

---

# Escuchar un Rumor: etnografía, arqueología, y participación



---

**Manuel Kingman Goetschel**  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
(PUCE), Ecuador  
makingman@puce.edu.ec

post(s)  
vol. 10, p. 104 - 123, 2024  
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador  
ISSN: 1390-9797  
ISSN-E: 2631-2670  
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 14 agosto 2022  
Aprobación: 05 marzo 2024

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3079](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3079)

**Resumen:** Este ensayo reflexiona sobre la exposición *Rumor* de la artista y antropóloga ecuatoriana Pamela Cevallos. En un recorrido por las salas, analiza los conceptos, metodologías y propuestas artísticas de la muestra, que trata sobre la relación de la comunidad artesanal de La Pila con objetos precolombinos. La artista cuestiona la autoridad de la Arqueología y sus relatos fundacionales, y plantea una mirada crítica a los procesos coloniales y extractivos en la investigación científica. Este ensayo se enfoca en el carácter participativo y dialógico de la muestra, su relación con la antropología y la generación de dispositivos etnográficos experimentales.

**Palabras clave:** arte y antropología, arqueología, arte contemporáneo, participación, estética decolonial.

**Abstract:** This essay reflects on the exhibition *Rumor* by Ecuadorian artist and anthropologist Pamela Cevallos. In a tour through the galleries, it analyzes the concepts, methodologies and artistic proposals of the show, which addresses the relationship of the artisan community of La Pila with pre-Columbian objects. The artist questions the authority of archaeology and its foundational narratives and poses a critical look at the colonial and extractive processes of scientific research. This essay focuses on the participatory and dialogic nature of the exhibition, its relationship with anthropology and the generation of experimental ethnographic devices.

**Keywords:** art and anthropology, archaeology, contemporary art, participation, decolonial aesthetics.

## Introducción

En este ensayo me acerco a la exposición *Rumor* de la artista y antropóloga Pamela Cevallos, muestra que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador entre el 18 de abril y el 2 de junio de 2023<sup>[1]</sup> y fue curada por Malena Bedoya. En este texto, por un lado, reflexiono sobre la postura decolonial presente en la propuesta. Por otro, abordo la correlación entre Arte y Antropología en el contexto de la exhibición. Finalmente, me propongo comprender las modalidades de participación que la muestra —concebida como una plataforma o un dispositivo etnográfico experimental— posibilita.

Mi interés en la exposición se vincula con una investigación más amplia que aborda la correlación entre prácticas artísticas y cultura popular en el Ecuador, investigación en que ubico distintos tipos de relación, como la representación, la apropiación y la participación.<sup>[2]</sup> Desde el punto de vista metodológico, el texto fue construido en primera instancia por el acercamiento a la exposición en calidad de público, y en segundo lugar, a través de la participación en varias actividades paralelas al proyecto expositivo, como talleres, visitas guiadas y ferias artesanales. La entrevista realizada a Pamela Cevallos permitió ubicar los procesos de investigación, de creación artística y las diversas formas de relacionamiento de la artista con la comunidad de La Pila.<sup>[3]</sup> Hay que tener en cuenta que Pamela Cevallos concibe la exposición *Rumor* y otros proyectos como procesos artísticos/etnográficos a partir de los cuales se generan varios productos, como exposiciones, museos, propuestas artísticas y textos. En ese sentido, este ensayo es una interpretación que complementa otras aproximaciones al trabajo de Cevallos (entre ellas, las generadas por su propia mirada) y la importancia de sus proyectos para el cuestionamiento de la noción de patrimonio y los relatos nacionales sobre el pasado prehispánico (Kronfle, 2014; Cevallos y Bedoya, 2019; Cevallos, 2023).

Conectar las prácticas, las metodologías, los saberes y los significados que confluyen en la exposición *Rumor* es complejo. El uso de ciertas palabras y frases clave puede dar cuenta del entramado presente en esta propuesta: estética decolonial, cuestionamiento de la autoridad arqueológica, arte y antropología, impugnación de la distinción entre arte y artesanía, conocimientos actuales y saberes ancestrales, dispositivos etnográficos experimentales, participación, estéticas dialógicas, interculturalidad, interrelaciones entre la ciudad y el campo, crítica institucional y disciplinar, podrían ser algunos términos para abordar las diversas dimensiones de la muestra. Hay que tener en cuenta que la exposición convocó a un amplio colectivo

intergeneracional de artistas e investigadorxs<sup>[4]</sup> que habitan entre la ciudad de Quito y La Pila, por lo cual generó una «comunidad provisional nucleada por un proyecto» (Kester, 2004).

El proyecto *Rumor*, al igual que otras propuestas de Pamela Cevallos, tiene una postura descolonizadora. La decolonialidad, relacionada con la teoría y la práctica (o con el pensar y el hacer), es enunciada por el grupo modernidad/colonialidad, conformado por teóricos latinoamericanos de la talla de Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Catherine Walsh y Walter D. Mignolo (Quijano, 2014; Mignolo, 2009). Considero que este concepto es un marco de referencia para comprender muchas prácticas artísticas latinoamericanas que se fundamentan en el cuestionamiento de la colonialidad, entendida como la persistencia de prácticas, clasificaciones y formas de generación de conocimiento coloniales. Según Quijano, la matriz colonial del poder se origina en los procesos de colonización suscitados en la conquista y expoliación de América y otros espacios geográficos, pero sus consecuencias tienen efectos hasta el presente. Si hay una colonialidad, la descolonización implicaría la identificación y ruptura de esa matriz colonial del poder. Para el caso del arte, el cuestionamiento a la colonialidad se comprende como una *aisthesis* decolonial, que para Mignolo (2012) y Tlostanova (2012) implica liberar a la *aisthesis* (forma de percibir el mundo) de la estética occidental. Para los autores, la noción de lo estético es problemática ya que se concentra en la exaltación de la belleza, por un lado, y por otro en la descalificación e invisibilización de estéticas y expresiones artísticas otras, aquellas que no entran dentro de los cánones occidentales. En ese sentido, las estéticas occidentales, a la par que niegan la diversidad de estéticas y saberes, se enuncian como universales.

En 2010 se realizó la exposición *Estéticas Decoloniales*, curada por Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo, muestra que coloca el debate sobre la decolonialidad en el arte.<sup>[5]</sup> Ahora bien, aparte de esta exposición hay muchas propuestas artísticas que han cuestionado el colonialismo. A continuación, quiero referirme a las propuestas de artistas latinoamericanos que critican los procesos de apropiación, patrimonialización y coleccionamiento de las culturas y civilizaciones prehispánicas, y cuestionan los relatos museísticos, nacionales y eurocéntricos. En el caso del Ecuador, la obra *Mapas, Arquitecturas e Inquisiciones* (1992), de Pablo Barriga, constituye una propuesta decolonial desde el conceptualismo: Barriga junta varios elementos y los tensiona, como por ejemplo herramientas de tortura y mapamundis, y en estas representaciones geográficas que evidencian la ficción del descubrimiento de América el artista interviene con dibujos del cronista indígena Guamán Poma de Ayala (Cevallos, Kingman y Barriga, 2017). La serie también cuestionó los límites y

ficciones de la nación con la representación de los mapas imaginarios que configuran los límites de la nación. El proyecto *Indios Medievales* (2008), del artista ecuatoriano Tomás Ochoa, también es un ejemplo interesante de crítica de la colonialidad: el artista yuxtapone grabados de Theodor De Bry que representan a los pobladores americanos y a su supuesto canibalismo, con rasgos marcadamente europeos; por otro lado, coloca representaciones racializadas de indígenas capturadas en el siglo XIX, y finalmente fotografías de migrantes ecuatorianos que trabajan en el área de servicios en España. Además, la serie contiene un video en el que se reproduce como *tableau vivant* los grabados de De Bry; en esta pieza, los «indios» son representados por migrantes ecuatorianos en Madrid. Joaquín Barriendos identifica que la propuesta de Ochoa es «un dispositivo etnográfico-decolonial a través del cual se pone a flote el peso retórico y performático de aquellos documentos e imágenes-archivo que dan forma a la economía visual sobre el Nuevo Mundo y a la geopolítica laboral del espacio cultural eurolatinoamericano» (2009).

A continuación, quisiera referirme a tres artistas cuyas prácticas tienen un componente decolonial y que, al concentrarse en las formas de apropiación, colección y exhibición de los objetos e imágenes del pasado prehispánico, dialogan directamente con la propuesta de Pamela Cevallos. En primer lugar, voy a referirme a la artista colombiana Gala Porras-Kim, quien trabaja sobre cómo los objetos y los materiales del pasado son reorganizados en las colecciones; por ejemplo, la artista se pregunta qué sucede cuando un objeto es extraído de su lugar de origen y colocado en un museo (Porras-Kim, 2023). En su proyecto *Entre lapsos de historias* (2023), la artista trabaja sobre cómo los artefactos culturales existen en los museos luego de los procesos de catalogación e institucionalización. Dentro de esa exposición, la obra *Precipitación para un paisaje árido* investiga sobre un cenote sagrado de Chichén Itzá en Mérida-México. Según lo relata la curadora Virginia Roy, el cónsul de Estados Unidos compró la hacienda donde estaba el cenote en 1901 y lo dragó para sacar miles de objetos que eran ofrendados al dios de la lluvia. Estos objetos se desplazaron y se llevaron a varias colecciones de Estados Unidos. Porras-Kim representó en dibujo esos objetos saqueados como una forma de cuestionar los procesos de expoliación y mostrar la relación que tenemos con los objetos prehispánicos en los marcos institucionales (Roy, 2023).

En segundo lugar, están las investigaciones artísticas de la peruana-española Sandra Gamarra, artista que trabaja en torno a las representaciones del pasado y evidencia cómo estas se han naturalizado. A través de su obra, propone romper con el sentido común para mirar de manera crítica esas imágenes (Gamarra, 2021a). Una parte de su proyecto cuestiona el sistema de castas y las

racializaciones e inferiorizaciones a los pueblos y nacionalidades indígenas y afroamericanos, tanto en la colonia como en la contemporaneidad, así como cuestiona la negación epistémica de las civilizaciones andinas. En una sección del proyecto *Buen Gobierno* (2021b), trabaja con objetos prehispánicos guardados en varias colecciones españolas, pero en vez de colocar las piezas, las representa con pintura dentro de las vitrinas; sin embargo, al visualizar la vitrina desde otro ángulo, desaparece el objeto y se observa solo la silueta del mismo, y detrás de cada pieza se muestran varias palabras: «Indio, igualado, rojo, cholo», que son las denominaciones peyorativas que persisten hacia los indígenas peruanos.

En tercer lugar, está la artista mexicana Aurora Noreña, quien propone estrategias artísticas similares a Cevallos: cuestiona la extracción de piezas prehispánicas de sus contextos de origen y el carácter colonialista presente en la consolidación de las colecciones. En la propuesta *Departamento de Objetos Resilientes* —trabajado en conjunto con Daniel Garza Usabiaga—, los artistas colocan un mueble con réplicas de los objetos robados a las comunidades y que son parte de una colección internacional llamada *Patterson*. La idea de los artistas no es reemplazar el objeto robado sino evidenciar el despojo colonial. Algo interesante en esta propuesta es que se desarrolla en los museos comunitarios de las zonas de donde los objetos fueron extraídos, y cuenta con la colaboración de artistas locales.<sup>[6]</sup>

Las propuestas artísticas mencionadas evidencian que en el contexto latinoamericano se presentan diversas búsquedas y propuestas que cuestionan la colonialidad y que se enuncian desde una opción decolonial. Considero que en esa línea también estaría el trabajo de Pamela Cevallos, quien revisa críticamente los procesos de apropiación, catalogación y puesta en valor del discurso arqueológico; y cuestiona la extracción colonial de los artefactos culturales prehispánicos, pero a la par da cuenta de las formas de apropiación contemporáneos de los objetos y sus diseños por parte de prácticas artesanales.

Hay que decir que el proyecto *Rumor* se enmarca en una relación de largo aliento entre Cevallos y la comunidad de La Pila, localizada en una parroquia rural en la provincia costera de Manabí, a una distancia de 420 kilómetros de Quito. La Pila es conocida por el trabajo artesanal en barro y la elaboración de réplicas de objetos prehispánicos. Como menciona Cevallos, ella llegó a esta comunidad en 2015, «siguiendo un rumor» sobre las prácticas artesanales de manufactura de réplicas arqueológicas, mientras investigaba sobre la creación de los museos nacionales y cómo el coleccionismo estatal impactó en las comunidades y en sus vínculos culturales y económicos con el patrimonio arqueológico (Cevallos, 2023). En colaboración

con esta comunidad, la artista ha realizado varios proyectos, entre los que se destaca la creación del Museo Histórico y Artesanal La Pila, en 2018, que buscó aportar a la memoria sobre el oficio y «dignificar el poder auténtico de la copia» (Andrade, 2022).<sup>[7]</sup> El trabajo de Cevallos con La Pila se ha fundamentado en su necesidad por revalorizar una práctica que ha perdido vigencia entre las generaciones más jóvenes y que inclusive ha llegado a ser criminalizada por políticas patrimonialistas. Por ello, en conjunto con los miembros de la comunidad e instituciones como el Centro Interamericano de Artes Populares (CIDAP) y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), ha aportado en la organización de talleres dictados por los propios artesanos a los jóvenes,<sup>[8]</sup> actividades que han contribuido a la visibilización y la valoración del oficio, y que han propiciado la organización y constitución de la Asociación para el Rescate de la Alfarería Ancestral «La Pila». Cevallos considera a esta asociación un proceso importante en la comunidad:

[...] todo el tiempo que yo estuve ahí había asociaciones no activas de artesanos y sumamente complejas porque hay muchísimas rivalidades entre ellos, la posibilidad de trabajar en asociación se veía muy distante. Con Gema Quijije pensamos esa idea y vimos que no necesariamente tenía que ser una asociación de artesanos o enfocada en la venta de artesanías, sino que podía ser una asociación que trabaje sobre el rescate de estos conocimientos que ellos tenían, [...] es muy bonito ese proceso ya que se están activando desde otra posibilidad, no solo desde esas cosas que hacemos, sino también desde estos conocimientos que tenemos. (Cevallos, 2023b)

El situar la práctica artesanal como un saber va más allá de un discurso inclusivo o patrimonialista, tiene un sentido político en la acepción que Jacques Rancière otorga al término: como una ruptura en la división de lo sensible. En esa línea, Pamela Cevallos también propuso un cuestionamiento de la diferenciación entre artistas y artesanos, ya que tanto en los créditos de la hoja de sala de la exposición como en los boletines de prensa, todas y todos los participantes se reconocieron como artistas.

En este texto, me interesa problematizar elementos que considero claves en *Rumor*: en primer lugar, está la opción decolonial presente en la propuesta; en segundo lugar, un aspecto relevante radica en la relación entre arte y antropología; en tercer lugar se presenta el cuestionamiento del binario arte/artesanía; y finalmente, las posibilidades concretas de participación y colaboración generadas por un proyecto como *Rumor*, concebido como un dispositivo etnográfico experimental (Estalella y Sánchez Criado, 2018).

En el siguiente acápite, trataré los contenidos de la exposición, que en la práctica se constituyó como una propuesta participativa. La muestra tuvo el acompañamiento curatorial de Malena Bedoya, pero

el contenido de las obras y las decisiones necesarias para el diseño museográfico de la exposición fueron tomadas de forma colectiva.

### **La exposición *Rumor* como un medio para pensar el pasado prehispánico más allá del discurso arqueológico**

A continuación, realizaré un recorrido descriptivo por la exposición, a fin de ubicar las distintas obras, intervenciones y procesos que conforman este entramado complejo que constituye *Rumor*. Realizaré una lectura iconológica de las obras, que será triangulada con los testimonios de Pamela Cevallos (2023b) y los artistas de La Pila. Trataré de relacionar los ejes generales de la muestra con las propuestas artísticas específicas.

Al entrar a la exposición se emplaza una silla manteña cercenada en una de sus partes y colocada en una «alfombra rosa» sobre un pedestal; la silla proviene de la colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño.<sup>[9]</sup> La silla manteña, una de las piezas fetiche de la arqueología ecuatoriana, en *Rumor* constituye un elemento que se trata en varias propuestas artísticas de la muestra. La silla manteña recibe a los visitantes y habla de un pasado que ha sido construido desde el relato de la Arqueología, como narrativa disciplinar y autorizada, relato que no deja de tener un componente especulativo evidente en la exposición. La artista nos propone otra narración posible, más allá del valor estético de los objetos y de los relatos legitimados hacia esas piezas prehispánicas, y trata de indagar cómo diversos sujetos contemporáneos, como los miembros de la comunidad de La Pila; pero también artistas e investigadores de Quito, que participaron en la muestra, se vinculan desde sus propias experiencias y prácticas artesanales, culturales y económicas con la arqueología.

La muestra *Rumor*, a través de sus distintos componentes, también propone generar un relacionamiento distinto de los públicos con la Arqueología y una mirada al pasado desde preguntas del presente. El museo arqueológico, a la par que ha generado narrativas autorizadas sobre los objetos prehispánicos, también se ha sustentado en crear una distancia hacia los objetos, pueblos y civilizaciones que los realizaron. La Arqueología y la institución museal «logran construir esas distancias temporales, esa relación de mirar esos objetos de manera lejana y ese también es un discurso del siglo XIX: no podemos conectarnos con esos otros porque están tan lejos. Y porque están lejos nos gustan» (Cevallos, 2023b). «Pero no nos gustan los indígenas y montubios actuales», remata Cevallos en la entrevista.

Si seguimos recorriendo la muestra, encontramos un dibujo en gran formato de carbón sobre tela, realizado con el método de análisis mimético, haciendo referencia al trabajo de Fernando Bryce; imagen que surge del archivo fotográfico de las excavaciones de Jacinto Jijón y Caamaño, considerado uno de los padres de la Arqueología del

Ecuador. Esta foto fue tomada en el sitio Cerro de Hojas Jaboncillo, en la provincia de Manabí, uno de los lugares arqueológicos más saqueados del país. De todo el archivo, la imagen seleccionada fue la única fotografía en la que los excavadores no estaban en acción; en este dibujo Pamela Cevallos, en colaboración con Oscar Enríquez, representan a dos trabajadores descansando plácidamente de su faena de búsqueda y extracción de piezas arqueológicas (figura 1). Debajo del dibujo, dos monolitos de piedra están colocados en posición horizontal: parecería que también descansan aprovechando la pausa de los buscadores de piezas arqueológicas, conocidos en el Ecuador como huaqueros.



**Figura 1**

Pamela Cevallos y Oscar Enríquez Excavadores descansando instalación con dibujo sobre tela y monolitos de piedra 2023 Fotografía de Ricardo Bohórquez

Figura 1. Pamela Cevallos y Oscar Enríquez, *Excavadores descansando* (instalación con dibujo sobre tela y monolitos de piedra), 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.



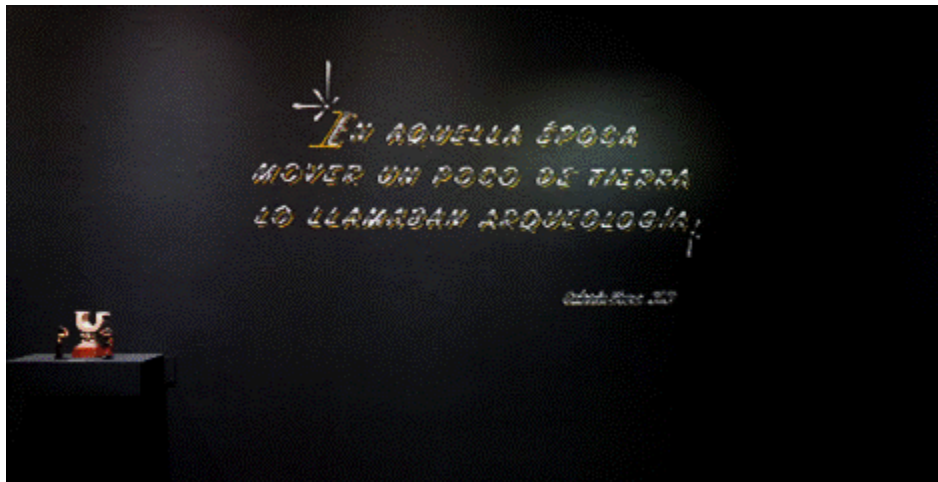


Figura 2

Pamela Cevallos Una silla a tu medida 2023 detalle de rotulación Fotografía de Oswaldo Terreros

Figura 2. Pamela Cevallos, *Una silla a tu medida*, 2023 (detalle de rotulación). Fotografía de Oswaldo Terreros.

En la siguiente área de la muestra se presenta una frase pintada en la pared con el estilo de la rotulación popular artesanal. Las palabras de la escritora peruana Gabriela Wiener<sup>[10]</sup> dicen: «En aquella época mover un poco de tierra lo llamaban arqueología», frase que nos da una pauta para recorrer y decodificar lo expuesto en la sala (figura 2). Se trata de la instalación *Una silla a tu medida*, compuesta por unas escenas comisionadas por Pamela Cevallos al artista Guillermo Quijije, de La Pila, quien tiene más de cuarenta años de experiencia en el modelado en barro. Las escenas narran el viaje de una silla manteña a Francia, haciendo visible el coleccionismo como un fenómeno transnacional. En la primera pieza se representa el trabajo de las excavaciones durante el siglo XIX, y «alude a cuando Charles Wiener estuvo en Cerro de Hojas Jaboncillo en sus “misiones científicas”, es decir autorizadas/legales. Esto evidencia a las personas que finalmente excavan, es decir los huaqueros, de quienes los científicos también aprenden» (Cevallos, 2023b). La práctica de la huaquería ha sido criminalizada y perseguida durante muchos años, pero para la artista es clave en la construcción

del patrimonio arqueológico ecuatoriano; por eso, uno de los objetivos de este y otros proyectos trabajados por la artista durante los últimos diez años consiste en posicionar un contrarrelato que cuestione esa acepción negativa y que criminaliza las prácticas huaqueras y artesanales que extraen y replican figuras precolombinas.

La segunda pieza de esta serie representa una escena localizada en una vivienda diseñada con arquitectura vernácula de Manabí. En la escultura (a la manera de un diorama), un artesano talla una silla

manteña, mientras en otra silla manteña está sentado un personaje esperando: se trata de Charles Wiener, un diplomático y arqueólogo austriaco-francés quien ejercía prácticas poco rigurosas y éticas, como apropiarse de las investigaciones de sus colegas locales. Aunque la escultura no se fundamenta en un suceso históricamente comprobable, sí realiza una alusión a la pieza donada por Charles Wiener al Museo Quai Branly, a la cual algunos investigadores tachan de falsa. La pieza especula sobre el posible encargo de Wiener a los artesanos en el siglo XIX.

La tercera escultura representa al pabellón ecuatoriano en la Exposición Universal de París de 1889; esta pieza está realizada a partir de una fotografía que capta la relación de escala entre el pabellón ecuatoriano (que fue adornado con sillas manteñas y emula a la arquitectura incaica) y la Torre Eiffel. Como muchas otras representaciones del siglo XIX, es parte de la construcción de la nación ecuatoriana a partir de un pasado abstracto que, a la vez que exaltaba al «indio heroico», ocultaba al indígena contemporáneo y sus problemáticas (Muratorio, 1994). La cuarta pieza representa a la propia artista, durante su residencia artística en la Cité des Arts de París en 2022, visitando el Museo Quai Branly y fotografiando la pieza donada por Charles Wiener (figuras 3 y 4).



Figura 3

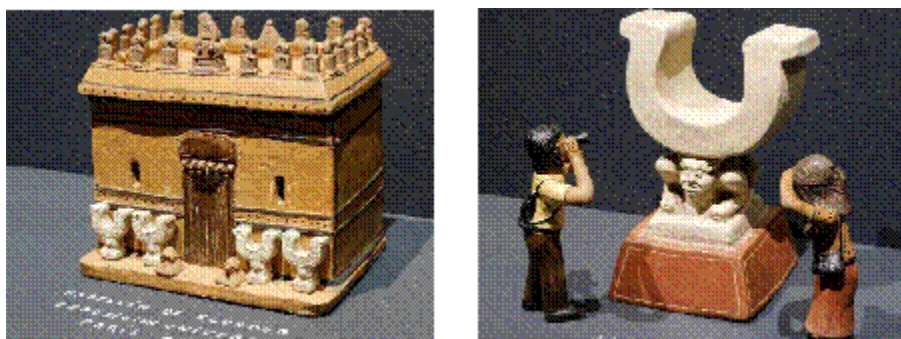


Figura 4

Figuras 3 y 4. Pamela Cevallos. *Una silla a tu medida*, 2023. Piezas realizadas por Guillermo Quijije (detalles de Pabellón de Ecuador en Exposición Universal de 1889 y de silla manteña en el Museo Quai Branly). Fotografías de Ricardo Bohórquez.

Las esculturas de cerámica se conectan con el video *Efervescencia*, dispuesto en la tercera sala: una obra que integra imágenes de una poza, de la cual toma el nombre la población de artesanos La Pila, fragmentos del libro *Huaco Retrato*, de Gabriela Wiener, e imágenes de la silla manteña dispuesta en el Museo Quai Branly de París. Los reflejos del agua y de la fachada exterior del Museo Quai Branly se relacionan con tomas de la silla expuesta en su interior, y registran una intervención efímera realizada por Cevallos, quien colocó una pequeña réplica en miniatura (en este caso se trata de la réplica de una réplica) al lado de la supuesta pieza original. La mano visible en el video y que sostiene la réplica corresponde a la de la historiadora María José Jarrín, cuya participación era importante ya que sus investigaciones sobre coleccionismo fueron un referente en el proyecto.<sup>[11]</sup> En el video, de manera continua, la pantalla se coloca en negro para dejar aparecer frases de Gabriela Wiener,<sup>[12]</sup> quien dialoga con su presunto tatarabuelo Charles, interpeándolo, y quien también critica la práctica arqueológica, la apropiación cultural y el colonialismo.



**Figura 5**

Figura 5. *Germen*, de Nebraska Flores. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

Figura 5. *Germen*, de Nebraska Flores. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

La siguiente sala dispone piezas de dos artistas contemporáneas que participaron en el proyecto, ambas graduadas de la carrera de Artes Visuales de la PUCE. Nebraska Flores presenta *Germen*, una instalación que emplaza esculturas a gran escala manufacturadas con

hojas de maíz. Los maíces son de color blanco marfil y se juntan y confunden con réplicas de esculturas griegas que están colocadas de espaldas. La instalación interrumpe el paso y se ubica contra la pared, lo cual aumenta la sensación de incomodidad que genera en el público. En *Etérea Fortuna*, la artista Paula Toscano reproduce en grandes tablas y desde distintos ángulos una réplica encontrada en la reserva Resfa Parducci del INPC. En esta obra, el material es utilizado también como pigmento, convirtiéndose en un elemento significativo (ya que la obra está pintada con barro), y la propuesta era realizar un estudio minucioso y serio de un objeto que no pertenecía a ninguna cultura: era una falsificación que fue encontrada embodegada. Aparte del resultado visual, lo interesante también es el proceso de investigación previa, cuando las artistas buscaron réplicas arqueológicas relacionadas a la provincia de Manabí en las reservas de varios museos.<sup>[13]</sup> A través de esta investigación se buscaba confirmar que las piezas de los artesanos de La Pila se encontraban ya coleccionadas y almacenadas en museos, mezcladas dentro de una colección de piezas originales. Hay que mencionar, además, que en la reserva Resfa Parducci del INPC se guardan entre otras cosas las réplicas que han sido decomisadas en procesos judiciales.<sup>[14]</sup> A Pamela Cevallos le interesaba particularmente esa colección porque tenía la certeza de que ahí se guardaban las piezas de La Pila; particularmente se acercaron a objetos en los que se evidencien las licencias creativas y las mezclas entre estilos y motivos de diversas culturas<sup>[15]</sup> (Cevallos, 2023b).

La siguiente parte de la exposición evidencia la dimensión comunitaria y dialógica del proyecto, ya que presenta obras que son posibles por el trabajo participativo y la organización gremial de los artesanos. Un texto de la Asociación por el Rescate de la Alfarería Ancestral La Pila<sup>[16]</sup> nos recibe en esta sección: «El arte es nuestra vida. Nuestras obras retoñan con la tierra, el agua y el fuego. Historias de mujeres y hombres de La Pila que cultivamos y transmitimos saberes con las mismas manos creadoras de nuestros ancestros que nos inspiraran con su arte» (figura 6).



**Figura 6**

Vista de la instalación con las obras de los y las artesanas de La Pila exposición *Rumor* 2023  
Fotografía de Ricardo Bohórquez

Figura 6. Vista de la instalación con las obras de los y las artesanas de La Pila, exposición *Rumor*, 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

¿Qué miramos en esta sala? Dentro de unas urnas de cristal colocadas en el centro, reposan una serie de objetos, fragmentos de piezas de rostros y moldes arqueológicos que fueron seleccionados por los artistas de La Pila en la reserva de los museos Jacinto Jijón y Caamaño, y Weilbauer. La búsqueda se realizó con la consigna de mirar el parecido entre las piezas y los miembros actuales de la comunidad. En el desarrollo de la artesanía, allá por la década del sesenta, fue el encuentro con los moldes de cerámica prehispánica lo que facilitó su crecimiento y popularización. Alrededor de las piezas arqueológicas se disponen varias piezas de cerámica elaboradas por personas de La Pila, quienes se plantearon la consigna de representar a la persona que les enseñó el oficio. Las piezas son esculturas realizadas con cariño y dedicación, y se constituyen en un homenaje a los antiguos maestros y maestras y al legado artesanal heredado; pero las cerámicas también dialogan con una herencia temporalmente más lejana, aquella constituida por los saberes ancestrales de los «antiguos»<sup>[17]</sup>: las estéticas, destrezas y conocimientos de la cultura manteña (que antiguamente habitaba y modelaba el barro en esa zona geográfica), pero también el legado de otras culturas, como la cultura Bahía, la Jama-Coaque y la Tolita, de las cuales los artesanos contemporáneos han aprendido técnicas y diseños para la manufacturación de sus esculturas. Muchas de estas obras, producidas como un homenaje a los antiguos maestros, incorporan también elementos precolombinos, ya sea a través de la representación de

artesanos elaborando las piezas arqueológicas en sus talleres o bien por medio de la incorporación (tanto en los cuerpos como en los rostros representados) de diseños y símbolos relacionados con las culturas prehispánicas. La pieza de Guillermo Quijije, *Creador de Manteños*, representa a Colón Quijije, su padre, quien comenzó con el oficio de la alfarería en la comunidad de La Pila. La obra *Mujer alfarera*, de Consuelo Mezones, representa a su madre, quien le enseñó el oficio. Si bien la práctica artesanal ha sido un quehacer masculino, la participación de artesanas mujeres da cuenta de un cambio en la configuración de una sociedad patriarcal y que sostiene prácticas machistas; esa transformación y apertura también se advirtió en los talleres dictados por los maestros artesanos, como manifiesta Cevallos (2023b): en esos talleres «hubo muchísimos inscritos, muchísimas niñas y eso fue muy interesante [ya que ] cambió el panorama de niñas interesadas en el oficio que tiene una carga machista en el contexto».

La obra *Rodeando el mundo con los ancestros*, del niño Mathias Bermello, de once años, nos muestra la posibilidad de transmisión y continuidad de esos conocimientos (figura 7).

En esta sección también quisiera referirme a la obra de Javier Rivera (figuras 8 y 9), quien modela en el anverso de la pieza el rostro de su padre y en el reverso de la efigie, como un elemento latente en la memoria, también se representa un antiguo molde de una máscara manteña. Rivera está rindiendo homenaje a su padre, que le enseñó el oficio, pero también a sus ancestros, quienes habitaron esas tierras y le dejaron esos conocimientos, de manera concreta y grabada en la memoria de los diversos objetos. Javier Rivera también habla sobre el barro como un maestro que nos «enseña»<sup>[18]</sup>. Si seguimos sus palabras, se trataría de un conocimiento que no solo se transmite entre los humanos, sino que va más allá, se trata de un saber que proviene de diversos elementos de la naturaleza, como el barro, ¿y de los espíritus ancestrales?<sup>[19]</sup>



**Figura 7**

Figura 7. Mathias Bermello, Rodeando el mundo con los ancestros, 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

Figura 7. Mathias Bermello, Rodeando el mundo con los ancestros, 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

Alrededor de las piezas mencionadas y en disposición circular, se colocan cien acuarelas realizadas entre Pamela Cevallos y la artista Nebraska Flores, imágenes que se diseñaron a partir de la observación de una pieza de la cultura manteña que tenía un hueco que dejaba ver al otro lado. Entre estas acuarelas se proyecta un video que tiene un formato circular y muestra la reverberación del agua sobre unas imágenes microscópicas de rocas. Los dibujos representan el agua sulfurosa de la poza natural de La Pila, la cual es un elemento identitario y simbólico de la comunidad, pero también el paso del tiempo y la relación entre diversas temporalidades.

En la última sala se expone la colaboración entre la artista María Inés González del Real (77 años) y la niña Ana Mercedes García (12 años). González del Real es una argentina radicada en Ecuador desde los años sesenta, quien produjo su obra en diálogo con el arte precolombino.<sup>[20]</sup> Aunque los términos de esta colaboración se acordaron a través de llamadas telefónicas, por los resultados presentados en la muestra se evidencia que llegó a ser bastante productiva. La niña Ana Mercedes García interpretó los objetos diseñados por María Inés González del Real en pinturas que los recreaban en el contexto de La Pila; en una de estas pinturas incluso colocó una representación de ella junto a la artista argentina mientras miraban una máscara de la cultura chorrera,<sup>[21]</sup> «una pieza original de la colección de María Inés que fue el elemento detonante para la obra de ambas» (Cevallos, 2023b). Al igual que en el resto de la muestra, esta sección de cierre promueve cruces intergeneracionales,



interculturales y geográficos, a través de los cuales se propone abrir posibilidades diversas —distintas de las dictadas por el discurso arqueológico—, de apropiación y relación con el pasado prehispánico.



**Figuras 8 y 9**

Figuras 8 y 9. Javier Rivera, *Modelar el tiempo*, 2023. Fotografías de Ricardo Bohórquez.

Figuras 8 y 9. Javier Rivera, *Modelar el tiempo*, 2023. Fotografías de Ricardo Bohórquez.

### **Diálogos entre el arte y la antropología en la exposición *Rumor***

En este ensayo he tratado de leer y traducir los contenidos de la exposición *Rumor* y sus significados: se trata de significaciones que emergen de la relacionalidad entre imágenes y textos, pero también entre los conceptos suscitados por Pamela Cevallos y sus vínculos y diálogos con otras personas.

En el arte contemporáneo, es una práctica común el trabajo con artesanos y artistas populares, así, en muchas propuestas artísticas actuales se encarga la manufactura de piezas artesanales que se constituyen en un componente importante de varias obras. Generalmente la elaboración es del artesano, pero la autoría de la obra se mantiene para el artista contemporáneo, quien resignifica los saberes y técnicas presentes en esos objetos dotándoles de otros sentidos y significados. El trabajo de Pamela Cevallos es más complejo. Aunque la propuesta *Una silla a tu medida* tiene como elemento metodológico la comisión y manufactura de piezas de cerámica al artista Guillermo Quijije, ese encargo va más allá de una utilización de las técnicas y estéticas de Quijije para una resignificación autoral por parte de Cevallos. El proceso investigativo

y metodológico de la artista —cercano a la etnografía— y su postura artística y política van en otra línea. Esta propuesta utiliza las técnicas y los saberes artesanales para visibilizar y cuestionar las diversas problemáticas que atraviesan esas prácticas. *Rumor* tensiona y problematiza el discurso experto de la Arqueología, la apropiación colonialista de los objetos prehispánico, la noción del patrimonio y la criminalización de las prácticas artesanales. Como hemos visto en el anterior acápite, esos significados se presentan al espectador en el ámbito concreto de la instalación artística; se debe agregar que esos contenidos críticos son reflexiones de la artista pero también pensamientos suscitados a través del diálogo con otras y otros artesanos/artistas e investigadores.

En la exposición *Rumor*, los artesanos de La Pila son reconocidos como artistas/artesanos. Larry Shiner (2004) evidencia que durante el Medioevo y el Renacimiento europeo la destreza en el oficio no estaba separada de la creatividad, y la sociedad valoraba tanto la capacidad de realizar una técnica de manera repetitiva, como la innovación y la inventiva. Por lo tanto, el artesano/artista tenía un reconocimiento de su gremio y no había una jerarquización tan marcada entre las distintas artes. En el siglo XVIII, con la hegemonía de la noción de *bellas artes*, se da una separación entre el artista y el artesano. Se consolida la Estética, y de manera paralela el culto al genio artístico y a la originalidad; por otro lado, también se genera un vínculo entre las nociones de civilización y bellas artes. Además de que en la exposición se nombra a todos los participantes como artistas, el proyecto *Rumor* también propone metodologías que promueven la participación creativa de los artesanos de La Pila.

Por lo que se refiere a la etnografía, deseo subrayar que Cevallos concibe a lo etnográfico desde una visión contemporánea de la práctica, en la que se cuestiona la noción tradicional de la disciplina antropológica y sus metodologías, y se buscan otras modalidades de comprensión del trabajo de campo. En palabras de la artista: «para mí es fundamental la idea de cómo cuestionar la idea de campo, de que existe algo ahí que uno puede llegar a observarlo; creo que es mucho más interesante para mí entender la idea de que hay momentos de encuentro, y esta exposición es un momento de encuentro que es construido y generado» (Cevallos, 2023b).

*Rumor* se enuncia desde la relación arte-antropología y las posibilidades de enriquecimiento metodológico y expositivo que las artes confieren a la antropología, así como las alternativas investigativas y contextuales que la antropología provee a las artes. Schneider y Wright (2006) observan la relación entre arte contemporáneo y antropología como una posibilidad de enriquecimiento mutuo. La antropología ofrece a la producción artística métodos y teorías, mientras que el arte le proporciona a la

antropología la posibilidad de representaciones visuales y creativas, y plantear a la etnografía como un espacio/tiempo para la experimentación radical.

Pero las colaboraciones y diálogos entre arte y antropología no se encuentran exentos de tensiones y conflictos. El antropólogo y artista X. Andrade (2007) denomina a estas relaciones como *tráfico*, en el sentido de «transportar o movilizar bienes, en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, conceptos, preguntas y métodos, pero también estrategias de apropiación y re contextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo» (Andrade, 2007). Para el antropólogo, estos «bienes» tienen un carácter contaminante e implican un carácter conflictivo, ilícito y subterráneo entre los distintos campamentos, y precisamente por eso son portadores de capacidad crítica (Andrade, 2007).

La exposición *Rumory* todos sus elementos conceptuales, metodológicos y relacionales pueden ser leídos como parte de un dispositivo etnográfico experimental. Para Foucault, el dispositivo es la red que reúne un conjunto heterogéneo de elementos que se articulan para responder a una urgencia; por lo tanto, el dispositivo tiene una función estratégica, está inmerso en relaciones de poder pero a la vez se encuentra sujeto a los límites de su propio campo.<sup>[22]</sup> La idea de pensar en los dispositivos etnográficos es planteada por los antropólogos Adolfo Estalella y Tomás Sánchez Criado, autores que proponen que la noción de dispositivo permite desagregar los elementos que hacen parte del trabajo de campo, algunos más convencionales y que son parte de las metodologías habituales de la Antropología (como la entrevista o la observación participante), y otros más experimentales (como, por ejemplo, la organización de una exposición, un taller de bordado o un proyecto de diseño). Los dispositivos disponen las condiciones del encuentro etnográfico y en ese sentido son distintos de un método, ya que son situados y generan encuentros y situaciones específicas. Para Estalella y Sánchez Criado, es clave pensar la etnografía como un ejercicio de inventiva relacional ya que, para investigar en la complejidad del mundo contemporáneo, es necesario ir más allá de los métodos etnográficos habituales y acercarse al campo de forma creativa (Estalella y Sánchez Criado, 2023).

La exposición contiene elementos heterogéneos como textos, testimonios, propuestas artísticas y piezas arqueológicas que se juntan y vinculan para ser leídos como una narrativa, de manera similar a otras curadurías. Lo que convierte a *Rumor* en un dispositivo etnográfico experimental es que, en su proceso de organización y en su emplazamiento en una sala expositiva, genera un espacio situado y relacional para realizar trabajo de campo e investigación etnográfica. La exposición, como un elemento construido, dista de la concepción

del campo desde un punto de vista antropológico convencional: no se trata de un espacio al que el investigador se dirige para observar, participar y recoger información cultural (como una comunidad o una fiesta popular); se trata más bien de una plataforma para la generación de procesos artísticos, por un lado, pero también para indagar en las preguntas de investigación antropológica relacionadas con el colonialismo, el patrimonio, la memoria y los usos contemporáneos de la arqueología por parte de la comunidad de La Pila.

Hay que decir que el proyecto *Rumor* es posible por el proceso previo de trabajo de campo, pero sobre todo por los lazos afectivos y de confianza entablados en esa investigación de larga duración. Pero la exposición también pone en juego los compromisos y profundiza las relaciones entre los sujetos involucrados; precisamente por eso, para Cevallos es clave llevar la exposición a La Pila, ya que sería muy limitado que solo sea mirada en Quito y por un público especializado del mundo del arte (Cevallos, 2023b).

En la exposición *Rumor* también hay un ejercicio curatorial. Debido al aumento de exposiciones artísticas durante las últimas dos décadas, el rol del curador ha cambiado y se ha complejizado: se ha convertido en un mediador entre los múltiples agentes involucrados en un proceso expositivo (Sansi, 2020, p. 3). En el caso de *Rumor*, la curaduría traduce a textos las ideas clave de la muestra, y gestiona y establece relaciones con las diversas personas y comunidades involucradas. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Malena Bedoya, sin embargo —aunque en los créditos de la muestra no aparezca con esa función— hay además un rol curatorial por parte de Pamela Cevallos ya que su papel también consistió en mediar entre las propuestas y requerimientos de los participantes para que las obras, los textos y los elementos museográficos se materializaran.<sup>[23]</sup> Para Roger Sansi (2020), en la actualidad hay una correlación entre Antropología y Curaduría que genera un campo expandido: el autor se pregunta cómo la práctica de la curaduría ayuda a los antropólogos a repensar su práctica, su acercamiento al trabajo de campo y a conceptualizar la antropología contemporánea (p. 1). En su reflexión, identifica que en la actualidad tanto los artistas como los curadores practican diversos papeles y realizan varias actividades; ese es el caso de Cevallos, quien en la exposición *Rumor* —una curaduría de carácter participativo— cumple diversos roles: artista, educadora, gestora, etnógrafa y curadora.

## El consenso y el disenso en la exposición *Rumor*

Hablar de disenso y consenso en el arte contemporáneo implica mirar dos formas distintas de comprender las prácticas artísticas,

tanto en sus estrategias para relacionarse con los públicos como en las formas de cuestionar lo establecido y generar sentidos. Considero que, a diferencia de otros proyectos que trabajan de manera marcada con el disenso o en el consenso, en la exposición *Rumor* se presenta lo consensual y lo disensual en distintas componentes, metodologías y posturas presentes en la exposición. Las posiciones antagónicas de dos teóricos del arte, como Grant Kester (2004) y Claire Bishop (2016), dan cuenta de las diferencias entre una visión del arte que valora el disenso y otra fundamentada en el consenso.

Grant Kester propone la noción de *estéticas dialógicas* para referirse a proyectos artísticos de larga duración, enfocados en la solución de problemáticas concretas y en la transformación de la realidad; fundamenta su análisis en prácticas artísticas concretas y localizadas en distintos contextos geográficos.<sup>[24]</sup> Lo dialógico también se refiere a los diálogos que se suscitan entre

los artistas y las diversas comunidades participantes, como parte constitutiva de los procesos artísticos, tanto en las metodologías de investigación-creación, como en la presentación, exposición o socialización de los resultados. Para Kester (2004), una dimensión importante de la estética dialógica radica en la generación de consensos.<sup>[25]</sup> Pienso que la noción de estética dialógica es un marco de referencia para comprender a la exposición *Rumor* ya que lo dialógico y lo consensual son aspectos importantes del proyecto. Detrás de la puesta en escena expositiva, hay un largo proceso de diálogos, negociaciones y generación de consensos.

Un cuestionamiento importante a la noción de participación en el arte y también a las estéticas dialógicas proviene de Claire Bishop, quien señala que muchas veces la noción de lo participativo lleva a la valoración del arte contemporáneo a basarse en su compromiso y contenido ético, dejando de lado la estética y su capacidad disruptiva y crítica. La autora observa un cierto aire de superioridad moral en muchas de las propuestas participativas, ya que en el debate artístico se las coloca en un estatuto superior por su supuesta resolución de las problemáticas sociales (Bishop, 2016). Por eso, Bishop observa con interés aquellas propuestas artísticas que generan procesos participativos que llevan al disenso. Para Rancière, el disenso es una de las características del arte político que, a través de su cuestionamiento de lo establecido, tiene la capacidad de cuestionar además la división de lo sensible (Rancière, 2019). En el modelo disensual, el artista — desde su visión peculiar sobre el mundo— llama la atención sobre ciertas problemáticas de la sociedad y disiente con lo establecido.

El cuestionamiento de Bishop puede ser válido para muchas prácticas artísticas que en sus metodologías presentan modalidades de participación simplistas e idealizan a las comunidades participantes. Pero hay que tener en cuenta que la presencia de una práctica ética y

un proceso de trabajo comunitario no necesariamente implican el abandono estético ni tampoco la renuncia a la formulación de contenidos críticos en el arte contemporáneo.

En el caso de Cevallos, su acercamiento a la comunidad de La Pila se ha dado durante ocho años, y en ese proceso la artista ha podido palpar la complejidad del contexto y de las dinámicas artesanales, para de esa manera evitar una mirada ingenua e idealizada de los artesanos o promover procesos de participación superficiales y metodologías simplistas. Además, la relación del proyecto con lo etnográfico evita una mirada cándida sobre la comunidad y exenta de problematizaciones. Su proyecto puede entenderse desde el consenso, necesario para generar una exposición compleja y dialogada como *Rumor*, y a la vez desde el disenso en el sentido crítico que la propuesta contiene. Pienso que *Rumor* disiente del colonialismo y los procesos históricos de extracción de las piezas arqueológicas; del discurso experto de la Arqueología; de las políticas de patrimonialización y su relación con los relatos nacionales; y de la criminalización de las prácticas artesanales. *Rumor* genera un contrarrelato que cuestiona las narrativas oficiales y posiciona los saberes artístico/artesanales de La Pila como formas válidas y contemporáneas de relacionamiento con la arqueología prehispánica.

En este ensayo he descrito y reflexionado sobre los contenidos de la exposición *Rumor*, tratando de comprender sus procesos investigativos y curatoriales, así como los diálogos y colaboraciones que posibilitaron su concreción. En la exposición hay una postura decolonial que cuestiona los procesos históricos de apropiación y colección de las piezas prehispánicas, y las formas eurocéntricas de construcción del conocimiento. En esa línea de búsqueda artística, la exposición dialoga, tanto en lo metodológico como en lo conceptual, con otras propuestas artísticas latinoamericanas. Además, en la muestra hay potentes posturas críticas, como por ejemplo el cuestionamiento al patrimonio, a las narrativas nacionales y al discurso experto arqueológico y sus enunciados de verdad. En este ensayo, de manera particular, me ha interesado ubicar cómo se da la relación entre Arte y Antropología, y situar la muestra como una plataforma o dispositivo etnográfico experimental que permite realizar trabajo de campo antropológico (Estalella y Sánchez Criado, 2023). El proyecto tiene una dimensión participativa y dialógica que ha sido importante analizar, sin embargo, aparte del consenso y los acuerdos colectivos generados para lograr gestionar y montar la exposición; en *Rumor* también se presenta un disenso como cuestionamiento al colonialismo, a las políticas patrimoniales y a las narrativas nacionales, así como una ruptura en la división de lo sensible (Rancière, 2019).

De manera autónoma, cada propuesta artística aborda contenidos específicos a través de diversas técnicas y lenguajes. Estos contenidos se complejizan al ser leídos de manera conjunta y producen un entramado complejo de reflexiones críticas sobre la arqueología y el patrimonio, acercamientos sensibles y experienciales a las piezas prehispánicas y autorrepresentaciones. Considero que a través de la exposición los artesanos de La Pila pasan a ser artistas/artesanos, pero también nos podemos preguntar si los artistas modernos y contemporáneos que participan en la muestra se convierten en artesanos/artistas. Se puede decir que la exposición rompe las jerarquías y las divisiones binarias entre lo artesanal y lo artístico, y por lo tanto está proponiendo una ruptura en la división de lo sensible. Eso, aparte de expresarse de manera concreta en los créditos expositivos (que colocan a todas y todos los participantes como artistas), también se evidencia en que *Rumor* propone que las ideas, los conceptos y las posturas del arte contemporáneo se pueden resolver acercándose al quehacer artesanal; por otro lado, a través de la exposición también se revela que en las prácticas artesanales hay reflexividad, creatividad e inventiva.

Hay otro tema, que excede el espacio de este ensayo pero que podría ser motivo de otras investigaciones: tiene que ver con la interculturalidad y su relación con la educación. Los diálogos interculturales son urgentes y necesarios en una sociedad racializada como la ecuatoriana, tanto para cuestionar las jerarquías y divisiones entre dominados y subordinados, y también como un horizonte político que no se reduce a lo étnico sino a la sociedad en su conjunto. La interculturalidad propone un diálogo entre las diferencias, teniendo en cuenta las desigualdades y el involucramiento en un proyecto político transformador (Walsh, 2009; Gómez Rendón, 2020). Jorge Gómez Rendón propone que el espacio educativo es el lugar ideal para interculturalizar la sociedad; su propuesta cuestiona el otorgamiento de cuotas de contenidos que aborden la diversidad cultural, y se pregunta: «cómo crear continuidades entre las prácticas sociales y las prácticas pedagógicas, y en un sentido más general, la de cómo anclar los entornos de enseñanza-aprendizaje en los mundos de la sociedad y la naturaleza» (Gómez Rendón, 2020, p. 33).

Uno de los énfasis del proyecto *Rumor* radica en lo educativo. La mirada a lo pedagógico se presenta en los procesos de transmisión entre miembros de la comunidad pertenecientes a la Asociación de Artesanos de La Pila, en la participación de las niñas Jeskiana García y Ana Mercedes García, y los niños Mathias Bermello, Arlyn Acosta y Wesley Aristega como artistas participantes en la exposición. Su presencia y el aprendizaje del oficio quizás garantizan una transmisión de los saberes. La dimensión pedagógica también se evidencia en los talleres desarrollados en colaboración con los artesanos de La Pila

(quienes participaron en la exposición) y en los que se hizo una colaboración con la PUCE y el Museo Nacional de Quito (MUNA). Con el curso Arte y Cultura Visual, una materia teórica de la carrera de Artes Visuales, asistimos al Taller de reproducción cerámica con moldes precolombinos dictado por el artesano Genaro López; aunque se trataba de un taller de carácter práctico y aparentemente sin relación con los postulados teóricos, sirvió para interiorizar algunos contenidos que habíamos estado revisando en clases anteriores, como la noción de arte popular planteada por Ticio Escobar (2014) y la relación entre medio, imagen y cuerpo presente, en la *Antropología de la Imagen* de Hans Belting (2007). La conexión de las y los estudiantes con el barro y con las actividades planteadas fue inmediata: las dos horas que duró el taller fueron de mucho disfrute y se constituyeron en un espacio concreto de aprendizaje, encuentro intercultural y acercamiento a los saberes presentes en el arte popular. Hay que decir que en el sistema educativo y en una carrera universitaria de artes visuales existen muy pocas oportunidades para que se presenten similares posibilidades de aprendizaje. Me pregunto ¿cómo imaginar y generar espacios de encuentro semejantes a los suscitados por el proyecto *Rumor?* **post(s)**



## Referencias

- Andrade, X. (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (I semestre), No. 25, 121-128.
- . (2022). La Pila, la copia. In *Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2017-2022* (pp. 42–49). Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- Barriandos, J. (2009). Indios Medievales de Tomás Ochoa [Arte]. *LatinArt*. <https://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=3&cid=411>
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*. Editorial Tee.
- Cevallos, P. (2013). *La intransigencia de los objetos: la galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979*. Hominem.
- Cevallos, P. (2023). Réplicas y regresos, activar el pasado desde el arte contemporáneo. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, 16, 102-119. <https://doi.org/https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.532>
- . (2023b). *Exposición Rumor* [Comunicación personal, julio 21].
- Cevallos, P., y Bedoya, M. (2019, marzo 18). Réplicas en tránsito: patrimonio y crítica institucional desde La Pila (Ecuador) hasta el Museo de América (España). *Terremoto*, 14. <https://terremoto.mx/revista/replicas-en-transito-patrimonio-y-critica-institucional-desde-la-pila-ecuador-hasta-el-museo-de-america-espana/>
- Cevallos, P., Kingman, M., y Barriga, M. (2017). Pablo Barriga, historiador desde el arte. *Index, Revista de arte contemporáneo*, 03, 84-96. <https://doi.org/https://doi.org/10.26807/cav.v0i03.52>
- Estalella, A., y Sánchez Criado, T. (eds.). (2018). *Experimental collaborations: ethnography through fieldwork devices*. Berghahn Books.
- . (2023, marzo 2). La invención etnográfica: antropología para un tiempo de crisis. En *SEMINARIO. La invención etnográfica: el arte de hacer preguntas relevantes*. <https://xcol.org/xposition/seminarios-invencion-etnografica/>
- Gamarra, S. (2021a). *Cuaderno Abierto. Historias peruanas #3: Sandra Gamarra* (Vol. 3). <https://www.youtube.com/watch?v=jRX0geZ-1GY>
- . (2021b). *Exposición «Buen Gobierno. Sandra Gamarra Heshiki» en la Sala Alcalá 31*. Consejería de Cultura de Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=Ipi0d5b7jq0&t=2s>

- Gómez, P. P., y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez Rendón, J. (2020). Interculturalizar la sociedad. En *Interculturalidad y Artes. Derivas del arte para el proyecto intercultural* (pp. 13-59). UArtes Ediciones.
- Jarrín, M. J. (2020). *La formation des collections d'objets amérindiens de l'Équateur: une étude croisée entre les musées français et les musées équatoriens (1875-1929)*. Disertación doctoral. Université Panthéon Sorbonne - Paris I. <https://theses.hal.science/tel-03229065/document>
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press.
- Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: El Caso de Quito*. FLACSO / Abya Yala.
- Kronfle, R. (2014). Pamela Cevallos: Minando el archivo [Arte contemporáneo]. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/06/pamela-cevallos-1975-maac-guayaquil.html>
- Mignolo, W. (2009). La Modernidad, la cara oculta de la colonialidad. En *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. MACBA.
- . (2012). Primera Parte: Lo Nuevo y lo decolonial. En W. D. Mignolo y P. P. Gómez Moreno (eds.), *Estéticas y opción decolonial* (21-46). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Muratorio, B. (1994). Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los Indios Ecuatorianos y sus Imagineros a Fines del Siglo XIX. En *Imágenes e Imagineros*. FLACSO, Sede Ecuador.
- Noreña, A. (n.d.). *Departamento de Objetos Resilientes* [Artístico]. Aurora Noreña. <https://www.auroranorena.com/resilient-objects-department>
- Porras-Kim, G. (2023). *Gala Porras-Kim: The Living*. <https://www.youtube.com/watch?v=pTGe8M0PZwg>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial* (861-920). CLACSO.
- Rancière, J. (2019). *Disenso: ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica.
- Roy, V. (2023). *Recorrido Gala Porras-Kim. Entre lapsos de historias*. MUAC.

- Sansi, R. (2020). Introduction: anthropology and question through the looking glass. En R. Sansi (ed.), *The Anthropologist as Curator*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003086819>
- Schneider, A., y Wright, C. (eds.). (2006). *Contemporary art and anthropology*. Berg.
- Shiner, L. E. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós.
- Tlostanova, M. (2012). La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. En W. D. Mignolo y P. P. Gómez Moreno (eds.), *Estéticas y opción decolonial* (21-46). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469–488.
- Walsh, C. E. (2009). *Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Wiener, G. (2021). *Huaco Retrato*. Penguin Random House.
- . (2023b). Exposición Rumor [Comunicación personal, julio 21].

## Notas

- 1 Esta exposición fue posible mediante la convocatoria Mycelium para Investigación Creación Artística de la Dirección de Investigaciones de la PUCE.
- 2 En el año 2012 publiqué el libro *Arte contemporáneo y cultura popular: El caso de Quito* (FLACSO, 2012). Ahora me encuentro elaborando la investigación doctoral para la Universidad Andina Simón Bolívar titulada: «Arte y cultura popular en el Ecuador: entre la representación, la apropiación y la participación».
- 3 He mirado con interés muchos de los procesos de trabajo que Pamela Cevallos realiza desde 2015, pero es la primera vez que me animo a escribir sobre su obra. También he colaborado con ella en algunos proyectos investigativos y académicos.

- 4 Los y las artistas participantes fueron: Ana Mercedes García, Ángel Gómez, Arlyn Acosta, Consuelo Mezones, Daniel Mezones, Eddie Véliz, Gema Quijije, Genaro López, Guillermo Quijije, Javier Rivera, Jeskiana García, Manuel Quijije, María Inés González del Real, Mathias Bermello, Nebraska Flores, Oscar Enríquez, Pamela Cevallos, Paula Toscano y Wesley Aristega. El acompañamiento curatorial lo realizó la historiadora Malena Bedoya, que ha colaborado con Cevallos en varios proyectos previos.
- 5 La muestra contó con la participación de artistas indígenas y mestizos de Latinoamérica, pero también con la presencia de artistas de Europa del Este y latinos en Estados Unidos.
- 6 Se puede mirar este proyecto en la web de Noreña <https://www.auroranorena.com/resilient-objects-department>.
- 7 Este proyecto ganó uno de los premios del Concurso Mariano Aguilera en la edición de 2018. El Mariano Aguilera es un concurso patrocinado por el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
- 8 Los talleres se realizaron en 2021 con apoyo del CIDAP y en 2022 con auspicio del INPC.
- 9 La colección de Jacinto Jijón y Caamaño es importante porque él fue uno de los padres de la Arqueología en el país y uno de los que investigó sobre la cultura manteña, de ahí la importancia de la visita a esa reserva (Cevallos, 2023b).
- 10 La frase fue tomada del libro *Huaco Retrato*, publicado en 2021 por Penguin Random House. Cevallos contó con la autorización de Wiener para utilizar la cita en su proyecto.
- 11 En su tesis doctoral, Jarrín (2020) ha investigado sobre los circuitos coleccionistas entre Ecuador y Francia a finales del siglo XIX y principios del XX, ubicando a personajes clave en un contexto de construcción de la nación y en el desarrollo del discurso científico.
- 12 En los fragmentos del libro *Huaco Retrato* seleccionados por Pamela Cevallos para el video *Efervescencia*, Gabriela Wiener trata de entablar una relación —mediada por la escritura— con Charles Wiener, su presunto tatarabuelo. En el texto cuenta cómo recorre las salas del museo etnográfico y da cuenta del parecido de las figurillas con su rostro y con aquellas piezas extraídas y coleccionadas por un hombre que lleva su mismo apellido. Cuestiona el proceso de construcción de la autoridad científica y el borramiento de los «autores reales y anónimos», y todo el proceso imperialista que acompañó a las expediciones científicas (Wiener, 2021).

- 13 Particularmente en las reservas de los museos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (los museos Jacinto Jijón y Caamaño, y Weilbauer) y de la Reserva Resfa Parducci.
- 14 En esta reserva también se guardan restos de las investigaciones arqueológicas del INPC desde la década del setenta.
- 15 Esa reserva también fue visitada por el artista Javier Rivera, de La Pila.
- 16 La Asociación está conformada por Ángel Gómez, Consuelo Mezones, Daniel Mezones, Eddie Véliz, Gema Quijije, Genaro López, Guillermo Quijije y Javier Rivera.
- 17 En una visita guiada a la exposición, Pamela Cevallos contó que así llaman los artesanos de La Pila a los hacedores de las piezas precolombinas.
- 18 Esta afirmación la compartió en el taller Máscaras Prehispánicas, que facilitó en el Museo Nacional del Ecuador (MUNA) el 18 de mayo de 2023.
- 19 El testimonio de Rivera da cuenta de una experiencia de aprendizaje continuo con el barro. Sin embargo, su reflexión tiene una relación directa con las propuestas teóricas del animismo y el perspectivismo, que plantean relaciones intersubjetivas entre seres humanos y no humanos, así como la presencia de subjetividad, agencia y humanidad en los no humanos (Viveiros de Castro, 1998).
- 20 María Inés González del Real también codirigió la Galería Siglo XX en conjunto con su esposo, Wilson Hallo. El rol de esta galería en la legitimación del arte moderno y la generación de diálogos entre arte moderno, arqueología y arte popular ha sido estudiado por Pamela Cevallos en su libro *La intransigencia de los objetos* (2013).
- 21 La cultura Chorrera se desarrolló entre los años 1000 a 100 a.C., en la Costa ecuatoriana.

- 22 El concepto de «dispositivo» es de Foucault, quien define su significado en varios textos y ensayos; para una comprensión del concepto, cito un fragmento de una entrevista:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber. (Foucault, citado por Agamben, 2011).

- 23 La museografía de la exposición fue realizada por Victor Hoyos.
- 24 Grant Kester reflexiona sobre el colectivo WochenKlausur, de Austria, que realiza desde 1993 una serie de proyectos que tratan de resolver distintas problemáticas a través de la generación de plataformas de diálogo para la resolución de problemas concretos. En el caso latinoamericano, Kester analiza la propuesta de Alejandro Meitin y el colectivo Ala Plástica en la Argentina, colectivo cuyo trabajo organizativo y activista con comunidades del Río de La Plata, para denunciar la contaminación, puede mirarse en el siguiente enlace: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica>
- 25 Grant Kester incorpora el concepto de consenso de Habermas para pensar las prácticas artísticas.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/271/2715168010/2715168010.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA  
Ciencia Abierta para el Bien Común

Manuel Kingman Goetschel

**Escuchar un Rumor: etnografía, arqueología, y participación**

*post(s)*

vol. 10, p. 104 - 123, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

[posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec)

**ISSN:** 1390-9797

**ISSN-E:** 2631-2670

**DOI:** [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3079](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3079)



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.**