, el 14 de mayo de 1811 Carlos Montúfar decidió levantar una Segunda Junta Superior de Gobierno dependiente de la Regencia de España y no de Santa Fe, con el Conde Ruiz de Castilla como presidente. No obstante, Ruiz de Castilla fue rápidamente destituido de su cargo y reemplazado por el Obispo Cuero y Caicedo. Ante las circunstancias, se volvió a generar la intención de crear un estado autónomo con el Obispo de presidente y el Marqués de Selva Alegre como vicepresidente, instaurándose el Estado de Quito el 11 de octubre de 1811 de manera arbitraria e improvisada⁹.

9. Información adquirida del testimonio de W. B. Stevenson sobre la Masacre del 2 de Agosto de 1810 en *Quito a través de los siglos*, pág. 113-121.

Sección 2: Texto 2

1811-1812

De España llegaron órdenes de disolver a la Segunda Junta y crear una *Regencia de las Cortes* que se aseguraría de mantener el orden en Quito ante la reincidente insurgencia de sus gobernantes. Don José Abascal, Virrey de Lima, nombró a Don Joaquín Molina de Zuleta como el nuevo presidente de la Real Audiencia¹⁰. En Enero de 1812 se instauró el *Pacto Solemne de Sociedad y Unión Entre Provincias que Conforman el Estado de Quito*. La tercera constitución generada en América Latina donde las provincias unidas del Estado se declaran libres de la gobernación española con una forma de gobierno popular y representativa. Igualmente, se reiteró el amor y fidelidad al Rey Fernando VII por parte de la sociedad americana que conformaba el estado¹¹.

10. *Ibid.*

11. Resumen condensado de los primeros 5 artículos de la constitución del Estado de Quito de 1812, publicada por Celiano Monge en 1913.

Sección 3: Texto 1

1812

Los bloqueos hacia la ciudad continuaron, dejando a la población en una precaria situación económica. Además de esto, en el nuevo estado empezaron a generarse divisiones con respecto a la situación política de la región. En respuesta a esta diferencia de pensamiento, se creó un partido radical que abogaba por la independencia total de la República comandado por Don Joaquín Sánchez de Orellana. Los sanchistas protagonizaron una serie de persecuciones a los peninsulares residentes en Quito, quienes habían colaborado en el reinado de terror implementado por el conde Ruiz de Castilla durante su gobierno. En el proceso, diversas turbas se iniciaron por el pueblo con el objetivo de dar muerte a quienes fueron responsables de la masacre y persecución de quiteños y a quienes seguían apoyando a la causa realista, prestando sus servicios como informantes y espías del Virreinato de Santa Fe ¹².

12. Información resumida del libro *Insumisa Vecindad: Memoria Política del Barrio de San Roque* de Manuel Espinosa Apolo en su sección *Resurgimientos y declives de un ánimo rebelde siglo XIX*, pág. 130-137

Sección 3: Texto 2

Batalla del Panecillo, 7 de Noviembre de 1812.

Toribio Montes, tras haber sido nombrado Presidente de la Real Audiencia de Quito por el Virreinato de Lima en mayo de 1812, llevó a cabo una exitosa campaña contra el ejército insurgente debido a la diferencia ideológica que debilitaba la unión entre el partido montufarista, aliado a la República construida por los Montúfar y el partido sanchista, afín a los ideales promulgados por Sánchez de Orellana. Tras la derrota del ejército quiteño en Mocha, Montes avanzó con cautela hacia la ciudad, cuyas calles estaban siendo atrincheradas por los ciudadanos en espera de una guerra contra su ejército pacificador.

Los quiteños, olvidando sus diferencias políticas y sociales, se unieron bajo el mando de Carlos Montúfar y el Obispo Cuero y Caicedo para defender sus hogares y sus vidas del ejército español que llegaría a la ciudad para tomarla por la fuerza en dos meses. Debido al bloqueo comercial y a las continuas guerras libradas por el estado quiteño, a raíz de su proclamación en octubre de 1811, la ciudad se hallaba desprovista de suministros bélicos para su defensa. Por esta razón, un grupo de bolsiconas y niños, dirigidos por María Ontaneda, organizaron una recolección masiva de objetos de bronce y platería para la construcción de armamento como pedreros y cañones pequeños¹³. Debido a esta gran necesidad, muchas campanas eclesiásticas fueron robadas para ser fundidas, al igual que el reloj de la ciudad ubicado en la torre de la Concepción. El fortín para su fabricación fue instalado en la hacienda de Chillo del Marqués de Selva Alegre¹⁴.

No contentos con la fabricación habitual de artillería, muchos ciudadanos jóvenes, en colaboración patriótica, elaboraron instrumentos de guerra innovadores como granadas

de mano con afiladas púas a su alrededor, voladores pirotécnicos que arrojaban garfios envenenados al ser encendidos y balas de barro para fusiles. Con un considerable número de armamento y barricadas bloqueando las entradas principales en Chimbacalle, San Sebastián y San Diego, gran parte de los quiteños ascendieron al cerro del Panecillo en espera del Montes y su ejército, seguros de que aquella sería la única vía de acceso a la ciudad ¹⁶.

13. Ibidem, pág. 139-143

14. Información recopilada de *El Panecillo Heroico 1812* en el libro *La lagartija que abrió la calle Mejía* Luciano Andrade Marín, pág. 167-169.

15. *Ibid.*

Sección 4: Texto 1

La Caída del Estado de Quito.

Con gran dificultad los quiteños fueron vencidos en la Batalla del Panecillo debido a la coronación del ejército de Montes por el ángulo más empinado de la montaña, arrastrando consigo a un considerable número de hombres malheridos por las afiladas boleadoras lanzadas a quemarropa y el veneno de los garfios voladores que los quiteños hacían estallar en dirección suya. Una vez en la cima del Panecillo, el ejército pacificador logró capturar todos los cañones insurgentes e intentó acabar con un gran número de hombres, mujeres y niños artilleros ¹⁶.

Debido al terror provocado por la victoria de Montes en el Panecillo, el pueblo sobreviviente huyó hacia Ibarra junto con sendas caravanas de eclesiásticos, quienes serían responsabilizados por la insurgencia del pueblo y aprendidos si el ejército español tomaba la ciudad ¹⁷. El 8 de noviembre de 1812 las desoladas calles de Quito fueron invadidas en

su totalidad por el bando peninsular. En ese momento, Montes ordenó a Sámano, su mano derecha, a ir en persecución de los insurgentes rumbo hacia la ciudad de Ibarra ¹⁸. En Ibarra los quiteños fueron finalmente sometidos y de manera inmediata, el nuevo gobierno impuesto por el Virreinato de Lima publicó una lista con el nombre de los traidores a ser castigados. Esta lista es conocida como la lista de Montes. Bajo estas circunstancias el gobierno español retomó en su totalidad el control de la Real Audiencia, dando fin al Estado de Quito, sometiendo por completo a sus ciudadanos hasta la llegada de Bolívar en 1822 ¹⁹.

16. Información resumida del libro *Insumisa Vecindad: Memoria Política del Barrio de San Roque* de Manuel Espinosa Apolo en su sección *La defensa de la ciudad y la Batalla del Panecillo*, pág. 139-143.
17. Dato Curioso obtenido del libro *Actores y Procesos de la Revolución Quiteña 2 de 1810* de Bravo Kléver Antonio, donde destaca que “Cuando el pacificador se acercó a la ciudad amenazó a los eclesiásticos con hacerlos responsables de las consecuencias si no daban a conocer el peligro al pueblo [...] miembros de comunidades religiosas y numerosos sacerdotes y hasta monjas claustradas, retirándose hasta Ibarra.” Este texto fue redactado de acuerdo a la información proporcionada por José María Vargas en su libro *Historia de la iglesia en Ecuador bajo el patronato español*, el cual se encuentra en la sección *Contribución de los Cristianos en el Proceso de Independencia del Ecuador: Una contribución histórica*.
18. Información recopilada de *El Panecillo Heroico 1812* en el libro *La lagartija que abrió la calle Mejía* Luciano Andrade Marín, pág. 169.
19. La Lista de Montes es un documento real tratado de manera muy frecuente por las investigadoras Salazar y Sevilla con el objeto de resaltar personajes desconocidos de los procesos de revolución en su libro *Mujeres de la revolución de Quito*.

Sección 5: Texto 1

Salón de Patriotas.

Esta serie narra las hazañas de personajes quiteños sobresalientes en los procesos revolucionarios de 1808 a 1812. En esta sección se encuentran representados tanto insurgentes como realistas, ya que desde diferentes puntos de vista ambos bandos trabajaron en torno a la defensa de su patria y religión, de modo que este concepto se plasma en los deseos de resguardar el bienestar de Quito y velar por sus intereses políticos.

CONCLUSIÓN

El guión museológico desarrollado anteriormente en el capítulo tres, refleja el resultado final de la simbiosis entre ambos conceptos estudiados a lo largo del presente proyecto, refiriéndose a la visualización de la microhistoria y el cuestionamiento de la narrativa manejada por el discurso institucional. Mediante la descripción y contextualización de la obra en proceso, además de la creación de una institución imaginaria que se responsabiliza por la instalación y la etapa investigativa, se logró generar un proyecto que tuvo la capacidad de abordar ambos temas en torno a un solo cuerpo de trabajo. No obstante, aunque las ideas desarrolladas en el proyecto pudieron hallar una sincronización adecuada, este resultado no fue concebido de manera inmediata. El objetivo inicial de esta tesis tuvo que ver netamente con el deseo de visibilizar y empoderar la historia ignorada al nivel de relevancia del relato oficial. No obstante, a través de un largo proceso de análisis y reflexión teórica sobre el rol y las características de la microhistoria dentro del marco de la antropología modernista y el arte contemporáneo, se llegó a la conclusión de que el cuestionamiento a la narrativa institucional jugaba un papel importante dentro de los objetivos del proyecto.

El cuestionamiento a la narrativa otorga a la obra una visión más irónica y desafiante que logra dar sentido e interés a la investigación realizada. Sin embargo, a través de la ayuda y opinión de varios asesores, se pudo llegar a la idea de la creación de una institución imaginaria que abarcara de forma contextual a los objetos producidos. Sin la generación de este órgano institucional ficticio, la obra carecía de sentido narrativo y artístico. Esto se debe a que el discurso histórico no era desafiado de una manera tangible

y la imaginación del espectador no era puesta a prueba, características que probaron ser esenciales para llevar a cabo la tarea de materialización, empoderamiento y cuestionamiento del relato histórico. La razón de esto es que a través de la apropiación de una imagen institucional, pude concluir que se podía parodiar al método hegemónico de narración histórica desde una perspectiva más creativa. Afortunadamente, existen suficientes ejemplos y teoría que avala tanto la conceptualización como la producción del proyecto de tesis planteado.

Sin embargo, mis cuestionamientos sobre la forma de generar interés en el espectador acerca de su pasado persisten debido a que el periodo histórico que retrato se encuentra distante de la sociedad contemporánea en la que me desenvuelvo. En este sentido, si la obra no genera una buena conexión con el espectador mi trabajo habrá sido en vano. Es necesario tomar en cuenta que los cuestionamientos que busco plantear deben poseer un sólido soporte visual para atraer la atención del público e inducirlo a las reflexiones que pretendo generar. Cabe mencionar que el interés que refleja el artista en un tema no siempre es contagiado al espectador con la obra que realiza. Si es esto sucede, el mensaje no se transmite de una manera efectiva y la obra pierde relevancia.

Debido a esta preocupación por generar un vínculo con el espectador, el guion museológico permanece en estado constante de edición con el objetivo examinar y experimentar métodos efectivos de acercamiento al público. Esto implica una mentalización mucho más reflexiva con respecto a la curaduría y el proceso de montaje ya que, al querer generar una experiencia en el espectador y reactivar su memoria, la obra no puede caer en el hermetismo. Por otro lado, la construcción de un espacio museológico a través de reliquias recreadas y ficcionadas demanda de gran estudio y meticulosidad en la

etapa de producción. Es por esto que he sometido la obra a diversos criterios provenientes tanto de mis propios asesores de tesis como de asesores externos, Miguel Alvear y Enrique Vásconez, quienes han seguido de cerca al proyecto. A través de su visión venida de experiencias anteriores relacionadas al montaje museográfico y la producción de arte cinematográfico, he podido pulir la factura de los objetos realizados. No obstante, debo admitir que la creación de cada “reliquia” se ha convertido en un reto estético y conceptual a enfrentar.

Con todo esto me queda por decir que los esfuerzos entorno a la mentalización y materialización de este proyecto continúan. Aunque diversas características hacen de esta tesis una obra altamente demandante, mi interés personal por la historia y las lecciones que nos dejan, son la motivación principal para llevar a cabo este proceso de la mejor manera posible. De igual forma, este proyecto podría sentar la base para continuar con la tarea de develar más historias olvidadas del pasado a través de la apropiación museológica y el cuestionamiento de su narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2009). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alphen, E. V. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. *Estudios Visuales*, 1-19.
- Ameling, J. S. (2002). Lecciones de Microhistoria. *Revista de Libros de la Fundación Caja de Madrid*, 20-21.
- Apolo, M. E. (2009). *Insumisa Vecindad, Memoria Política del Barrio de San Roque*. Quito, Ecuador: Quito Eterno.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el Concepto de la Historia. *Archivo Chile: Historia Político Social - Movimiento Popular*, 1-17.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bravo, K. A. (2014). *Actores y procesos de La Revolución Quiteña : 2 de Agosto de 1810*. Quito: FONSAI.
- Burke, P. (1996). *Formas de Hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Deporte, M. d. (Canal Cultura). (2016). *Lo invisible. Rosell Meseguer* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RzhCfGaxI4E>
- ECUATORIANA, C. D. (18 de septiembre de 2014). *CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. Recuperado el 30 de octubre de 2016, de 1975, nueva exposición de Pamela Cevallos:
http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=11&no_id=1825&palabrasclaves=1975&title=1975,%20nueva%20exposici%C3%B3n%20de%20Pamela%20Cevallos
- Eliecer Enríquez B. (1941). *Quito a Través de los Siglos*. Quito: Biblioteca Municipal.
- Enwezor, O. (2007). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: Steidl.
- Films, J. O. (El consuladito). (2011). *Masacre del 2 de Agosto de 1810* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=S0ebilfgtRo>
- FONSAI. (2003). *La Lagartija que Abrió la Calle Mejía Luciano Andrade Marín*. Quito: Grupo Cinco Editores.
- FONSAI. (2005). *Imágenes de Identidad* (Vol. 6). Quito: Alfonso Ortiz Crespo.

- FONSAL. (2008). *Insurgentes y Realistas de la Revolución y Contrarrevolución Quiteñas 1809-1822*. Quito: Trama Diseño.
- Foster, H. (Octubre de 2004). An Archival Impulse. *The MIT Press*, 3-22.
- Gausch, A. M. (2005). Los Lugares de la Memoria: El arte de archivar y recordar. *Revista d'art*, 157-183.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Godfrey, M. (2007). Historical Representation Then and Now. En M. Godfrey, *The Artist as Historian* (págs. 140-172). Massachusetts: October Magazine.
- Krauss, R. (1986). Postmodernism's Museum Without Walls. *L'Oeuvre et son acrochage*, 8-152.
- Lara, J. S. (1995). *Biblioteca Ecuatoriana Clasica Escritos de la Independencia*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Larrea, E. M. (2012). *Albores Libertarios de Quito de 1809 a 1812 El Principio del fin del Imperio Español* (Vol. 1). Quito, Ecuador: PPL Impresores.
- Navarro, M. Á. (2010). El artista como historiador Benjaminiano. *Congreso Europeo de Estética, Sociedades en Crisis. Europa y el concepto de la estética* (págs. 1-17). Madrid: Univerdiad de Murcia.
- Pedro Jorge Vera, M. J. (2002). *Cuento de la Historia* (1 ed.). Quito: Cargraphics, S.A.
- Rodríguez, D. D. (1812). *Artículos del pacto solemne de sociedad y unión entre las Provincias que formen el Estado de Quito*. Quito.
- Rubio, E. F. (1994). *Quito: Tradiciones, Leyendas y Memoria*. Quito-Ecuador: Editorail Ecuador F.B.T Cía Ltda.
- Sonia Salazar Garcés, A. S. (2009). *Mujeres de la Revolución de Quito* (Vol. 29). Quito: FONSAL.
- White, H. (1981). Critical Response. En H. White, *The Narrativization of real Events* (págs. 793-798). Chicago: The University of Chicago Press.

Figuras



Figura #. 2 Cevallos, P. (2014). 1975. [Figura].
Recuperado de
<http://www.riorevuelto.net/2014/06/pamela-cevallos-1975-maac-guayaquil.html>

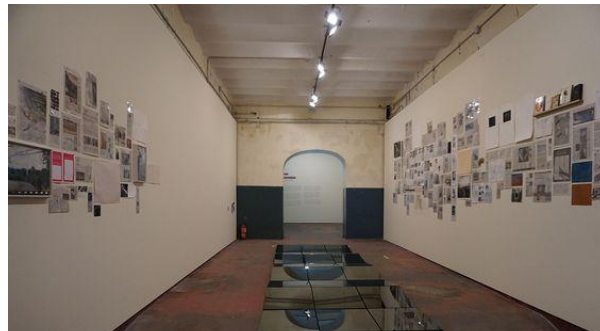


Figura #. 2 Meseguer, R. (2016). Lo Invisible.
[Figura]. Recuperado de
<https://www.pinterest.com/pin/328762841528306458/>



Figura #. 3 Dion M. (1999). Excavación Tate del Támesis. [Figura]. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/the-dig/collecting>



Figura #. 4 Villacís E. (2007). Espejo Humeante. [Figura]. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/02/140207_galeria_ecuador_eduardo_villacis_az



Figura #.5 Broodthaers, M.(1968). Museum of Modern Art: Department of Eagles. [Figura]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/524387950335939254/>



Figura #. 6 Duchamp, M. (1936-1941). La boîte-en-valise. [Figura]. Recuperado de https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html



Figura #.7 Scher, J. (1988).Security by Julia. [Figura].
Recuperado de
http://jameswagner.com/2004/07/julia_schers_se.html

Anexos

Anexo A - Bibliografía anotada.

Libros de Historia y Cultura:

Cronología de la Historia Resumida del Ecuador

Autores: Alfredo Tinajero Cevallos, Amparo Barba González

Editorial: Alborada Taller de Expresión Gráfica

Año: 1998

Cronología de la Historia Resumida del Ecuador es un pequeño libro de 71 páginas que presenta una línea de tiempo donde se narra la historia nacional desde el periodo de la conquista del Imperio Inca hasta el año en el que el presente libro fue escrito. Aunque este es un ensayo bastante condensado de los eventos que construyeron la nación es una muy buena fuente bibliográfica que contribuye al proyecto para situarlo dentro de un contexto histórico claro del escenario ecuatoriano. De igual manera en este trabajo se pueden apreciar una gran variedad de acontecimientos de menor relevancia que contribuyen a dar coherencia y crear una correlación entre los acontecimientos macro del Ecuador. Es por esta razón que muy aparte de contribuir con la otorgación de una cronología completa de la historia patria, este libro también puede ser un buen referente de lugares y personajes cuyos hechos y vidas podrían prestarse para mayor investigación.

Cuentos de la Historia

Autores: Pedro Jorge Vera, Manuel J. Calle

Editorial: Campaña Nacional Eugeni Espejo por el Libro y la lectura

Año: 2002-2009

Cuentos de la historia es un libro bastante interesante que narra diversas historias ecuatorianas desde tiempo de la revolución de las colonias americanas contra el yugo español hasta la destrucción de la Gran Colombia, el sueño anhelado de Bolívar. Es a través de cuentos como los de Jorge Vera como el lector puede examinar y revalorizar la historia de su nación y en espacial de su ciudad. Un ejemplo de esto es *El Primer Grito fue*

en XVI historia donde se cuenta a detalle la Revolución de las Alcabalas, sacando a la luz personajes y eventos que posicionan a este evento como un acontecimiento de extrema importancia en lo que refiere a los deseos de libertad de los americanos. Deseos que si bien fueron acallados por largo tiempo resurgirían una y otra vez hasta la independencia definitiva. Por otro lado, ambos autores juegan mucho con la historia alternativa al recrear eventos de gran importancia histórica y revivir héroes nacionales dentro de historias que no solo sacan a relucir su humanidad sino que también la espiritualidad y la esencia de esos momentos que marcaron para siempre el rumbo no solo de la ciudad y la nación, sino también de una buena parte del continente latinoamericano.

Insumisa Vecindad: Memoria Política del Barrio San Roque

Autor: Manuel Espinoza Apolo

Editorial: Tribal

Año 2009

Insumisa Vecindad es un libro esencial para la etapa investigativa del proyecto ya que narra a detalle la historia no contada del barrio de San Roque que a lo largo de la historia ha ido ganando fama de revoltoso y huelguista. Es a través de este interesante libro que el lector puede sumergirse en narraciones increíbles que rememoran una época turbulenta de guerrillas y conflicto donde la chispa quiteña era encendida para reavivar al dragón durmiente (el pueblo) que guarda la llama de la libertad y el cambio social. Las muy variadas y entretenidas narraciones de este libro, se encuentran sustentadas bajo una rigurosa investigación histórica que caracteriza mucho el trabajo de Manuel Espinosa Apolo. De igual manera, para llegar a los acontecimientos claves de la historia del barrio de San Roque, se ha indagado en los orígenes de las comunidades anteriores que habitaban el sector y la historia previa al surgimiento del barrio como parte de la urbe quiteña con el objetivo de justificar las actitudes y características de esta sociedad. Sociedad cuyas acciones a lo largo de los tiempos han demostrado ser clave para el desarrollo de acontecimientos históricos cruciales que fueron moldeando tanto el futuro de la ciudad como el de la nación.

Quito A través de los Siglos

Autor: Eliecer Enríquez B.

Editorial: biblioteca Municipal

Año: 1940

Este libro presenta un archivo completo de la construcción de la ciudad a través de los siglos. Este gran almanaque de la ciudad es el fruto de una recopilación patrocinada por la Biblioteca Municipal de Quito en el cual se presenta una serie de eventos históricos que en conjunto presentan la historia global del Distrito Metropolitano desde su fundación en 1573 hasta la fecha en la que el presente texto fue publicado. A través de este trabajo tan detallado de clasificación y recopilación de archivo, el cual consta de Transcripciones, testimonios, ilustraciones, fotografías, mapas y planos; se pueden encontrar ciertos fragmentos de historia olvidados que merecen ser revalorados por el lector. Cientos de personajes, hechos y anécdotas yacen guardadas entre la página de este libro en espera a ser leídos e investigados. Es así como *Quito a través de los siglos* representa una buena fuente bibliográfica en la cual se puede encontrar apoyo archivístico que corrobora, posiciona y evidencia la existencia, el rol e importancia de ciertos personajes y eventos históricos de la ciudad.

Imágenes de Identidad: Acuarelas Quiteñas del Siglo XIX

Autor: FONSAQ Quito

Editorial: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito

Año: 2004

Imágenes de identidad presenta una recopilación de acuarelas del siglo 19 en las cuales aparecen imágenes de la arquitectura, paisaje y personajes tradicionales de Quito. Es aquí donde el lector puede remontarse de manera más detallada en la ciudad antigua y sus habitantes. Gente que se desenvolvía en una sociedad donde su vestimenta no solo dictaminaba su estatus sino también su rol en la vida y su cultura. Es mediante estas ilustraciones que el lector puede revivir viejas y olvidadas tradiciones de una manera más didáctica y entretenida, netamente a través de la información visual que cada página de esta asombrosa enciclopedia le brinda. En cuanto a la tesis, este libro es de gran ayuda para identificar de mejor manera a los personajes que formaban parte de la ciudad en las épocas

donde se pretende situar al proyecto. De igual manera es de suma importancia tener en cuenta la apariencia exacta de cada personaje quiteño con el objetivo de que la recreación escenográfica de los eventos a representar no pierda credibilidad, y es bajo esta circunstancia que el aporte de *Imágenes de Identidad* es importante.

The Complete Costume History

Autor: Auguste Racinet

Editorial: Taschen

Año: 2003

Este libro da un recorrido totalmente completo por todas las facetas de la moda europea, asiática a través de la historia. En esta gran enciclopedia de ilustraciones el lector puede navegar libremente por un mar de información sobre vestimenta histórica que involucra tanto a la moda aristocrática como la vestimenta típica de un pueblo y los hábitos religiosos de distintas órdenes a través de los años. Al igual que *Imágenes de identidad* este libro también aporta de gran manera a la etapa creativa del proyecto ya que a través de este libro se puede tener una idea clara de la vestimenta citadina del siglo 19. Si bien muchos de los personajes plasmados en *Imágenes de Identidad* presentan una clara imagen de ciertos personajes específicos, no se puede descartar el hecho de que la ciudad a lo largo de la historia ha sido influenciada por la forma de vestir europea por lo que, si bien los atuendos de algunas comunidades y personajes habrán conservado sus diseños originales, las prendas de la mayoría de ciudadanos cambiaban a la par de las nuevas tendencias europeas. Es por esto que *The complete Costume History* es una buena guía para estudiar y recrear cualquier vestimenta hasta el siglo 18.

MODA: Una Historia del Siglo XVIII al siglo XX (Tomo I y II)

Autor: Instituto de la indumentaria de Kioto

Editorial: Taschen

Año: 2006

Esta gran enciclopedia que se divide en dos tomos es tomada muy en cuenta para el proyecto por razones similares a las de *The Complete Costume History*. *MODA* representa una muy importante guía de vestimenta (En este caso Femenina) desde el siglo XVIII,

etapa donde *The Complete Costume history* termina, hasta el siglo XX; época que también es tomada cuenta para el tema de tesis por representar la etapa inicial de la construcción de la República Ecuatoriana. A diferencia de la anterior enciclopedia en donde se presentan una gran variedad de ilustraciones de alta calidad, en este libro se han utilizado vestidos reales como modelos visuales para el lector. Es por esto que se puede apreciar de mejor manera características esenciales de la vestimenta como lo son las texturas de la tela, los colores y la composición tridimensional del vestido. Todos estos son factores esenciales a la hora de hacer una recreación tridimensional ya que se tiene una mejor idea del manejo de materiales en base a la verdadera apariencia de la vestimenta.

Textos de Arte

Archivos de Artista: Experimentación en el arte peruano sobre la memoria del conflicto armado

Autor: Olga Rodríguez

Editorial: Columbia University

Este texto presenta dos ejemplos sobre la obra de arte vinculada al archivo. Es aquí donde la autora toma como ejemplo los trabajos de Fernando Bryce - *Atlas Perú* y *Buscando a María Helena Moyano* de Natalia Iguñiz. Mediante ambos proyectos se puede apreciar como los artistas utilizan el archivo de una manera muy inteligente y creativa para reflejar las problemáticas que aquejan a la sociedad contemporánea en la que viven. En este caso en ambas temáticas se toma como punto de partida a la violencia en latino américa, enfocándose de manera específica en Perú; el cual durante años estuvo aquejado por el terror impartido, de parte del grupo terrorista conocido como Sendero Luminoso. Este fragmento de la historia, que por mucho tiempo fue tabú para los gobiernos posteriores, es ahora un tema fundamental de discusión por parte de estos artistas con el objetivo de que grupos como este no vuelvan a surgir en Perú debido al resurgimiento de la violencia alrededor del mundo. En cuestión del trabajo de tesis, este texto muestra como la obra de arte puede crear diferentes perspectivas y focos de discusión a través de la reutilización y descontextualización del archivo histórico; convirtiendo al artista de esta forma en un nuevo tipo de historiador.

Hacer Visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)

Autor: Miguel Ángel Hernández

Editorial: Universidad de Murcia

Año: 2010

Este ensayo representa un gran aporte para el proyecto al examinar la perspectiva de Benjamín con respecto al rol de historiador que desempeña el artista. Según el autor, Benjamín ve en la recreación de la historia por parte del artista como una oportunidad para reactivar la memoria del espectador y tomar como punto de partida a la descontextualización de la historia olvidada y abandonada para, a través de ella, sacar a la luz diversas temáticas que conciernen a las sociedades contemporáneas. Es así como el historiador benjaminiano no trabaja sobre los grandes relatos ni acontecimientos históricos sino sobre las micro historias que se entretajan alrededor de las mega narrativas y explorar su paralelismo, temporalidad y las realidades alternas que cada una podría adquirir. De esta forma el artista evidencia estos retazos *invisibles* de historia ante el mundo y al hacerlo la empodera al grado de la historia oficial.

Lecciones de Micro historia

Autor: James S. Ameling

Editorial: Revista de libros de la fundación Caja Madrid

Año; 2002

Lecciones de Micro Historia es un ensayo corto que da cuenta de un resurgimiento o movimiento histórico y antropológico diferente, la historiografía modernista. La historiografía modernista trata a la historia desde otro punto de vista, dando voz a quienes no la han tenidos durante un largo tiempo como campesinos, obreros y gente común cuyo rol en el desenvolvimiento de los hechos históricos ha sido opacado por el enfoque de los historiadores tradicionalistas en los grandes personajes. Es así como este movimiento, según el autor, se desplaza más allá de los círculos de poder que rigen las narrativas oficiales al buscar nuevas historias que relaten la vida y la obra del pueblo, ya que a través de estas historias se puede entender mejor el contexto cultural del pasado y en que formas esto influencia la construcción de la cultura moderna. Es mediante el concepto que se

presenta en el texto que su aporte es fundamental en el proyecto. Esto se debe a que la historiografía otorga profundidad al tema de tesis ya que, según el autor, a detrás de la develación de las micro historias se encuentra un estudio antropológico que explica como la ciudad se ha ido construyendo culturalmente a lo largo del tiempo.

Archive Fever: Photography Between History and the Monument

Autor: Okwui Enwezor

Año: 2007

Este ensayo escrito por Okwui Enwezor presenta la gran importancia de la fotografía como no solo como una forma de hacer arte sino también como una parte fundamental de la creación de archivo. Es así que el autor linda a las características de la fotografía como contenedor de historias con los deseos imperativos del artista por la utilización de la documentación y el archivo como medio para crear arte. Esos deseos según el autor surgen en torno a un fenómeno que él lo ha denominado como *Archive Fever*. Es aquí donde Okwui Enwezor realta de manera enfática la importancia de la imagen en términos históricos como un emblema o simbolismo de los hechos vividos y como artistas contemporáneos como Duchamp la han utilizado como medio fundamental en la creación de obras muy conocidas como *Museo en una Valija*. Proyecto artístico en el que Duchamp se apropia del formato museográfico y su sistema de manejo de archivo para crear su propio museo portátil descontextualizando así la imagen del museo y retratando una cruda realidad europea en tiempos de guerra.

Once More...with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture

Autor: Robert Blackson

Editorial: College of Art Association

Año: 2007

Este ensayo analiza al reenactmen como una forma de creación artística en la cual los participantes reactivan su memoria a través del acto de recreación histórica. Esta recreación representa otra manera de trabajar con el archivo, trayendo a la vida (de manera casi literal) una serie hechos pasados que han dejado huella en una comunidad de diversas maneras. Al retomar los hechos del pasado y tratar de solucionar resentimientos y

problemas que se quedaron congelados en el tiempo, el reenactment busca realizar un cambio social y espiritual en torno a las comunidades involucradas. Es así como esta forma de creación artística topa de igual manera los conflictos internos que cada individuo lleva consigo; conflictos que en muchos casos son creados en torno disconformidades heredadas de sus antepasados. Esto se debe a que, según el autor, el reenactment es una manera de revivir la historia sin mediadores ni filtros. En términos del proyecto, este ensayo contribuye a la presentación de una perspectiva distinta de vincular la historia con la comunidad en términos de estética relacional.

Desnudez

Capítulo: **¿Qué es lo contemporáneo?**

Autor: Grigorio Agamben

Editorial: Adriana Hidalgo Editora

Año: 2009

En este capítulo habla sobre las características que definen al arte contemporáneo alegando que el artista es un personaje que vive su tiempo. Vivir en el tiempo o preocuparse por el presente refiere a que, para que el artista sea consciente de las problemáticas de su sociedad debe alejarse de ella para poder adquirir una mirada crítica a través de la descontextualización. Es esta descontextualización que el artista parecería sufrir un desfase de tiempo, por lo que parecería presentar conceptos que suenan anacrónicos a la sociedad en la que vive. No obstante, según Agamben, es esta relación con el tiempo vincula al artista con su contemporaneidad de manera aún más estrecha ya que esta cualidad le permite sacar a la luz la todo lo que yace en la sombras. En términos del proyecto, este ensayo contribuye a situar al tema de tesis dentro de un contexto en la escena global artística. Esto se debe a que la creación artística con archivo histórico puede verse, según este ensayo, como una forma de creación contemporánea que rescata retazos del pasado para reflejar a la sociedad actual.

El Artista Como Etnógrafo

Autor: Hal Foster

Año: 1996

Este ensayo trata sobre las posibilidades que se han abierto a los artistas para explorar en los distintos campos de la antropología y la historia. Este creciente fenómeno investigativo ha invadido el mundo del arte, presentándose como una manera para el artista de relacionarse con las comunidades y así reflejar ahondar en temas relacionados al “mito del otro” (Hall Foster). Es así como se cuestiona los conceptos de idealización por parte de la cultura dominante hacia el resto de comunidades que son vistas desde un punto de vista exótico. No obstante, así como el autor expone este nuevo fenómeno en la escena artística también sienta una advertencia sobre el trabajo del artista con la comunidad. Este se refiere a los aires de narcisismo que podrían ser adquiridos por el artista si es que su sistema se torna paternalista hacia las comunidades y la cultura con las que trabaja; viéndolos no como iguales sino como inferiores. Estas nuevas prácticas Foster sugiere, vienen de los nuevos movimientos historiográficos y antropológicos relacionados a conceptos y políticas de alteridad.

La Antropología como crítica Cultural: Un momento Experimental en las ciencias humanas

Autores: George E. Marcus, Michael M. J. Fisher

Editorial: Morrortu editores

Año: 1986

En este libro se toma en consideración los primeros dos capítulos del libro que tratan el tema sobre *La crisis de la representación en las ciencias humanas* y *La antropología Comprensiva*. En este caso se trata a la crisis de las ciencias humanas como la crisis o el fin de los paradigmas que esquematizan y clasifican a las culturas dada a que una comunidad cambia y evoluciona a través del tiempo. No obstante, ambos autores creen importante resaltar que, si bien existe cierto conflicto respecto a esto, las ideas y los conceptos creados a partir de las prácticas tradicionales antropológicas sirven como fundamento y punto de partida de la nueva antropología. La nueva antropología refiere al incentivo por parte de los autores respecto al acercamiento del investigador y el etnógrafo

hacia la comunidad. Es este acercamiento lo que hará que el proceso investigativo se torne más profundo ya que combina la experiencia del antropólogo y el testimonio de primera mano tanto del investigado como del informante. Es así como este texto se torna esencial para el proyecto de investigación al resaltar la importancia del trabajo de campo, metodología que se vincula estrechamente con el trabajo comunitario del artista que Hal Foster refleja en su obra *El Artista Como Etnógrafo*.

The Judge and the Historian

Autor: Carlo Ginzburg

Editorial: The University of Chicago Press

Año: 1991

En este ensayo, Ginzburg relaciona al rol del historiador directamente con el del juez. Esto se debe tomarse el trabajo de revisar diferentes casos y analizar diversos archivos con el objetivo de llegar a conclusiones claras sobre lo sucedido. Es bajo estas concisiones que se crea un vínculo entre ambas tareas; no obstante, como lo enfatiza el autor, existen ciertas etapas en el proceso de análisis histórico que proporcionan libertad de interpretación y exploración al historiador aun que se vea obligado de todas formas a distanciarse respetuosamente del pasado que investiga para no perder objetividad. A través de este proceso de análisis e interpretación, Ginzburg también ilustra cierta evolución con respecto a la investigación histórica, en la cual el investigador se involucra de manera más activa con el pueblo y sus vivencias. Proceso que es enfatizado Ginzburg ya que esta investigación menos cuantitativa y alienada otorga más matices a la cultura histórica.

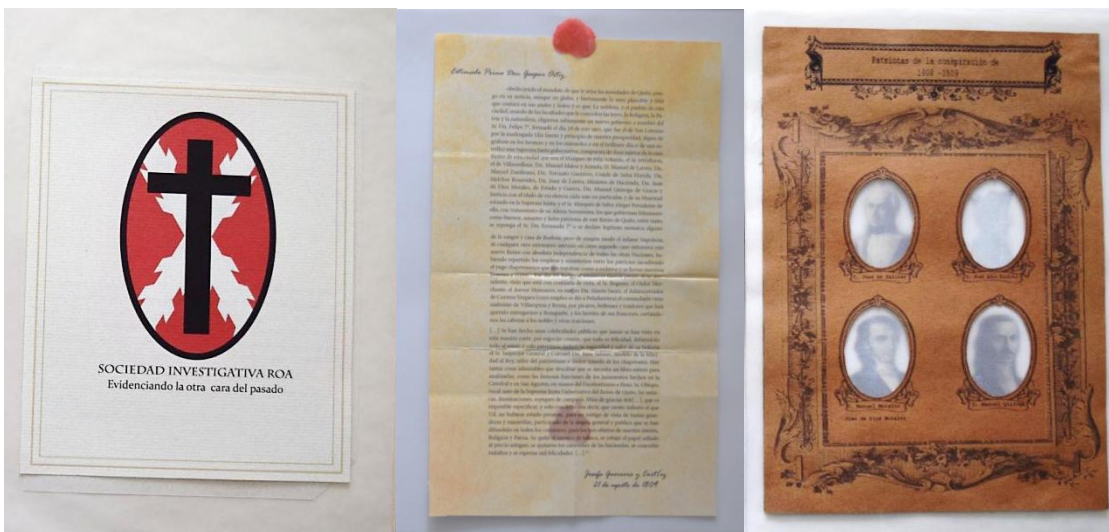
Anexo C – Obra en proceso

Logotipo de la Asociación Investigativa ROA.

Instituto friccionado para la el proyecto.



Libro Archivo



Diario de Antonia Silva, personaje ficcionado.



Máscara Mortuoria del conde Ruiz de Castilla, reliquia ficcionada.



Urna que guarda el corazón de Carlos Montúfar, reliquia ficcionada.



Proyctil Cohete, armamento recreado



Medallas y Escarapelas



Retratos de patriotas