



DOI: 10.26807/cav.v9i16.544

TEMAS DEL ARTE

RÉPLICAS Y REGRESOS, ACTIVAR EL PASADO DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

**Replicas and returns, activating the past from
contemporary art**

Pamela Cevallos

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2023-03-16

Fecha de aceptación: 2023-03-20

Cevallos, P. Réplicas y regresos, activar el pasado desde el arte contemporáneo. Index, Revista De Arte contemporáneo, 9(16). Recuperado a partir de <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/532>

Resumen:

Este artículo propone un acercamiento a la discusión sobre repatriaciones de los objetos del pasado prehispánico mediante estrategias y activaciones desde el arte contemporáneo, que desbordan las nociones de patrimonio cultural y nación. A partir de mi experiencia etnográfica en la comunidad de La Pila (Manabí-Ecuador), exploro en el potencial de las prácticas artesanales basadas en la replicación y la reproducción como formas de regreso que surgen de las memorias y los conocimientos desde el hacer. Presentaré los procesos del proyecto Corrientes de retorno (2021) para indagar en apropiaciones y posibilidades de convivencia con el pasado que se distancian del canon de la originalidad y la autenticidad.

Palabras clave:

patrimonio cultural, arqueología, conocimiento artesanal, arte contemporáneo

Abstract:

This article approaches the discussion on pre-Hispanic objects repatriation through strategies and activations from contemporary art, that go beyond the notions of cultural heritage and nation. Based on my ethnographic experience in the community of La Pila (Manabí-Ecuador), I explore the potential of artisan practices based on replication and reproduction as forms of return that emerge from memories and knowledge from doing. I will present the processes of the project Corrientes de retorno (2021) to research appropriations and possibilities of coexistence with the past that distance themselves from the canon of originality and authenticity.

Key Words:

cultural heritage, archaeology, crafts, artisanal knowledge, contemporary art

Biografía de la autora:

Pamela Cevallos (Quito, 1984). Artista visual, antropóloga, curadora, investigadora y docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Candidata a Doctora en Sociedad y Cultura por la Universidad de Barcelona. Sus proyectos abordan las tensiones entre las nociones institucionalizadas de patrimonio cultural y sus apropiaciones por parte de las comunidades. Desde 2015 colabora con la comunidad de La Pila (Manabí) para la revalorización del oficio alfarero de réplicas arqueológicas. Ha participado en exposiciones como la Bienal VideoBrasil en Sao Paulo (2023), la XV Bienal de Cuenca, Ecuador (2021), donde obtuvo el Premio París; en el Institute of Contemporary Art, Singapur (2019); y el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2018). Sus obras forman parte de la colección del Museo Nacional del Ecuador.

Introducción

En este texto presentaré el proceso de creación de la obra artística *Corrientes de retorno* (2021) que se mostró por primera vez en la XV Bienal de Cuenca,¹ para indagar en la discusión sobre las repatriaciones de objetos que fueron despojados de sus territorios y comunidades. Me interesa reflexionar sobre cómo pensar en la pertenencia y el derecho al acceso a los bienes culturales en un contexto como el latinoamericano, donde las lógicas nacionales y patrimonialistas se han impuesto como única forma de reclamación perpetuando las asimetrías y colonialismo interno del Estado (Cevallos, 2021), que reafirman nociones tradicionales y blanco mestizas de propiedad cultural generando un distanciamiento con organizaciones indígenas o poblaciones locales (Benavides, 2004).

En el contexto ecuatoriano, el reclamo más importante y reciente por parte del gobierno sucedió durante la década de 2010 para recuperar las sillas manteñas del Museo Nacional Smithsonian en Washington. Alrededor de 60 asientos de piedra fueron sustraídos del Cerro de Hojas y del Cerro Jaboncillo (provincia de Manabí), entre 1906 y 1910, por el arqueólogo norteamericano Marshall Saville y se convirtieron en una relevante pieza de colección internacional que identificó al país con un símbolo de “civilización”.² Los reclamos sucedieron

durante un proceso político que condujo a una Nueva Constitución en 2008 y en 2009 el gobierno declaró a estos cerros como Parque Arqueológico, para reconocer la importancia cultural del patrimonio prehispánico en la provincia de Manabí. El lugar fue imaginado como el “Machu Picchu ecuatoriano”.

Si bien las conversaciones entre las autoridades nacionales y el Smithsonian avanzaron, el proceso de devolución no ha llegado a concretarse. Los presupuestos requeridos y los problemas técnicos en términos de almacenamiento y conservación podrían estar entre las razones. En 2017 se inauguró un museo de sitio para contar la historia del “Estado manteño” oculto bajo la tierra. Al inicio del recorrido del museo se escenifica este reclamo de repatriación de las sillas manteñas con una caja de embalaje, un fondo gris con siluetas dibujadas de museos del mundo y un texto a manera de promesa: “¡Volverán!”.

¿Puede haber una forma diferente de imaginar estos retornos más allá del discurso nacionalista? ¿Puede la relación con el pasado superar la mirada arqueológica construida en el siglo XIX que buscaba evidencias de una antigua vocación nacional?

Al visitar el museo Cerro de Hojas Jaboncillo se pueden encontrar muchas réplicas de las sillas manteñas en diferentes materiales elaborados por artesanos locales. La mayoría

1 En 2023 esta obra fue seleccionada para participar en la 22ª Bienal Sesc_VideoBrasil, titulada “La memoria es una isla de edición”, que se realizó en el Sesc 24 de Maio (São Paulo, Brasil). La directora artística de la Bienal fue Solange Farkas y los curadores fueron el brasileño Raphael Fonseca y a la keniana Renée Akitelek Mboya.

2 La historiadora María Elena Bedoya (2021) analiza cómo en el siglo XIX la preeminencia de las antigüedades

asociadas a lo inca resonaron en los intelectuales andinos: “De cierta manera, el pasado precolombino se asoció a la posibilidad de mostrar “monumentos” o “tesoros” que dieran cuenta de los grados de “civilización” adquirida por los aborígenes de estos territorios, y que, a la vez, permitieran valorar, desde el credo de lo nacional, las particularidades de una república independiente en el concierto internacional de naciones” (2021, p.75).

fueron realizadas en La Pila, parroquia rural de Montecristi ubicada a 20 minutos de estas montañas. He colaborado con esta comunidad desde el año 2015, aproximadamente desde hace ocho años. Como antropóloga y como artista me interesa este lugar por la forma en que ha incomodado al patrimonio pues ha concentrado prácticas de excavación, coleccionismo, comercialización, falsificación y réplica. Los inicios de la tradición alfarera y de tallado en piedra se remontan a la década de 1960 y están estrechamente ligados al boom de coleccionismo público y privado, como se detallará más adelante. Actualmente es una práctica que ha perdido relevancia social y que, incluso, ha sido criminalizada como consecuencia de la aplicación de políticas de tráfico ilícito.

Los estigmas en torno a los artesanos de La Pila están atravesados por las connotaciones negativas que han tenido las réplicas en occidente como contraparte de la originalidad y de la autenticidad, entendida como el valor central que moviliza el sistema de arte-cultura (Clifford, 2001). No obstante, existen perspectivas recientes que reformulan estas ideas para entender a la réplica como un aspecto cotidiano de las prácticas comunicativas que, con su existencia, dotan de credibilidad a los objetos patrimoniales (Rozenal, Collins y Ramsey, 2016); o incluso analizan cómo las réplicas llegan a producir aura y autenticidad en su experiencia cotidiana con el entorno para reconstituirse como patrimonios (Foster y Jones, 2019).

Desde estas perspectivas, las réplicas son formas de apropiación del pasado y el patrimonio que por sus potencialidades

podrían aportar a abrir el debate sobre regresos y repatriación. En este sentido me preguntaba, ¿son la originalidad y la autenticidad los únicos caminos posibles para un retorno legítimo?

El hallazgo de los *Gigantes* y las economías del azar

Cuando me invitaron a participar como artista en la Bienal de Cuenca, quise explorar en uno de los momentos más controversiales de la historia del patrimonio arqueológico en Ecuador: el hallazgo de los Gigantes de Bahía en Manta. Este caso es poco conocido y estudiado, pero muy representativo para comprender el contexto de las prácticas de coleccionismo a mediados del siglo XX y los discursos sobre el valor y la legitimidad de la pertenencia de los objetos del pasado.

El 7 de marzo de 1966, en la playa de Los Esteros en la ciudad de Manta, un niño de cuatro años llamado Auberto Carrillo Mero alertó sobre unos “muñecos” que el mar había dejado al descubierto en una loma de arena. Este aviso condujo a un hallazgo sin precedentes para la arqueología ecuatoriana: una tumba de alrededor de 50 esqueletos humanos y una especie de pirámide en la que se encontraron figuras de cerámica de hasta un metro de altura, pintadas en cuatro colores: negro, blanco, rojo y marrón (Viteri, 1966). El sitio se vinculó a la Cultura Bahía, ubicada en el período de Desarrollo Regional datado del 500 a.C. al 500 d.C., que fue nombrada por el arqueólogo Francisco Huerta Rendón en 1940. El lugar se encontraba cerca del sitio donde el arqueólogo Emilio Estrada había excavado entre 1961 y 1962 e identificado plataformas

de templos y viviendas.³ Sin embargo, en 1966 se encontró un tipo de objetos diferentes a los que se llamó “Gigantes de Bahía” debido a su escala, en comparación con hallazgos anteriores de la misma cultura (figura 1).



Figura 1. Fotografía del hallazgo de los Gigantes de Bahía en la playa de Los Esteros, 1966. Fuente: <https://joselias2022.com/2018/11/24/manta-ciudad-historica/>

Las personas que visitaron Los Esteros solo dos días después se refirieron al sitio como una escena de saqueo. No hubo posibilidad de registrar el hallazgo inicial, no se realizó un dibujo de la pirámide ni se pudo conocer la ubicación exacta de los objetos que parecían representar chamanes, diosas, guerreros o una gran ofrenda al mar. En la orilla de la playa se había excavado con palas, picos y machetes,

una zanja de 150 metros de largo, dos de ancho y cuatro de profundidad, de donde se estimaba que se extrajeron alrededor de 3000 objetos, de distintos tamaños. En la prensa de la época se denunciaba la situación juzgando a los pobladores por su “codicia” (Regalado, 2011).

Pero también se aludía al problema mayor: la existencia de un “mercado negro” en el exterior para estas piezas, que ya operaba desde años antes. Como ejemplo, se mencionaba que los objetos más grandes se vendían a 12 mil sucres (moneda nacional en ese momento) cuando el salario base era de 600 sucres. No obstante, se conocía que los intermediarios que sacaban las piezas al extranjero las revenderían por muchísimo más a coleccionistas, galerías, etc. Si bien existían normas locales e internacionales para la salvaguarda de los bienes culturales, los vacíos legales sobre exportaciones y propiedad privada permitían el blanqueamiento de las importaciones de objetos obtenidos de manera ilícita que terminaban por legitimarse, por ejemplo, mediante casas de subastas.⁴ De este modo, la noción de mercado gris podría ser más precisa para referirse a la comercialización de objetos arqueológicos ya que la posesión ilícita llega a blanquearse mediante canales legales que se encargan de producir una nueva procedencia (Mackenzie y Yates, 2016).

En el ámbito nacional también existía un mercado para estos objetos y este episodio no está aislado del contexto histórico. De hecho, es un ejemplo de los efectos de la

3 Los estudios de estos arqueólogos se titularon: Huerta, F. “Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez”, en: Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte No. 51, Guayaquil, 1940; Estrada, E. *Arqueología de Manabí Central*, Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil, 1962.

4 Sobre este punto una de las herramientas jurídicas más representativas de esta época fue la Convención de la UNESCO de 1970 sobre medidas para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de los bienes culturales.

conformación de colecciones nacionales desde mediados del siglo XX y del “boom” de coleccionismo de objetos arqueológicos y de arte que dio forma a los Museos Nacionales en Quito (inaugurado en 1969) y Guayaquil (inaugurado en 1974).⁵ Estos museos fueron creados por el Banco Central del Ecuador, institución emisora de la moneda que, como parte de su actividad bancaria, fue acumulando bienes culturales que finalmente se articularon como colección patrimonial nacional. Los objetos de oro fueron los primeros en coleccionarse ya que esa materialidad era valorada como respaldo monetario. De manera acelerada y con grandes cantidades de dinero, esta institución se propuso adquirir objetos arqueológicos, coloniales y de arte moderno que permitieran construir un relato sobre lo nacional (Cevallos, 2018).

Uno de los efectos de estas prácticas de coleccionismo del Estado fue la proliferación de la huaquería, el término andino que alude a la extracción no regulada de piezas arqueológicas. Varias comunidades de todo el país, pero particularmente de la costa, se dedicaron a excavar para encontrar objetos que pudieran ser vendidos al Banco Central y coleccionistas privados. Esta institución fue señalada como una de las responsables indirectas del incremento de la huaquería y venta de objetos prehispánicos en el mercado ilícito. En el contexto de los hallazgos en Los Esteros, el arqueólogo Francisco Huerta dijo: “Si el Banco Central promoviera una o dos expediciones científicas por año a la costa, en lugar de comprar todo lo que ofrecen, ganarían

el banco, la arqueología, la ciencia y hasta el prestigio del país” (Huerta, 1966). De esta manera, planteaba una de las problemáticas centrales del tipo de coleccionismo que había generado el Banco: la falta de contexto científico de las piezas que terminaban siendo solamente objetos museales.

La huaquería fue señalada como una práctica incorrecta, pero que resultaba indispensable. Por eso no sorprende que en un diario local se haya propuesto declarar tesoro nacional a los Gigantes de Bahía y que hubiera una remuneración justa para quienes excavarán, reconociendo que la huaquería era el lado más visible, pero también débil en un poderoso mercado. Las personas que excavan la tierra con sus manos, encomendándose al azar, lo hacían como una actividad económica de subsistencia. Y varias comunidades se dedicaron a esta actividad como producto de los deseos del Estado, los coleccionistas privados y el mercado internacional.

Existen varios casos emblemáticos sobre desposesión de patrimonio, en los que el Estado se ha apropiado de manera violenta de los objetos encontrados en comunidades o ha impuesto sus proyectos y agendas de investigación y difusión.⁶ Sin embargo, en el caso ecuatoriano el rol del Estado podría ser más complejo e incluso perverso porque conllevó a que las poblaciones empobrecidas busquen la desposesión como forma de sustento de sus economías. Así, las cantidades

5 Actualmente estos museos se denominan Museo Nacional de Quito y Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, y desde 2010 son administrados por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

6 En el contexto mexicano existen algunos ejemplos al respecto como el traslado del monolito prehispánico conocido como Tláloc de San Miguel Coatlinchan al Museo Nacional de Antropología en 1964 (Rozental) y más recientemente los esfuerzos del Museo Comunitario de Valle de Xico por sostener el proyecto frente a las estructuras estatales del patrimonio.

astronómicas que destinó el Banco Central para conformar sus museos se distribuyeron mediante el azar como criterio: a quién hubiera heredado una colección de su familia o quién tuviera la suerte de encontrar “ollas y muñecos” hurgando en la tierra. De este modo, la desigualdad se instituyó como política cultural.

Así, en este contexto surgieron otras prácticas creativas y económicas, que buscaban aprovechar el furor coleccionista por los objetos arqueológicos. En su narración sobre el hallazgo de Los Esteros, Huerta menciona a las “fábricas de antigüedades”:

La demanda crea el producto dicen los economistas, pero, como en el caso de nuestras antigüedades, los pedidos se han tornado superiores a la labor de los huaqueros, no han faltado ingeniosos manabitas dedicados a “fabricarlas” de acuerdo con las peticiones y deseos de los coleccionistas. Por el Manantial⁷ de La Pila hay montada una industria con todas las de ley; [...]. (Huerta, 1966)

Aquí se identifica a La Pila como uno de los lugares más famosos de artesanos dedicados a realizar réplicas arqueológicas. Mediante memorias orales he recabado la historia de los inicios del oficio que está asociada con la práctica ilícita de la falsificación, que buscaba engañar a los compradores haciendo pasar los objetos por originales. Esto implicó desarrollar una serie de técnicas de modelado en barro que se asemejaran las empleadas por las poblaciones antiguas, así como implementar estrategias para lograr un estilo envejecido.

⁷ Se habla del Manantial de La Pila para referirse al pozo prehispánico de agua salobre que da el nombre a la parroquia.

Considero que la práctica artesanal de La Pila no puede separarse de la historia de los museos nacionales y el boom de coleccionismo que se intensificó desde mediados del siglo XX y hasta finales de la década de 1970. En este sentido, vemos un impacto claro en las comunidades de las políticas estatales. Los orígenes de esta práctica contribuyeron a su estigma social. A pesar de que actualmente los artesanos venden las piezas como réplicas, su práctica continúa inmersa en una ambigüedad de original/copia, legal/ilegal, que se explica solamente desde las redes de comercialización y de tráfico ilícito.

Por otra parte, aunque no se trata del conocimiento experto y autorizado de la arqueología, podemos decir que los artesanos desarrollaron conocimientos sobre el pasado prehispánico desde el hacer. Precisamente estos saberes que persisten y que son formas de apropiación fueron el motor del proyecto artístico que propuse para la Bienal de Cuenca. La premisa inicial surge de este hallazgo de los Gigantes de Bahía, que aparecieron en el sitio de Los Esteros y nunca más han sido encontrados por arqueólogos; que salieron a través del mercado gris y se encuentran en museos, reservas, o son accesibles para una élite: ¿podrían “regresar” a través del conocimiento artesanal?

Corrientes de retorno

La Bienal de Cuenca, creada en 1987, es uno de los principales eventos internacionales de arte contemporáneo que se realizan en Ecuador. La XV edición realizada en 2021 se tituló *Bienal del Bioceno. Cambiar el verde por el azul* y fue dirigida por la gestora ecuatoriana

Katya Cazar y curada por la comisaria española Blanca de la Torre. Fui seleccionada para participar debido a que mi trayectoria artística se conectaba con una de las líneas curatoriales relacionada con “conocimiento ancestral y tradicional”. No tenía una idea clara sobre el proyecto que quería realizar, pero estaba muy entusiasta de poder colaborar nuevamente con Javier Rivera, un artesano de La Pila que conocí en 2017 y que aportó significativamente en proyectos anteriores como el de la creación del museo comunitario de la parroquia.⁸

Con Javier mantuve contacto mediante redes sociales durante la pandemia. A diferencia de otros artesanos mayores, Javier era muy activo en Facebook lo que permitía conversar frecuentemente y conocer sobre la situación local. A través de él comprendí la gravedad del impacto de la pandemia en las comunidades artesanales debido a que dependen del turismo. Muchas personas habían dejado el oficio para dedicarse a la agricultura, la albañilería o el comercio informal, entre otras cosas. Para Javier lo más lamentable era ver cómo se perdía el talento de quienes no podían continuar elaborando artesanías.

Considerando la importancia que había adquirido el espacio virtual en ese momento, le ofrecí a Javier hacer una página web para promocionar sus obras. Me envió fotografías de todo lo que había encontrado en su celular, en redes y también tomó imágenes de obras que tenía en su taller. Utilicé un dominio gratuito⁹ y con él organizamos sus obras en

tres categorías: arte precolombino, esculturas y murales. De esta manera, conocí su trayectoria artística y su fuerte interés por desarrollar otras búsquedas, que iban más allá del oficio de las réplicas arqueológicas. Sus capacidades y conexiones con escultores y pintores lo llevaron a seguir también un camino artístico, basado en la interpretación de símbolos prehispánicos y la experimentación con el color.

Javier nació en Portoviejo en 1979 y aprendió el oficio de su padre José Rivera, quien perteneció a la primera generación de artesanos y también fue huaquero y comerciante. El padre de Javier vendía objetos prehispánicos al Museo del Banco Central y también era un artesano muy destacado en piedra. Javier recuerda que él fue uno de los primeros que instaló en su casa un punto de venta de artesanías en La Pila para los turistas que estaban de paso. En los años ochenta y noventa, cuando Javier era niño, la venta de artesanías era un buen negocio. Para él, hacer piezas de barro no fue una opción, sino que tuvo que aprender el oficio familiar. Cuenta que para librarse pronto de las tareas que le encargaban y seguir jugando, hacía las piezas lo más rápido posible. Una de sus características actuales es la velocidad con la que trabaja, sin embargo, ahora es una de las personas que más valora y difunde la importancia del oficio artesanal.

Antes de la pandemia, con Javier habíamos planteado varios proyectos para vincular a jóvenes y niños con artesanos y artesanas, como una forma de dar continuidad al oficio y contribuir a su valoración social en la propia comunidad. Había pasado un

8 El Museo Histórico y Artesanal La Pila fue creado en 2018 en colaboración con la comunidad de La Pila para poner en valor el trabajo artesanal. El museo funciona en el GAD parroquial. Sobre este proyecto ver Andrade (2022).

9 La obra de Javier Rivera puede consultarse en el siguiente

enlace: <https://javieradrianrivera.wixsite.com/website>

año de inactividad, pero afortunadamente logramos concretar un proyecto con auspicio del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), la más importante institución dedicada al fomento artesanal en Ecuador, ubicada en la ciudad de Cuenca. Éste consistió en la realización de talleres a las jóvenes generaciones durante julio y agosto de 2021, impartidos por artesanos y artesanas entre los que estaba Javier. No entraré en detalles sobre este proceso ya que no es central en la discusión de este artículo, pero resulta necesario mencionarlo porque sucedió paralelamente a los diálogos artísticos que manteníamos con Javier. En este sentido, se generaron conversaciones que conjugaban nuestros intereses como artistas, pero también nuestro interés por revalorizar el oficio artesanal en la comunidad.

Como muchos artesanos, Javier tiene experiencia en excavaciones y restauraciones por encargo de arqueólogos, trabajadores de museos o coleccionistas que han visitado La Pila. Su trabajo está influenciado por la relación directa con los objetos originales y los materiales. Es decir, con la posibilidad de mirar, tocar y activar los objetos arqueológicos que se han encontrado en la parroquia y sus alrededores. Aunque no conocía sobre el hallazgo de los Gigantes de Bahía, su experiencia acompañando excavaciones era relevante para el proyecto y para comprender cómo se percibe a la huaquería en La Pila.

Le compartí las informaciones que había compilado hasta ese momento y una selección de imágenes de las piezas. Además de la investigación en archivos de prensa de la época, busqué en páginas web de museos

nacionales e internacionales. En los catálogos y bases de datos en línea encontré Gigantes de Bahía en lugares como el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo de América en Madrid, el Museo Etnológico y de las Culturas del Mundo en Barcelona, el Humboldt Forum en Berlín, el Museo Quai Branly en París, el Museo Smithsonian en Washington, el Museo de Arte de Denver, el Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago y en museos ecuatorianos que le pertenecieron al Banco Central y colecciones privadas como la del Museo Casa del Alabado en Quito. También consideré casas de subasta como Sotheby's y otras réplicas que se hubieran realizado previamente en La Pila, a partir de un catálogo de una exposición en 1986.

Seleccioné 44 imágenes y le comisioné a Javier la elaboración de esculturas en tres tamaños diferentes, similares a los objetos originales. La idea era intentar replicar la forma del objeto, pero alterar por completo su acabado mediante el uso del color. Esta propuesta buscaba hacer énfasis en el presente. Las réplicas suelen estar cubiertas con una capa de tierra que les da un aspecto antiguo y gran parte del trabajo artesanal consiste en lograr este efecto de envejecimiento. Sin embargo, me interesaba desestabilizar la mirada que construye arquetipos de objetos de museo. Por ejemplo, lo que sucede con la recontextualización en museos de los mármoles griegos y romanos que se conoce que fueron coloridos, pero que se presentan blanqueados y desprovistos completamente de sus estéticas originales en función de un canon occidental de belleza.

Animé a Javier a utilizar la pintura como lo hace con sus propias creaciones,

mediante colores fuertes y brillantes. Javier me enviaba frecuentemente fotos de las piezas y sus avances. En las primeras versiones, el uso del color se apegaba demasiado a las formas y al referente, por lo que le sugerí fragmentar o seccionar de maneras arbitrarias los lugares donde se aplicaría el color. A partir de eso Javier experimentó mucho, recurriendo a tonos fosforescentes y metalizados, con aplicaciones abstractas y expresionistas, en pequeñas secciones o en la totalidad de la pieza. Mediante el color se acentuaban los rostros y los gestos. La primera vez que observé en vivo las piezas noté un detalle que era imposible de apreciar en fotos y que consistía en que Javier, para lograr una mejor factura y acabado uniforme, había pintado las secciones que no tenían colores intensos con distintos tonos que simulaban el color del barro cocido al natural. Así, el color se sobreponía a la forma para lograr una ilusión de materialidad del presente.

Javier llevó las piezas a Cuenca el 29 de octubre de 2021. Aprovechamos que viajaría junto con los artesanos Genaro López y Guillermo Quijije a participar en el XIX Festival Artesanías de América, organizado anualmente por el CIDAP que les invitó a participar como parte del proyecto realizado con ellos. En este festival Javier participaba en el concurso de Medalla a la Excelencia Artesanal, con una obra que consistía en una escena de la diosa Umiña de la cultura manteña. Esa noche Javier fue uno de los ganadores y me llamó a contar la noticia desbordado de alegría. El tiempo de la pandemia había sido muy duro y este reconocimiento era una validación a sus conocimientos y una motivación por su perseverancia en el oficio.

Un mes después viajé a Cuenca para iniciar el montaje de la obra a la que titulé *Corrientes de retorno*, aludiendo a los movimientos del mar.¹⁰ La instalación fue concebida como un sitio específico en el Museo Remigio Crespo, una construcción de principios del siglo XX que perteneció al político conservador y escritor que da nombre al museo. La habitación que me asignaron seguía la línea decorativa neo rococó y solía ser un comedor con acceso a un balcón desde donde se veía y se escuchaba claramente al caudaloso río Tomebamba. Con apoyo de la diseñadora Karina Barragán, imaginé la instalación con los objetos mirando al río, no al espectador. Intentando jugar con la forma en que se encontraron en la playa de Los Esteros con dirección al mar e incluso colocándolos a la intemperie. De este modo, la relación con el agua y la naturaleza se convertía en un enlace con las posibles funciones pasadas de los objetos, enfatizando en que no siempre fueron piezas de museo (figura 2 y 3).

Por otra parte, el mobiliario en el que se presentaron las piezas pretendía referenciar el tránsito de objetos ubicándolos en diferentes dispositivos, vitrinas y mesas. Por ejemplo, bases y vitrinas como las que se utilizan en los museos tradicionales; o una mesa larga con soportes de metal que se asemejaba a las que utiliza la policía de patrimonio cuando presenta a los medios las piezas que han sido decomisadas. Así, la idea fue generar una experiencia a partir del contenedor como contexto, que construye el significado y el valor de estos objetos. El color de todo el mobiliario fue gris azulado, que brindaba contraste a las

¹⁰ Las corrientes de retorno son fuertes flujos de agua que corren en dirección opuesta al oleaje.



Figura 2. Obra *Corrientes de retorno*, 2021, Instalación conformada por réplicas arqueológicas de los Gigantes de Bahía. Fotografía de Ricardo Bohórquez.



Figura 3. Obra *Corrientes de retorno*, 2021, Instalación conformada por réplicas arqueológicas de los Gigantes de Bahía. Fotografía de Ricardo Bohórquez.



Figura 4. Obra *Corrientes de retorno*, 2021, Instalación conformada por réplicas arqueológicas de los Gigantes de Bahía. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

piezas pero que también fue pensado como un guiño a la noción de “mercado gris” (figura 4).

La instalación se presentaba en una gran sala rectangular que conducía una pequeña sala oscura donde coloqué una sola pieza en una vitrina, con iluminación puntual. La museografía y el acabado de la pieza buscaban crear dudas sobre su autenticidad. Sin embargo, se trataba de una réplica femenina de un Gigante de Bahía que fue decomisada por la Policía Nacional en el aeropuerto de Quito en el año 2016. La pieza fue transportada por un ciudadano estadounidense quien la adquirió por un valor de dos mil dólares, como artefacto original. La réplica fue hecha por un artesano de La Pila (quien identificó su autoría mediante una fotografía) y era de propiedad de Emilio Vargas, arqueólogo que colaboró conmigo en el proyecto de talleres en La Pila.

Esta “falsificación original” estaba ahí como testimonio del tránsito de objetos y también para reflexionar sobre las condiciones actuales de la práctica artesanal, criminalizada como efecto de políticas patrimoniales que se enfocan en el objeto y no en las personas.

En la apertura de la exposición, Javier autografió una de las piezas, la que le generó mayores dificultades técnicas. Justamente valorar el conocimiento artesanal era un aspecto central del proyecto, pues no son meras copias sino creaciones que dialogan con el presente. Javier me contó sobre sus aprendizajes con los Gigantes. Por ejemplo, dijo que trabajaba en superficies irregulares y no en una mesa lisa para permitir que las piezas tuvieran movimiento al tocarlas. También me contó una anécdota que surgió mientras trabajaba y conversaba con su hijo Diego, quien le ayuda



Figura 5. Figura Bahía del Museo Etnológico y de Culturas del Mundo, Barcelona, número de registro MEB CF 3928 Fuente: https://cataleg.museuetnologic.bcn.cat/fitxa/comodat_meb/H498530/?lang=es&resultsetnav=636e51ee2ef71



Figura 6. Detalle de la obra *Corrientes de retorno*. Fotografía de la autora.

en ciertas tareas. Su hijo le sugirió cambiar las expresiones de las piezas para divertirse. Así, comparando las fotografías utilizadas como referente y las piezas realizadas por Javier noté el detalle sutil: la mayoría tenía dibujada una sonrisa, acentuada por el uso del color (figura 5 y 6). ¿De qué o quién se ríen estos Gigantes? Considero que esta intervención mínima pero muy potente concreta una forma de entender la utopía de los regresos y el devolver la mirada al régimen del patrimonio.

En la inauguración de la Bienal obtuve el Premio París, destinado a los artistas ecuatorianos. Javier, que portaba al cuello su medalla a la excelencia artesanal obtenida el mes pasado, se alegró por mí y por la posibilidad de visibilizar las prácticas artesanales de La Pila. Aunque buscábamos cuestionar las jerarquías epistemológicas que han separado arte y artesanía, los distintos circuitos de legitimidad nos mostraban la vigencia de unos valores conservadores sobre la autoría y la originalidad que sostienen al mundo del arte.

Retornando

Al terminar la exposición en la Bienal de Cuenca, en febrero de 2022 le propuse a Javier donar la obra al Museo y Centro Cultural de Manta, que se encuentra muy cerca de la playa de Los Esteros y que custodia una importante colección de Gigantes de Bahía, que fueron rescatados por la municipalidad en 1966.¹¹ Este espacio pertenece a la red de museos nacionales del Ministerio de Cultura

11 Es importante mencionar que algunos de los Gigantes de Bahía del Museo de Manta fueron restaurados por Daniel Mezones, también artesano de La Pila que actualmente trabaja como técnico en la reserva arqueológica del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil.

y Patrimonio del Ecuador y se centra en arqueología manteña y la exhibición de artistas locales. Es un espacio ampliamente visitado por escuelas y colegios de la zona, así como por turistas. El museo estuvo de acuerdo con la donación y con la posibilidad de establecer diálogos con sus colecciones y públicos. La instalación se colocó en una sala en la entrada del museo, para sumarse a una sección titulada “Crónicas del mar: pescadores y navegantes de ayer y hoy”. En este nuevo espacio, las réplicas de los Gigantes miraban el océano evocando la posición que habrían tenido los originales. La donación se presentó oficialmente el 27 de mayo de 2022 en un evento público organizado por el Museo de Manta, con motivo del mes de los museos y de la renovación museográfica de todas sus salas. Javier dio un discurso a nombre de ambos y dijo que quería dejar un mensaje de mantener viva la tradición de los artesanos de La Pila. En este sentido, el hacer adquiere una repercusión vital como forma de conocimiento, de su transmisión y valorización del pasado.

El valor de esta obra en el museo está ligada al valor de los artefactos prehispánicos “originales”, sin embargo, es válido preguntarse si también funciona a la inversa. Antes de la exhibición, visitamos las reservas del museo y constatamos que las piezas originales y las réplicas compartían las mismas condiciones técnicas para su conservación (figura 7 y 8). De este modo, lo auténtico y lo original se desestabilizan para convivir con las apropiaciones y reinterpretaciones del pasado. Los objetos habitan en el mismo espacio y son valiosos porque expresan el conocimiento de las personas que los hicieron.



Figura 7 y 8. Imágenes de la reserva arqueológica del Museo de Manta donde se encuentran los Gigantes de Bahía hallados en 1966 y de la sala de tránsito donde están las piezas que pertenecen a la obra *Corrientes de retorno*. Fotografías de la autora.

Referencias bibliográficas

- Andrade, X. (2022). La Pila, la copia. En: *Catálogo de Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2017-2018*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.
- Bedoya, M. (2021). *Antigüedades y nación. Coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes, 1892-1915*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Benavides, H. (2004). *Making Ecuadorian Histories. Four Centuries of Defining Power*. Austin: University of Texas Press.
- Cevallos, P. (2018). Desarchivar el museo. En: *Guion Académico del Museo Nacional del Ecuador*, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito.
- Cevallos, P. (2021). Museos, patrimonio y regresos: pasados en disputa y luchas por la pertenencia. Disponible en: <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/museus-patrimonis-i-retorns/es/>
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Madrid: Gedisa.
- Estrada, E. (1962). *Arqueología de Manabí Central*, Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Foster, S. y Jones, S. (2019) The Untold Heritage Value and Significance of Replicas, *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 21:1, 1-24, DOI: 10.1080/13505033.2019.1588008
- Huerta, F. (1940) Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez, *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* No. 51, Guayaquil.
- Huerta, F. (1966). Un nuevo producto “exportable”. *Revista Vistazo*.
- Mackenzie, S. y Yates, D. (2016), ‘What is Grey about the “Grey Market” in Antiquities’, en Beckert, J. and Dewey, M. (eds), *The Architecture of Illegal Markets: Towards an Economic Sociology of Illegality in the Economy*. Oxford: Oxford University Press.
- Regalado, L. (2011). *Gigantes de Bahía. Descubiertos por el mar, y destruidos por la codicia*. Ministerio de Cultura y Patrimonio, Dirección Cultural Guayaquil.
- Rozental, S. et al. (2016). Matters of Patrimony: Anthropological Theory and the Materiality of Replication in Contemporary Latin America. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, Vol. 21, No. 1, pp. 7–18.
- Rozental, S. (2022). Los fragmentos de un traslado: los desbordes de las imágenes, *Encartes*, Vol 5 Núm 9 (2022): 86-115. <https://doi.org/10.29340/en.v5n9.227>
- Viteri, J. (1966). En Manta, la ciencia de la arqueología perdió una documentación, *Diario El Universo*, 10 de abril de 1966.