



Sophia, Colección de Filosofía de la Educación

ISSN: 1390-3861

ISSN: 1390-8626

revista-sophia@ups.edu.ec

Universidad Politécnica Salesiana

Ecuador

Cabrera Zambrano, Pablo Eugenio
Crisis de la representación estética ecuatoriana desde
la segunda mitad del siglo XX hasta comienzos del XXI
Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 28, 2020, -Junio, pp. 263-287
Universidad Politécnica Salesiana
Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.17163/soph.n28.2020.10>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441861942011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UPEL
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA ECUATORIANA DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA COMIENZOS DEL XXI

The Ecuadorian crisis of aesthetic representation
from the second half of the 20th century
to the beginning of the 21st century

PABLO EUGENIO CABRERA ZAMBRANO*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

pcabrera406@puce.edu.ec

Código Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4650-8497>

Resumen

El presente trabajo analiza de qué manera el arte ecuatoriano tiene tres rasgos que caracterizan las experiencias estéticas desde mediados del siglo XX al presente. ‘Imposición’ porque se transfieren sin reparos modelos estéticos que definen la producción de expresiones artísticas; ‘dominio’, debido que ese influjo impositivo y multifuncional se considera preferente en los espacios social, cultural, artístico y académico; ‘exclusión’, en vista que existen expresiones que se consideran inoperantes en esta dominancia y se proscriben. Esta situación proviene del paradigma de las ‘muestras estéticas’ posmodernistas, conceptualistas de tendencia ideológica neomarxista. Esta mezcla aplicada a la estética y al arte en Ecuador, ha impuesto un régimen que es encaminado por la ‘alta cultura’ y las prácticas del ‘arte culto’ asociadas a los alcances curatoriales, ocasionado confusiones e inestabilidad en la producción de las expresiones artísticas, no solo de los involucrados en este modelo, también en los que no se someten al mismo. En esta indagación se consultan fuentes a nivel nacional e internacional y se exploran los tres rasgos enunciados en interrogatorio con las teorías e ideología que sustentan el referido paradigma, para una interpretativa con dos instancias complementarias. La primera, se refiere a los paradigmas estéticos y los derives en el arte contemporáneo ecuatoriano; la segunda, sobre el axioma de las ‘muestras estéticas’ y la agencia en las expresiones artísticas. La conclusión denuncia las limitaciones, aperturas y resultados para asignar opciones al estado actual del arte y la diligencia alterna que representa la filosofía andina para la superación de la crisis estética ecuatoriana.

Palabras clave

Paradigma estético, expresiones artísticas, filosofía andina.

Forma sugerida de citar: Cabrera, Pablo (2020). Crisis de la representación estética ecuatoriana desde la segunda mitad del siglo XX hasta comienzos del XXI. *Sophia, colección de Filosofía de la Educación*, 28(1), pp. 263-287.

* Doctor en Filosofía, Estética y Teoría del Arte. Máster en Estudios de la Cultura. Diploma Superior en Estudios de la Cultura y Políticas Culturales. Arquitecto. Docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Abstract

This paper analyzes how Ecuadorian art has three features that characterize aesthetic experiences from the mid-20th century to the present. 'Imposition', because esthetic models that define the production of artistic expressions are transferred without qualms; 'Domain', because this taxing and multifunctional influence is considered preferable in social, cultural, artistic and academic spaces; 'Exclusion', given that there are expressions that are considered inoperative in this dominance and are excluded. This situation comes from the paradigm of postmodernist 'aesthetic samples', conceptualists of neo-Marxist ideological tendencies. This mixture applied to aesthetics and art in Ecuador, has imposed a regime that is guided by the 'high culture' and practices of 'cultured art' associated with curatorial achievements, has caused confusion and instability in the production of artistic expressions; not only those involved in this model, but also those who do not submit to it. In this inquiry sources are consulted at the national and international level and the two features stated in questioning are explored with the theories and ideology that support the aforementioned paradigm, for an interpretative one with three complementary instances. The first refers to the aesthetic paradigms and from which Ecuadorian contemporary art derives; the second, on the axiom of the 'aesthetic samples' and the agency in the artistic expressions. The conclusion states the limitations, openings and results to assign options to the current state of art and the alternative diligence represented by the Andean philosophy for overcoming the Ecuadorian aesthetic crisis.

Keywords

Aesthetic paradigm, artistic expressions, Andean philosophy.

264



Introducción

El presente artículo tiene como objetivo contrastar el problema estético causado por la tendencia posmodernista y la posibilidad de contar con alternativas que permitan otra mirada cognoscente en el arte ecuatoriano. Para el análisis de esta problemática se han estructurado dos secciones complementarias. La primera se refiere a los paradigmas estéticos y los derives en el arte contemporáneo ecuatoriano, que han alcanzado predominancia con la operatividad de modelos teóricos e ideológicos posmodernistas ajustados a los requerimientos de los centros del arte global. La segunda trata sobre el axioma de las 'muestras estéticas' posmodernistas y el agenciamiento de las expresiones artísticas, para salir de ese paradigma y lograr el surgimiento de una vertiente capaz de enfrentar la actual crisis de representación estética en Ecuador.

En razón que no se cuenta con referentes específicos que permitan situar el tema propuesto, el abordaje asume un concierto cognoscente de información y reflexión con determinación empírica para dar forma a los argumentos que se llevan a cabo con criterio de relatividad lógico-creativa, que finalmente aspira a una acción de juicio razonado. Esta manera de enfrentar la problemática podría calificarse de controversial, sin embargo, avocar el umbral antagónico del tema, requiere de un carácter indagatorio liberado de pureza metodológica que generalmente anquilosa

el proceso de conocimiento; cuanto más, se trata de la condición estética. Desde la perspectiva propuesta, el enunciado analítico exige una alternancia para activar de manera preliminar este ‘conocer’ sobre las características del modelo implantado en el arte ecuatoriano y las circunstancias en que operan los modos estéticos que definen las formas de expresión en la actualidad. Evidentemente, esta configuración declara sus limitaciones; empero, valora un contexto interpretativo para apreciar distintas aristas que buscan una derivación concluyente.

Los paradigmas estéticos y los derives en el arte contemporáneo ecuatoriano

Thomas Kuhn, en *La estructura de las revoluciones científicas*, describe las características de los paradigmas y advierte sobre los cambios que sufren como resultado de las revoluciones científicas. De esta teórica se desprende que el paradigma tiene permanencia cuando opera con sus leyes y si otras lo irrumpen, no perdura. Igualmente, Kuhn no extendió su ponencia respecto a paradigmas que se imponen sobre otros de distinta condición o por sus cualidades no se consideran ‘científicos’ o no aportan al igual que el juicio de conocimiento¹. Esto conduce a pensar que solo los paradigmas calificados de científicos influyen notablemente y se materializan, que según el éxito o fracaso permanecen o se desechan. No obstante, los paradigmas estéticos que cuentan con teorías, ideologías o manifiestos que los sustentan, al igual que los científicos, durante su permanencia e influjo operan hasta que sus efectos se materializan en diversidad de tendencias y expresiones que son difíciles de controlar. Esto último es un contraste con el paradigma científico, ya que este puede interrumpirse *ipso facto*; por su parte, el paradigma estético, aun invadido por otro de igual magnitud o disímil, puede permanecer en el tiempo o entre épocas cambiando de piel las veces que sean necesarias *ad infinitum*². El caso es que este arquetipo paradigmático tiene la capacidad de inducir al actor o espectador a hacer uso de las jurisdicciones del pensamiento y la introversión para definir dicciones artísticas y formas de apreciar el arte, reproduciendo cada vez sus fuentes y renovando sus contenidos. Además, cuando opera impone juicios de gusto de igual manera que el inconsciente define modos de captar la realidad; inclusive, durante el proceso de uso de los instrumentos de inducción obligatoria, puede también constreñir modos de expresión que le son adversos; en el caso ecuatoriano, los que proceden del arte popular o de comunidades



ancestrales que fundamentan su experiencia artística y estética en la cosmología andina.

Como ocurrió con las imposiciones estéticas en la Colonia y comienzos de la República hasta el presente, parecidos esquemas se han impuesto con tres características. ‘Imposición’, porque se transfieren sin reparo modelos estéticos externos que definen la producción de expresiones artísticas y que son acogidos gratamente por las elites locales, asignando y exigiendo la transcripción de sus contenidos de conformidad a ese mandato; en unos casos, las representaciones son facsímiles de ese dictado, en otras se adiciona alguna tonalidad nacional, pero sin desprenderse de los preceptos establecidos. ‘Dominio’, en razón que ese influjo multifuncional se considera preferente en los espacios social, cultural, artístico y académico. Ha predominado el descuido por el desarrollo de formas estéticas de la región, lo que es señal de la ineficacia de las elites, de la institución cultural y la academia para producir alternativas que puedan confrontar a los modelos estéticos provenientes de los centros del arte global. ‘Exclusión’, porque persiste la imposición de formas estéticas de evocación colonial que suma el autocoloniaje interno ejercitado por las elites nacionales, la institución cultural y la academia, que, de manera directa o indirecta, excluyen o proscriben expresiones que se consideran inoperantes en el modelo estético dominante.

Este deambular estético que es recurrente desde finales del siglo XIX, en una primera época, imita con matiz criollo ilustraciones provenientes de potencias que habían implantado sistemas coloniales en América, afirmándose con imágenes costumbristas de fauna y flora que satisfacen a viajeros, estudiosos de la geografía, la botánica y la entonces novedosa antropología, que demandan expresiones ‘exóticas’ para sus investigaciones y como bienes personales. A la par, la aristocracia local homologa ese gesto y extiende el requerimiento al retrato, el paisaje y un renovado gusto por el arte religioso. La década 50 del siglo XX marca la segunda época de introducción de paradigmas estéticos aplicados en Ecuador; quedan atrás las pretensiones artísticas citadas para dar paso al ensayo modernista que se entremezcla con la controversial situación social, política y económica. Esta influencia tardía respecto a Europa y Norteamérica trae consigo tres coacciones; en primer lugar, estilos artísticos y teorías importados que se disponen a conveniencia de la ‘alta cultura’;³ en segundo lugar, se adaptan doctrinas y manifiestos estéticos-políticos provenientes de México, Cuba, Brasil y la Unión Soviética; en tercer lugar, en *sui generis* relación entre los anteriores, se determinan formas de expresión relacionadas con el ‘indio histórico’, el ‘indio racial’ y lo



‘popular’, interviniendo sus ambientes con expresiones de indigenismo, realismo social, ancestralismo, realismo mágico, entre otras, ajustadas al gusto estético de los grupos de poder.⁴ Este progresismo estético, dirigido por la ‘alta cultura’ e instrumentado por el ‘arte culto’, las instituciones culturales y la academia, para entonces, se declara como lo prominente de la ‘cultura nacional’ a través del oficialismo gubernamental. Este acontecimiento acompaña la consolidación del museo y la instauración de estatutos sobre obras patrimoniales; se promueven centros y galerías de arte, se auspician salones y concursos, se abren teatros y se promueve la danza experimental; y se inicia la regencia de curadores y críticos que certifican a los prominentes autores. Esta proclama modernista en Ecuador tiene una connotación sincrética entre tradición y revolución que, en contra de sus inspiraciones ideológicas, no logra superar las imposiciones del mercado y la histórica incisión producida por los consabidos paradigmas estéticos;⁵ sin embargo, extrae de estos lo necesario para definir expresiones artísticas y culturales ‘nacionales’ que terminan por reafirmar la diferencia entre ‘alta cultura’ y ‘baja cultura’, entre lo que ‘es arte’ y ‘no lo es’, generando un ‘sujeto semáforo’⁶ que activa intereses según las circunstancias y que permanecerá en adelante.

A partir de la década 90 del siglo XX, con la introducción igualmente tardía de las teorías y prácticas posmodernista y conceptualista, ajustados a la doctrina neomarxista, provenientes de Europa y Norteamérica y algunos lugares de Sudamérica ya ocupados por estos preceptos, la ‘alta cultura’ nacional acostumbrada a las novedades del *artworld* (arte institucional)⁷ de los centros globales que dictaminan el *fashion art* (arte de moda),⁸ acoge sin resguardos este nuevo episodio y lo vislumbra como acontecimiento destinado al arte y la cultura nacional. Este apareamiento que ya se ha tomado gran parte los espacios artísticos y culturales, cada vez promueve nuevas derivaciones que influyen notoriamente en el arte contemporáneo ecuatoriano. Al comienzo, este sugestivo e insurrecto paradigma estético traía consigo la ‘liberación’ del paradigma modernista que había llegado a un estado de agotamiento, sin embargo, no se alcanza a prever que la aplicación de este nuevo espectro se torna cada vez impositivo y dogmático, tomándose paulatinamente las instituciones de gobierno, culturales y la academia. A diferencia de las prácticas del modernismo que mantienen un rigor en la labor de las expresiones artísticas y respecto a los espacios de exposición y mercado, las manifestaciones de esta nueva tendencia no tienen lugar específico, ya que las prácticas se vuelven desordenadas e incongruentes y prevalecen el rendimiento del sinsentido, la apropiación y el facsímil, la rentabilidad del espectáculo y



la afinidad política e ideológica; empero, la ejercitación de este galimatías estético, se maneja bajo parámetros peritos a través del cumplimiento estricto de términos contractuales para el acceso a fondos oficiales, pasantías y residencias. Desde entonces, esta hegemonía continúa reproduciendo este dogma con novedosas elaboraciones suministradas por las denominas ‘muestras estéticas’,⁹ que en el caso ecuatoriano se expresan a través de representaciones que tienen preferencia por insumos obtenidos de la intimidad o indiscreción individual y colectiva, el merodeo en la marginalidad y sicopatías sociales que son reducidas a discursivas que consideran superar la materialidad del objeto; y las que más, con inversiones materiales que se traducen en instalaciones y objetos que recrean panegíricos y funestos enunciados que llegan a simulaciones en relación a los expuestos en los centros de arte global.

268



En la última década, esta nigromancia estética en versión nacional ha puesto de manifiesto entelequias extraordinarias que vaporizan cualquier motivación o resistencia a posibles opciones; del igual modo, se han tomado ‘imágenes sociales’ manipulándolas hasta reducirlas a difusas utopías. En suma, el paradigma posmodernista neomarxista en el arte ha contribuido con mayor conflictividad que el paradigma modernista, acrecentando la incertidumbre y la confusión por su forma de operar. Esta apariencia que asume por lo general relación con sectores vulnerables y emergentes en situación de riesgo o defección, también se adjudica dominio y oficio en temas del arte, la estética y la cultura en espacios de instrucción educativa; no obstante, este ejercicio entre reivindicación social, supremacía estética y pedagogía, no es otra cosa que una estrategia inferida para crear los nuevos mitos para ‘obras’ con ejercicios estéticos que aseguran el establecimiento de objetos con ficciones rutilantes y que especulan en el mercado.

Visto el ámbito de la cuestión, interesa ubicar con cierta profundidad el escenario del paradigma de ‘muestras estéticas’ posmodernistas, que posiblemente reseña la etapa más crítica del arte ecuatoriano desde mediados del siglo XX a comienzos del XXI. Este sistema discursivo que emana de distintos arranques teóricos, pero de ideología similar, es heterogéneo en la forma, pero sinónimo en el fondo y es acogido con beneplácito por el arte contemporáneo nacional. Difundido este modelo en los espacios posibles en la última década del siglo XX, se lleva a cabo la ‘adecuación’ del modelo a través de cursos intensivos con agentes y promotores del arte, quienes exigen un cambio respecto al paradigma anterior, ya que las inquietudes artísticas se encuentran en punto muerto y es necesario una activación que permita estar acorde a las exigencias del arte

contemporáneo internacional.¹⁰ Los adeptos a este paradigma emprenden labores en sus talleres, al comienzo con tropiezos ante la dificultad de parecerse a lo encumbrado del *fashion art* cosmopolita; sin embargo, pronto se encuentra la forma de adecuarse a las nuevas exigencias; en unos casos, acudiendo a la apropiación y la banalidad; en otros, incorporando aspectos de la cultura popular, divertimentos visuales antagónicos y representaciones de personalidades y hechos de resonancia nacional e internacional. En las postrimerías del siglo XX se promueve la legitimación de las expresiones de las ‘muestras estéticas’ posmodernas y conceptualistas, que ya cuentan con su propio circuito de circulación y consumo; igualmente, se instala oficialmente un surtido de retóricas declaradas ‘desterritorializadas’, ‘radicantes’ y ‘contestatarias’ con apoteósicas demostraciones que siguen los dictados de las farolas globales del arte contemporáneo.¹¹ Al mismo tiempo, se establece una elocuencia que implanta un modo comunicacional con una forma de pensar, redactar y dialogar a través de la institución cultural, la academia y la sistemática epistémica.¹²

Para profundizar en el tema sobre el actual modelo del arte y sus diversas asignaciones, es necesario revisar algunas de sus fuentes, para comprender los hechos anteriormente citados. Se puede observar que en la actualidad el término ‘contemporáneo’ se ha convertido en controversial; en el caso del arte, el nuevo modelo no desea asignarse el concepto específico de ‘contemporáneo’ tampoco de ‘paradigma estético’; prefiere denominarse ‘expresión de las nuevas estéticas del arte contemporáneo’ o simplemente ‘muestras estéticas’, debido que ha adoptado como conceptualización altos grados de indeterminación y variabilidad expresiva; incluso esta forma de rizoma difuso no solo declara contenidos distintos, también asigna aprehensiones y operatividad indefinida para abrir campos de experimentación sin importar cuáles, ya que no espera crear situaciones concretas como en el modernismo. Es tal la apertura, que admite que su sector puede difuminarse en otros y viceversa, ya que su instancia discursiva requiere de persuasión abierta y ‘desinteresada’¹³ como *plus ultra* de su accionar. Este nuevo ejemplar paradigmático es tan versátil que puede mimetizarse en cualquier lugar y circunstancia con el propósito de difundirse y lograr hegemonía; por este hecho no llama la atención que entre sus estrategias está ‘desterritorializar’ todo a su paso y declararse ‘insurrecto’ como maniobra para el ejercicio de la ‘deconstrucción’.¹⁴ De esta manera, la forma de pensar la ‘obra de arte’ contemporánea se declara compleja y metamórfica y tiende a disipar su espectro de imperiosidad, disimulando los espejos para no observar la imagen. Ramos Collado (2006), curadora y partidaria de las ‘muestras estéticas’, critica



los conceptos de ‘arte’, ‘artista’ y ‘experiencia estética’, manifestando que el arte debe contener las premisas de desobediente y radicante; inclusive, en vez de ‘arte contemporáneo’ prefiere denominarlo “arte coetáneo con pertinencia a la novedad”. Sin embargo, los términos de insubordinación o radicalidad en tanto coetaneidad y novedad que sustenta respecto a los que critica, se infaman entre sí porque los productos que se promocionan terminan designándose ‘obra de arte’ que se subordina a su circuito que, como los existentes, dependen del mercado.

Por su parte, N. Richard propone acortar distancia entre arte y vida desestructurando la idea del ‘formato-cuadro’ para pasar al ‘soporte-paisaje’ utilizando la materialidad viva del cuerpo como soporte para ‘ritualizarlo sacrificialmente’; todo este andamiaje estético, señala, “para evitar el autoritarismo del poder sobre el sujeto y sus deformaciones, la docilidad por parte de la institución artística y la resignación frente a los museos, las galerías y la crítica del arte tradicional” (2007, pp. 16-24). Ni más ni menos que una insurrección fallida, en razón que Richard propone cambiar los formatos y los soportes para la expresión del arte como ‘insurrección’, sin embargo, esto no es novedad, ha sido una norma utilizada por el modernismo y hace siglos por comunidades nativas. Por otra parte, sin reflexionar lo suficiente sobre el sistema de domesticación que producen ciertos instrumentos tecnológicos y el uso indiscriminado del cuerpo como utilidad para especular con lo artístico, asiente el aprovechamiento de todo medio con el fin de erigir ‘obras de arte’ juzgando que este acto del ‘sacrificio ritualizado’ aporta para terminar con el poder, la institución y la tradición. No obstante, Richard, para desplegar esta ‘idea estética’, prefiere ocultar la necesidad de desplegarla en los espacios que embiste.

Caso comprometido resulta el enunciado de J. L. Brea (2016) quien critica el actual lenguaje del arte contemporáneo sin asumir la responsabilidad partidaria en el mismo. Está en lo cierto cuando considera que las obras actuales son inenarrables y difíciles de explicar, igualmente que no aportan realmente a la crítica de la institucionalidad del arte, ya que hay que combatir los lenguajes artísticos porque se presentan sospechosos y menosprecian la comunicabilidad. Además, considera que “es alegórica la figura paradigmática del discurso artístico contemporáneo” (Brea, 2016, pp. 31-59) calificándolo de falsario y hermético; sin duda, Brea cuestiona su propio territorio estético, pero no puede dejar de pertenecer a un modelo con esas características.

Sin apartarse sustancialmente de los anteriormente nombrados, N. Bourriaud (2006) quien es autor de *Estética relacional y Radicante*, expresa que la diversificación es uno de los rasgos del arte contempo-



ráneo, cuando esta variación ha sido característica de todas las épocas. Igualmente, que la mimesis está en crisis, así como todo gesto documental en su literalidad; por supuesto, en materia de arte la imitación de la realidad o la naturaleza es un hecho superado desde fines del siglo XIX y comienzos del XX con las representaciones del expresionismo, el cubismo, el abstraccionismo, etc. Posiblemente, su pregunta sobre “¿Cómo puede la representación del mundo constituir todavía una apuesta para el arte de hoy día?” (Bourriaud, 2006, p. 24), podría inquietar; empero la respuesta es obvia, de qué otra cosa se puede ocupar el arte que no sea de representaciones del mundo y la vida. Varios pensadores, desde la antigua Grecia, o también desde los modernistas, hasta algunos posmodernistas radicales, han mostrado en demasía los renovados esfuerzos para que el logro interpretativo no sea una simple reproducción, inclusive sobre aquellas expresiones que se vinculan con el compromiso político y social del arte. Bien hace Bourriaud (2006) al sostener que una de las necesidades en el arte es el colectivismo participativo como atenuante contra la incertidumbre extrema del presente. Por otra parte, en el escenario en que se desenvuelven las ‘muestras estéticas’ posmodernistas de matiz neomarxista, la sinceridad de J. Stallabrass es excepcional. Autor de *Art Incorporated* donde examina ‘las reglas del arte ahora’ siguiendo la proposición del campo de juego de P. Bourdieu, como también de W. Benjamin en *El autor como productor*, Stallabrass identifica el arte contemporáneo como “una máquina para producir sentido mercadeable” (2004, pp. 100-174). Esto ha ocurrido desde el Renacimiento y en épocas posteriores; aconteció también en la segunda década del siglo XX con los privilegios alcanzados por el *readymade* (Duchamp) y continúa sucediendo con las ‘muestras estéticas’ posmodernistas y sus versátiles configuraciones. Estas cada vez y a pesar que dicen presentan resistencia al poder y la institucionalidad, se adecúan a los privilegios regidos por el sistema global del arte y la versión neoliberal de la economía. Más idealista resulta T. Smith en *What is Contemporary Art*, cuando enfrenta el dilema de definir lo ‘contemporáneo’, ya que su discusión no solo topa espacios del arte, sino también el carácter ontológico del presente y se pregunta “¿Qué significa existir en condiciones de contemporaneidad?” (2012, p. 48). Al respecto y refiriéndose al arte desde su visión teórica, manifiesta que la idea de ‘estar juntos’ viene a constituirse en una oportunidad para apreciar lo general y universalmente participativo, en virtud que es urgente abandonar instancias de aislamiento, la particularidad personal y la alienación bajo los términos de la modernidad. Smith parece que no advierte que modernidad y posmodernidad no solo comparten términos casi seme-



jantes, están mediados por demarcaciones cada vez más borrosas. En el fondo, no pueden desprenderse uno del otro en razón que son referentes dependientes y, por los resultados, comparten consecuencias; la diferencia es que la primera representa las promesas incumplidas, la segunda las superaciones ficticias. Aunque Smith no lo admita, la propuesta del ‘estar juntos’ aplica a esta última reflexión y da respuesta a su pregunta.

El axioma de las ‘muestras estéticas’ y la agencia en las expresiones artísticas

272



Habría que precisar en adelante que las ‘muestras estéticas’ posmodernistas, en los términos enunciados, son realmente un axioma que en Ecuador ha tenido efectos inesperados y contraproducentes. Las causas derivan en apropiación y reciclaje de imágenes, tratamientos incursos en objetos existentes e imaginarios, intervenciones artificiales en el cuerpo, en animales, la naturaleza y el medio ambiente; se dice para sobrepasar los límites de lo cotidiano y los trances que impone el poder.¹⁵ Este aciago acontecer ‘estético’, que tiene como principio el ‘todo vale’, es tan difuso y se diluye tan rápidamente que su condición efímera presenta dificultades para nombrar casos específicos que definan ‘obras’ con condiciones estables para análisis. En este sentido, cualquier cosa puede convertirse en arte, basta adicionar una retórica grandilocuente y simulada en los términos consabidos, para señalarse como ‘obras de arte’ insondables. Lo insólito es que los objetos misceláneos e inciertos producidos por este apotegma ocupan los espacios expositivos disponibles para las expresiones artísticas; a la par, es acuciosa la reproducción de los sustentos teóricos e ideología que han copado gran parte de los estamentos dedicados al quehacer cognoscitivo y la enseñanza. Es tal el prodigio de este concierto de haberes tópicos con su inestable acervo, que es denominado ‘objetos de reflexión’. No es que este portento sea cuestionable en materia reflexiva, se entiende que la diversidad conceptual, teórica e ideológica es lícita en cualquier tiempo y lugar. El problema es que se ha vuelto en exigido y tutelado por un régimen que demanda un tratamiento unidireccional e inequívoco; así como absurdo resulta que esta forma de operar se haya convertido en hegemónica y se aceptan sin reparos en las instituciones y la academia.

A diferencia de la falta de definición de las ‘obras’ del paradigma en cuestión donde se dificulta su especificidad e inventario, con los argumentos anotados es posible distinguir con cierta claridad las formas de administrarse y cómo opera en los estamentos posibles. Más hacedero

todavía es identificar a los subyugados por este modelo, los posmodernistas-conceptualistas criollos, que ingenuamente suponen que el marxismo en términos ortodoxos es todavía una opción. Por lo general se declaran ‘informados’ y definidos como maduros, favorecidos y evolucionados; por el contrario, a quienes no están instruidos en las regentes teorías e ideología que los somete y no manejan las directrices del *fashion art*, se los denomina ‘desinformados’, es decir, inmaduros, limitados, retrógrados... y son remitidos a la exclusión por considerarse que permanecen en el pasado, ‘anomalía’ que tiene como fin la negación de espacios de expresión, los favores de la curaduría y el acceso a lugares de exposición. Esta apariencia de mérito y demérito es la que menciona E. Ímaz (1985) al referirse a I. Kant sobre el texto de 1784 *¿Qué es la Ilustración? (Was ist Aufklärung?)*.¹⁶ Por su parte, M. Foucault, en su conferencia de 1975, pone en cuestión la *Aufklärung* que hace una diferenciación entre los que tienen ‘mayoría de edad’ y los que tienen ‘minoría de edad’, que asume tomar partido por los dictados de los desarrollos de la Ilustración, que no es otra cosa que el sometimiento a la racionalidad moderna para alcanzar la madurez necesaria.¹⁷ Dussel, citando también a Kant en su conferencia de Frankfurt de 1992, señala que la idea kantiana plantea esta forma de emancipación como salida de la inmadurez, llevada a cabo por el esfuerzo de la razón como proceso crítico que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo histórico del ser humano, y critica esta posición en vista de que es una estrategia direccionada para la exclusión de otras formas epistemológicas de concebir la realidad del mundo. Aparentemente, los accidentes del racionalismo moderno están a la vista y empiezan a ser análogos a los resultados del posmodernismo; quizás la divergencia radica que el primer caso abona por el mito de la emancipación racional, mientras el segundo se desenvuelve a través del mito del albedrío irracional como superación del anterior; en la actualidad, con parecidas consecuencias.

Este conflicto está minando posibles alternativas para superar la crisis en las artes; sobre todo, debido que la cuestión teórica, ideológica y expresiva de las ‘muestras estéticas’ que representaban en principio la liberación de un sistema opresivo, está llegando a un estado de saturación que impide la visibilidad de opciones. Este agotamiento se percibe en el arte contemporáneo ecuatoriano, cuyas ‘obras’ y ‘objetos de reflexión’ se han convertido en oficiales y parte de la tradición estética en las dos primeras décadas del siglo XXI. No obstante, se continúa importando argumentaciones para nutrir las envejecidas ‘muestras estéticas’, activando cada vez, la dependencia y la semaforización¹⁸ de los agentes e instituciones donde rige esta subordinación. Este abarcamiento impide, de cierta



manera, visualizar una ‘disonancia’¹⁹ que ocasiona una salida a mediano plazo de esta nefasta preeminencia. La escueta introversión que enfatiza A. Lesper sobre esta situación, al identificar esta imposición y dominio como el “fraude del arte contemporáneo” (Lesper, 2017),²⁰ es suficiente para advertir lo que está ocurriendo con el arte ecuatoriano.

Ya se han mencionado algunos rasgos sobre el axioma actual, sin embargo, es necesario profundizar en la forma que opera el ‘objeto de reflexión’ a partir de las comentadas nuevas ‘muestras estéticas’ cuando involucran la noción de realidad.²¹ Sabemos que toda expresión la contempla y se interpreta por intermedio de la abstracción, sea cual fuere y en cualquier tiempo; por lo tanto, el objeto de reflexión referido al arte no es patrimonio del modernismo, del posmodernismo o del ideario neo-marxista. Es sustancia pensante que ha estado presente en culturas y civilizaciones durante todas las épocas, lo diferente es la forma de comprenderlo y experimentarlo. No obstante, la conversión reflexiva que realiza el posmodernismo en el arte, a partir de sus teorías e ideología y el encomiable esfuerzo por parecer ‘sublevado’ frente al modernismo o cualquier cosa que contraría sus afanes, la sitúa en estratos difusos que acomodan expresiones por demás porfías. Al igual que las prácticas modernistas, a contrapelo de las teorías posmodernas y el marxismo, esa obstinación se sustenta en los gustos extraviados del sistema capitalista.²²

Al indagar sobre la manera de concebir el ‘objeto de reflexión’ posmodernista, que intenta desprenderse de precedentes, parece ignorar que la capacidad de abstracción parte del mito fundante de la filosofía occidental, cuyo origen se encuentra en el nominalismo medieval²³ y el racionalismo moderno, que han gravitado en los modos del discurso de la racionalidad instrumental contemporánea. El arte en aplicación de las ‘muestras estéticas’ posmodernistas no es ajeno a ese influjo. Sea el modo de reflexión que se presente, es una estrategia conceptual inferida y una maniobra de la razón para escrudinar la sensibilidad del hombre y la relación con la naturaleza y los objetos. La divergencia es que la manera de reflexión de las estéticas modernistas impele con aspiraciones estrictas, las posmodernistas son reactivas sin anhelos y mudan el cuerpo y los objetos a transversalidades de empeños irrestrictos. Es el caso, que la manera de concebir el arte a lo largo de la historia asienta sucesos pendulares que elaboran retóricas cada vez más complejas, es el caso de lo acontecido entre los siglos XX y XXI. Lo poco novedoso del arte y la estética posmodernistas desde mediados del siglo XX, quizá sea que se articulan de manera ostensible al mítico marxismo, que a comienzos del siglo XXI, “se definen en base a factores más amplios como su circulación y modos



de legitimación; en otras palabras y si se habla desde un punto de vista marxista, son los modos de producción lo que definen finalmente al arte contemporáneo”.²⁴ El autor anónimo de esta frase (cf. nota 24) percibe que a diferencia del arte del periodo anterior, el actual no es restrictivo y cuenta con medios de autenticación supuestamente alejados del sistema capitalista. Ya quedó explicado sobre esto último, habrá que añadir que las ‘obras artísticas’ posmodernistas con tendencia marxista se ajustan actualmente al modo neoliberal de la economía. Esto confirma, que la operación ‘deconstructiva’²⁵ de las ‘muestras estéticas’ que cimientan el arte contemporáneo, al menos en el caso ecuatoriano, se presta para la manipulación tantas veces sea necesario. Como explica Regnasco (2004) al referir que esta forma de maniobra revela “el desdoblamiento del hombre, la esencia del hombre proyectada y subjetivada” (p. 49). La versión posmodernista del arte contemporáneo se ha convertido en oficial, elemental y alucinada. No es utopía e insurrección, es una de las versiones estéticas más confusas de la historia reciente.

La estrategia posmoderna en el arte es tan habitual en la actualidad, como obvias son las razones que indujeron al ‘arte culto’ ecuatoriano del siglo XX a adaptarse a los ismos importados por la elite nacional. Resulta inextricable para el arte contemporáneo de comienzos del siglo XXI aparentar novedad con el aforismo: ‘no importa el objeto, sino el discurso que lo sustenta’ (“lo que se conserva es la idea, no el objeto”, cf. nota 30). Hoy es una inútil apariencia: en el circuito donde se produce y legitima, resulta tan necesaria la obra física como evidencia y mercancía, que la exigida presencia desplaza la retórica o el certificado que acredita la falseada ausencia. La situación sublimada del objeto reflexivo posmoderno ha entrado en crisis debido a su propia concusión. Esta convulsión se debe al prurito de separarse de la Modernidad sin aceptar que la relación es tan cercana como la correspondencia entre la Edad Media y la Modernidad. Más conflictivo resulta cuando utiliza con celo la funcionalidad racionalista de la epistemología moderna como herramienta para razonar sus asignaciones; este es el caso de ‘objeto de reflexión’ del arte contemporáneo. Asumiendo los términos de K. Wilber (s/f) en *Los tres ojos del conocimiento*,²⁶ se puede advertir que este modo pensante en el arte resuena con lo acontecido en la época medieval cuando se sometía al ‘ojo de la carne al ojo de la mente’, que se asemeja a la razón religiosa de la Inquisición que tenía como meta la requisa del cuerpo para salvar el alma como verdad frente a cualquier otra creencia humana. En el caso de las estéticas posmodernas, el desdoblamiento de la retórica se toma arteramente la obra física que refiere al ‘ojo de la carne’ como medio para salvaguardar el irrefutable



‘ojo de la mente’. Como se observa, esta arcana moción de abstracción se parodia en la lógica vaporosa del simulacro estético posmodernista neo-marxista. Cheroni (2010) menciona que los posmodernos, al no haber encontrado una sustentación en firme, aceptan que la filosofía moderna es la única a tomarse en consideración (pp. 84-86).

Evidentemente, se debe en gran parte a M. Duchamp (1887-1968), uno de los precursores del paradigma de las ‘nuevas estéticas’ posmodernas y conceptualistas, la situación del arte contemporáneo en cuanto discursiva que reseña la aparente disolución del objeto material para jerarquizar el objeto de reflexión. No es que Duchamp haya definido el rumbo actual, en su tiempo procedió impulsivamente y descifró un enigma conceptual; fueron las conjeturas posteriores las que construyeron el ‘efecto Duchamp’ y lo diseminaron en multiplicidad de obsesiones. Su ‘gesto artístico’ de 1917, como se describe a continuación, es producto de la extenuación de lo artístico de la época y la insatisfacción con el sistema estético establecido. En la década 70 del siglo XX el ‘efecto Duchamp’ se afirma en los centros del arte global; dos décadas después, es asumido por la subsidiaria ecuatoriana,²⁷ que toma a su modo las emanaciones de las ‘muestras estéticas’ reproduciendo la instalación de objetos, direccionamientos tecnológicos y acciones performáticas;²⁸ igualmente, se legitima su circuito de producción y consumo apadrinado por el sector gubernativo, la ‘alta cultura’ y la ‘curaduría’ con diestras transacciones en el mercado del arte.²⁹ En la primera década del siglo XXI se impone este modelo discursivo que gravita sustancialmente en la realidad circundante. El poner en relieve el caso de Duchamp es suficiente para comprender lo acontecido desde la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Duchamp, utilizando el apelativo de R. Mutt rubricado sobre un retrete y siendo juez y parte del Salón de Artistas Independientes (NY, 1917), presenta esta pieza de porcelana fabricada en serie como una burla a lo que consideraba la utilidad del arte, generando una manera de pensamiento y crítica en la producción simbólica.³⁰ Desde entonces, se profesa un modo de legitimar objetos conceptuales y elaboraciones metafóricas que descontextualizan la realidad mediante la hipnótica manera deconstructiva posmoderna que influye notoriamente en artistas, curadores y la academia. Medina (en Ávila y Palomera, 2017) al respecto señala:

Que el arte contemporáneo tenga la constante necesidad de volver a referir a Marcel Duchamp se debe a que el nombre de ready-made se ha convertido en el recurso de validación universal de lo contemporáneo [...]. A manera de cualquier mito de origen, el ready-made aparece al mismo tiempo como argumento de justificación de la práctica cotidiana



del arte presente, como objeto de un deseo inalcanzable y como modelo opresivo y sin posibilidad de revocación (pp. 4-17).³¹

En esta maniobra, Duchamp, indudablemente, no prescinde de la mano del autor y la presencia del objeto sin los cuales no habría sido posible la operación idealizada que da paso al *ready-made*.³² Bien sabía Duchamp, a comienzos del siglo XX, al igual que los generadores de las ‘muestras estéticas’ de mediados del siglo XX y comienzos del XXI, que esta estratagema favorece el paso de la apariencia material a la significación conceptual³³ e ideológica. Sin embargo, en los últimos años se empieza a glosar esta lógica de aludes flotantes instituida como dominante en el arte contemporáneo y que no admite crítica o discusión. Desde espacios de resiliencia se empieza a develar el sistema que impone el *fashion art* ecuatoriano, que persistiendo en la autocolonización a través de la obcecación posmodernista-marxista en el arte, no tiene más remedio que mantenerse fiel al *artworld*, servirse de la academia y la institución cultural.

Otro de los antecedentes sobre el modelo estético posmodernista se percibe en el ilustrado modernista W. F. Hegel, quien en el siglo XVIII figura la ‘idea’ del espíritu absoluto y lo que atañe a la historia en *Lecciones de estética: la concepción objetiva del arte*, en este caso, aplicado a lo estético y disponiéndola en un régimen unidireccional e instrumentada por la razón. Algo parecido haría I. Kant en su celebrado texto *Crítica del juicio*, al plantear un juicio de gusto estético tornadizo que no es juicio de conocimiento y manipulado por la razón. Tanto Hegel como Kant, habrían de transfigurar el triángulo platónico y el *cogito* cartesiano para dar operatividad a sus propuestas filosóficas. Esta maniobra sería emulada por los posmodernos del siglo XX, transmutando la idea de lugar, el cuerpo y todo cuanto sea posible, proveyendo a lo estético de sistemas desterritorializados y conceptos deconstructivos para obtener objetos de reflexión desemejantes a los que provee la razón modernista.³⁴ En este tránsito, luego del desengaño de la revolución rusa que desestabilizó a los seguidores europeos y latinoamericanos, y perturbó la mixtura entre arte modernista y marxismo, aparece Marcuse en *El hombre unidimensional* (pp. 10-17-28) para formular una teoría de liberación individual y social en ruptura con el modelo dominante. Desde mediados del siglo XX, entre desencanto y deseo de emancipación, la estética posmodernista apresura un cambio de ruta que mezcla acontecimientos de contrapoder en el arte, la filosofía y lo social, proclamando la reivindicación de derechos individuales y participando de las emergencias sociales y de género. Como habría de esperarse, se reimprime el gesto de Duchamp y se tonifican los





términos de Lyotard, Marcuse y Marx; indudablemente, esta apariencia es propicia para el asentamiento de las ‘muestras estéticas’ posmodernistas y conceptuales en el arte contemporáneo que abonarían luego Brea, Bourriaud, Stallabrass, Smith, Richard, Ramos, entre otros más. En adelante, este modelado estético regirá como método para operar la obra de arte.³⁵ En el caso ecuatoriano, esta alineación doctrinaria alcanza una *sui generis* realización activando forma de arte a través de astucias, ficciones y metáforas en contra del *statu quo*; igualmente, para superar la carga sobre la mercantilización de estos productos en los circuitos de legitimación, se asume una beatona insurrección que no alcanza a revestir lo que J. L. Venegas (2005) denomina la ‘doble conciencia’ que se acomoda para ocultar la sumisión a lo que se cuestiona. Generalmente, los ‘artistas’ posmodernistas y conceptualistas criollos que emulan a los cosmopolitas evaden la confrontación pública, filosófica y académica, concurriendo exclusivamente a exponer sus ‘obras’ e ‘ideas’ en lides que reproducen sus propias asignaciones.³⁶ De antemano se sabe que el acto público es un albur, por esta razón se invoca a la fuerza de su condición que no admite interpelación en el campo que domina.

En la actualidad, la porfía del arte contemporáneo ecuatoriano contribuye a entender el momento que experimenta la obra de arte a nivel global y local; empero, cesionarios de este axiomático ‘orden estético’ prefieren no prever el eminente desgaste de esta difusa supremacía que ya muestra plenamente su falacia *ad vaculum*. Incluso la presura de esta práctica, que unas veces es dominante y en otras dócil, reedita rasgos de autocolonización al servirse y reproducir sin restricciones teorías e ideología, sin realizar ningún esfuerzo para aportes que acrediten alguna alternativa; lo que es peor, en este remedo va excluyendo y eliminando formas de expresión artísticas y sensibilidades estéticas que escapan a su influencia o dominio. A través del tiempo se aprecia que en esta región de América del Sur ha existido una constante lobreguez estética, en el coloniaje, el modernismo y ahora con el influjo posmodernista. Como bien señala M. L. Pratt (1996), en los Andes “las zonas de contacto tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y se traduce en formas sociales que se basan en drásticas desigualdades” (p. 3). Con la supremacía de ese modelo es evidente que se reedita el desestimo de las expresiones artísticas populares, del arte indígena y de gran parte de las expresiones con oficio artístico, porque no son operables en los recintos oficiales del *artworld* (arte institucional), que por largos siglos han tenido que sobrellevar “una larga lucha por el poder interpretativo” (Pratt, 1996, p. 3).

Ha sido característico de la globalización armar sistemas mundiales de dominación y las ‘muestras estéticas’ son parte de esa estrategia geopolítica. En Ecuador, esa maniobra de proporciones inconmensurables es de naturaleza poscolonial, neutraliza la independencia de expresiones artísticas y culturales, expulsa del ámbito del arte el imaginario andino y popular, y desgaja cualquier potencial disidencia. En este contexto, desde hace dos décadas los posmodernistas criollos, miembros de la ‘alta cultura’ que forman parte de las instituciones culturales, de gobierno y la academia, así como también los seguidores de los dictados de los centros del arte global regentados por los sistemas de la economía local y mundial, han constituido una suerte de comité nacional para reproducir las prácticas del nuevo orden estético transnacional y sus mandantes financieros.³⁷

El arte contemporáneo ha fracasado en el intento de contraposición al aura mítica modernista y su cuadro de tradiciones, así como a la sistemática financiera capitalista a la que supuestamente recusa. Ahora podemos observar los resultados de la paradoja de las ‘muestras estéticas’ posmodernistas y conceptualistas; quizás a disgusto de Duchamp y demás proponentes de este simulacro estético, el rumbo que ha tomado el arte contemporáneo con versiones alteradas sobre la experiencia artística y estética ya no es la misma que en origen presentó la reflexión sobre el retrete de R. Mutt y el discoloso suceso de la teoría posmoderna. Sin duda, se trata de la reedición de la pesadumbre que hizo visible el freudomarxista J. F. Lyotard (1924-1998),³⁸ cuando al final de su vida experimentó que sus seguidores habían falseado los contenidos de su celebrado texto *La condición posmoderna* (1979). Con la histórica y desafinada dependencia teórica, filosófica y epistémica que ha tomado cuerpo en el arte contemporáneo ecuatoriano, es momento de valer el principio de contradicción con la ruptura respecto a las ‘muestras estéticas’ que han anquilosado el campo del arte, convirtiéndose en una barrera para el avance epistemológico del arte y la estética en Ecuador.



Conclusión

Se ha buscado un referente respecto a la crisis de la representación estética ecuatoriana en el periodo señalado, sin conseguirlo. Fue necesario dar inicio a esta indagación a partir de las experiencias que el autor ha tenido en las últimas tres décadas, a la vez confrontarlas con varias fuentes y autores que han vertido opiniones sobre el arte contemporáneo internacional y nacional. Con las limitaciones del caso, develar lo acontecido con



los registros llevados a cabo permite conocer de manera preliminar cómo han operado las teorías e ideología que sustentan el posmodernismo y el conceptualismo en las artes. Esto muestra que el tema es relevante, pero no conviene a los intereses de la hegemonía que transita por los pasillos gubernamentales, las instituciones culturales y la academia; sobre todo a quienes sostienen el simulacro de las paradigmáticas ‘muestras estéticas’. Seguramente para los seguidores de este paradigma les será difícil deshacerse de esta influencia, ya que entrarían en estado de indefensión al igual que las ‘obras’ resultantes, sin embargo, debe entenderse que el modo de idealizarlas está agotado, así como extenuado el modelo de reflexión que las sustenta. El adormecimiento agravado por este paradigma desde mediados del siglo XX y comienzos del XXI, ha acumulado demasiada incertidumbre en las realizaciones simbólicas y culturales; en consecuencia, esta situación está señalando el descalabro del arte y el tratamiento cognoscitivo de la estética en el último siglo en la región de los Andes. Existen tantas preguntas al respecto que las respuestas están en curso y queda mucho por dilucidar y debatir en el contexto de la significación productiva y educativa del arte, y en el cambio de rumbo sobre el conocimiento de la estética en Ecuador.

Al comienzo definir y desarrollar el tema parecía una herejía, enfrentarlo ha constituido un riego por las extensiones futuras, empero, poner en juicio el paradigma vigente es una tarea necesaria que no se puede postergar. Esto se debe a que no es posible que el arte continúe derivado diligencias que se fijan en prótesis estéticas, ya sea asignando mundos velados y significantes flotantes o también dominios con expresiones alegóricas destinadas al espectáculo efímero y la rentabilidad ideológica. Con mayor razón, cuando la región de los Andes cuenta con suficientes fundamentos filosóficos-estéticos que pueden aportar a un ‘mundo otro’ para el arte ecuatoriano.³⁹

Resta que el paradigma desencajado de las ‘muestras estéticas’ exista como cualquier otro que ha producido la modernidad occidental y el sistema capitalista, lo apremiante es desligarse de este soporífero modelo que se sostiene en las inmemoriales teorías posmodernista, conceptualista y marxista. En primer lugar, proporcionando oportunidad a las manifestaciones expresivas que han sido soterradas por esta dominancia en las últimas décadas; en segundo lugar, abriendo fuentes de investigación y de expresiones estética alternas; primordialmente, volviendo la mirada a la cultura y filosofía andinas para proponer oportunidades para el arte ecuatoriano.⁴⁰ Es momento que la academia, último reducto con posibilidades reflexivas alternas, se dé cuenta del fraude y lo que se ha posicionado en

disciplinas, asignaturas y programas curriculares respecto a la teorización y prácticas del arte, la filosofía estética, la pedagogía artística y la epistemología del arte. La contribución para superar la crisis causada por las estéticas posmodernistas puede iniciar la activación con lo que es afín a la región de los Andes, la cosmología andina que provee de oportunidades para superar las contradicciones del arte contemporáneo. Bien podría partir esta alternativa de la propuesta intercultural de J. Estermann (1998/2006) mencionada en *Filosofía andina*, así como también de cuestiones del arte ecuatoriano y oportunidades que presenta la estética andina, mencionadas en la publicación del autor del presente artículo, *Acercamiento a la estética indígena andina*, TSM-SM (2018)⁴¹. Estos aportes pueden cimentar un caudal epistemológico para proyectos estéticos, artísticos y culturales alternativos en Ecuador y, por supuesto, contribuir con estos propósitos al enriquecimiento de la visión universal de la estética.



Notas

- 1 Según I. Kant el juicio de gusto no es juicio de conocimiento; este pensador considera que el sentimiento es un ente anómalo respecto a la razón, por lo tanto, esta última debe prevalecer sobre el primero. Kant fue entre los primeros junto a Hegel, Baumgarten y Addison que en la modernidad disponen a la estética como ciencia pero alejada de la condición científica.
- 2 Por esta razón en cambios de época pueden permanecer estilos y corrientes artísticas.
- 3 Dispuesta al servicio de las elites que dirigen la economía y la política. Su comienzo se insinúa en el primer Gobierno de Ecuador con Juan José Flores, en cuya presidencia se crea la Escuela de Artes y Oficios Miguel de Santiago; a partir de entonces, la 'alta cultura' está conformada por las elites que dirigen el gobierno y las instituciones culturales en relación con los poderes político y económico. La Modernidad en el arte pictórico trae consigo el clasicismo y un renovado paisajismo, el impresionismo y expresionismo, el cubismo y el abstraccionismo, el surrealismo y el realismo mágico, etc.; estas corrientes también se proyectan en la literatura, el teatro, la danza, etc.
- 4 El primero es enaltecido y aceptado por los grupos de poder; incluso reclaman pertenencia. Los segundos se utilizan según la ocasión.
- 5 Esta tendencia se extiende en la literatura, la escultura, el teatro y la danza.
- 6 Dependientes de la institucionalidad gubernamental, cultural y académica, para preservar su estatus, unas veces vislumbran una tendencia de izquierda, otras de derecha y la que más de prevención.
- 7 Término utilizado por K. Mandoky en *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006, p. 28).
- 8 Este término es propuesto por el autor del presente artículo para definir el 'arte de moda' asociado a la versión posmodernista, conceptualista asociado al mítico y obstinado marxismo. Esta expresión se enuncia en varios apartados de la publicación del autor en *Introducción a la estética indígena andina*, TSM-SM (2018). En esta oportunidad, el *fashion art* se refiere a las expresiones que se ajustan al paradigma de las 'muestras estéticas'; que cada vez, denotan signos de decadencia por



- la incertidumbre de las ‘obras’ propuestas y por la declinación del adoctrinamiento estético-ideológico (posmodernismo-marxismo) que desemboca en la rentabilidad del espectáculo colectivo y el egocentrismo individual.
- 9 Entre los primeros Duchamp, más tarde con Brea, Bourriaud, Stallabrass, Smith, Richard, Ramos Collado, entre otros. Este artículo señala brevemente características del pensamiento de estos autores, pero con mayor alcance los efectos que se enuncian en el transcurso de la argumentación.
 - 10 Los cursos son impartidos principalmente en Guayaquil, Quito y Cuenca por eruditos de esta corriente, entre ellos, Rige (inglés), Bellido, Mellado (chilenos), Álvarez (cubana). El autor del presente artículo presencié la introducción de este paradigma y experimentó este ‘aprendizaje’ en 1992.
 - 11 Desde finales del siglo XX y comienzos del XXI se imponen dicciones ‘desterritorializadas’ y ‘radicantes’ que se transmutan en imitaciones que definen el arte contemporáneo ecuatoriano. Esta forma de intromisión posmodernista que trae consigo actitudes estéticas, a veces bárbaras, no se diferencia en mucho de lo que viene ocurriendo por más de dos siglos respecto a las manifestaciones estéticas populares y ancestrales.
 - 12 Un buen número de instituciones ya se encuentran bajo este régimen estético-ideológico. De igual manera se establece una jerga con terminologías posmodernistas y conceptualistas propio del paradigma de las nuevas estéticas o de las ‘muestras estéticas’.
 - 13 En el siglo XVIII Kant enuncia el ‘desinterés’ aplicado al juicio de gusto como requerimiento indispensable para observar el sentimiento estético. La posición en referencia no se diferencia en nada de lo propuesto por Kant, persiguen el mismo objetivo; inclusive, la propuesta del paradigma estético posmodernista (las ‘muestras estéticas’), reafirma lo estético como asunto a la deriva sin ninguna oportunidad, como previene Kant, de pensarse como juicio de conocimiento.
 - 14 Para Foucault, Derrida, entre otros estructuralistas posmodernos, en la deconstrucción de la realidad los sujetos y objetos se inventan a través del lenguaje, convirtiéndolos en cualquier cosa. Esto tampoco es original del posmodernismo, viene ocurriendo por más de diez siglos en la literatura, la poesía, el teatro, etc.
 - 15 En las ‘muestras estéticas’ posmodernistas se impone lo ‘extraordinario’, idea preeminente que ha hecho perder el discernimiento de la realidad, inclusive del imaginario perceptivo, con alucinaciones que las falsean y se disponen por el contrario para disipar la mundanidad de los poderes de turno.
 - 16 E. Ímaz en los escritos kantianos realiza una amplia explicación sobre el texto de Kant *Was ist Aufklärung?*; en este artículo es suficiente comprender las denominaciones de ‘mayoría y minoría de edad’ respecto a las prácticas, exclusiones e incertidumbres que ocasiona la operatividad del paradigma posmodernista aplicado en las artes.
 - 17 Foucault en su obra *Sobre la Ilustración*, analiza este texto de Kant interpretando estos veredictos que definen el antes (inmadurez/minoría de edad) de la llegada de la Ilustración donde se contempla la llegada a la madurez o la ‘mayoría de edad’. Foucault cita la premisa kantiana: “Para caracterizar el estado de minoría de edad ‘obedeced, no razonéis’ [...] la humanidad se hará mayor cuando ya no tengas que obedecer, sino cuando se le diga ‘obedeced y podréis razonar cuanto queráis’” (en Hernández Rodríguez, 2017, p. 154). Esta clasificación de los estados del ser, entre los que tienen madurez y los que no la tienen, ha sido frecuente desde la Colonia y en lo que hoy es América Latina durante el siglo XX, con la introducción del modernismo y el marxismo. Desde mediados del siglo XX y comienzos del XXI, con el posmodernismo y el neomarxismo ocurre algo similar. Esta manera de maniobrar

- al sujeto ha sido favorable en regímenes coloniales, dictatoriales y en los ‘revolucionarios’ con apariencia democrática.
- 18 Una suerte de ‘doble conciencia’ en los términos que señala J. L. Venegas (2005).
 - 19 Este término se presenta como salida al actual estado del arte contemporáneo. La ‘disonancia’, en este caso, es sinónimo de ‘disidencia’ para pensar libremente y se acerca al término griego *hairetikós* (hereje) que significa ‘el que es libre de elegir’ o ‘persona de libre pensamiento’. Desde la Edad Media los dogmas de cada temporalidad, incluido el colonialismo, han transformado el término ‘hereje’ en despectivo. Cada época blande una referencia al término: en la Edad Media, ‘hereje’; en el modernismo, ‘primitivo’, ‘bárbaro’, ‘inmaduro’; en la extensión posmodernista, ‘desinformado’, ‘limitado’, etc.
 - 20 La mayoría de las ‘objetos’ de este circuito son los que Avelina Lesper denomina versiones VIP (video, instalación, *performance*), que se presentan a manera de dogmas que no consienten duda o debate. Esta forma de producción artística también estimula la interacción del espectador y la obra en términos físicos, sensoriales, visual-tecnológica, necesidad biológica, etc.
 - 21 El paradigma que representa este axioma estético enreda la noción de ‘realidad’, al dar cuenta de los sujetos y objetos con el tratamiento de una plantilla previa que los simula y reconstruye hasta transformarlos en un fárrago discursivo carente de certidumbre.
 - 22 Herencia de la Modernidad capitalista que en el periodo del axioma estético posmodernista, a contrapelo, se remoja para servirse de la versión neoliberal de la economía en términos de relación de operaciones por beneficiarios, que se legitima en los circuitos que maneja la ‘alta cultura’, el ‘arte culto’ y de intervención de ‘curador’ de arte.
 - 23 En el siglo XIV, con Ficino que plantea ciertas bases del racionalismo de Occidente; posteriormente, con el racionalismo panteísta de Espinoza. En materia estética se consideró ampliamente en la definición de ciencia por parte de Baumgarten en el siglo XVIII, pasando también a consideración de Kant, Hegel, Addison, Burke, entre otros; igualmente, con los pensadores modernos entre los siglos XIX y XX, hasta los posmodernos del siglo XX.
 - 24 Palabras textuales en el informe del evaluador acreditado a la revista *INDEX Arte Contemporáneo* (Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, PUCE, junio de 2018). Comete la imprevisión de emitir un juicio de valor sobre la posición del autor que aboga por un parecer estético a partir de la cosmología andina y cuestiona la supremacía alcanzada por las estéticas posmodernistas. El par ciego espera imponer su afecto teórico-ideológico para que el autor las cumpla, delatando la adhesión a la visión posmodernista-marxista e insinúa las improntas de Brea, Bourriaud, Stallabrass, entre otros.
 - 25 Estructuralistas como Foucault y Derrida plantean la ‘deconstrucción’ de la realidad. Con esta operación no existen los sujetos y los objetos, porque puede crearse en el lenguaje y es este último el que crea la realidad. Ejemplo, al disponer flores sobre una mesa, con la deconstrucción, pueden convertirse en un río lleno de piedras.
 - 26 K. Wilber, en *Los tres ojos del conocimiento*, lleva a cabo una comparación entre la Edad Media y la Modernidad respecto a la funcionalidad de la epistemología como herramienta de la razón.
 - 27 Durante la década 90 del siglo XX, un vasto sector de la ‘alta cultura’ y el ‘arte culto’ afiliados al posmodernismo neomarxista. La sede local también opera a través de curadores y críticos vinculados a la institución cultural y la academia. Algunos





- artistas no tienen conciencia de los contenidos de esta tendencia estética, la siguen porque está de moda y les permite acceder al circuito.
- 28 Disposición variada de cosas y acciones que se denominan ‘arte’, resultado de inspiraciones tardías sobre el gesto de Duchamp ocurrido hace un siglo y las excentricidades de Bouys y Mendieta; divertimentos y dislocaciones que se relacionan con apropiaciones, fotografías transfiguradas, fachendosas manufacturas, multimedia coligada al video y la pantalla, mutilaciones y funciones corporales inverosímiles, faenas con animales y vegetación, etc.
- 29 Se tiende a encubrir las ‘obras’ y ‘objetos de reflexión’ en relación con la cotización comercial, sin embargo, se justiprecian como cualquier otro producto del mercado. En Quito se puede observar en edificios de corporaciones financieras, empresariales y transnacionales, la ubicación de estas ‘obras’ que repiten enunciados ubicados en otras latitudes y salas del arte contemporáneo del exterior (MOMA, NY; Bienal de Venecia, Italia, etc.) y con esa procedencia se exponen en salas nacionales (Centro de Arte contemporáneo, CAC; Centro Cultural Metropolitano, CCM; Bienal de Cuenca, etc.). Todas ellas con altos financiamientos que dan curso a retóricas de ‘territorios fronterizos’, ‘problematizar límites’, ‘inscribir procesos de gentrificación’, ‘habitar mundos antagónicos’, ‘traslaciones por pilares vacíos’, etc.
- 30 Para M. Duchamp el problema no es el objeto, sino la estructura mental y crítica que se le aplica en un determinado campo del arte. Duchamp había abandonado la pintura en 1913 y buscaba a través del *readymade* y con la obra *La fuente*, disuadir que la pintura como técnica de expresión está concluida; de esta manera, desea desmitificar la obra de arte dotándole de una nueva realidad. Luego de la exposición de los Artistas Independientes de 1917, Duchamp llevaría el retrete a la galería 291, donde en un entorno ‘adecuadamente afinado’ es fotografiado por Alfred Stieglitz, quien por su fama y vivacidad, daría importancia a la insurgencia de promotor del *readymade*. Duchamp, al decir que ha ‘perdido el original’, hace cuatro copias con retretes distintos, los cuales se cotizan en grandes sumas y se ubican: 1951 en Nueva York, 1953 en París, 1963 en Estocolmo y 1964 en Milán. Resulta sagaz ‘reproducir la obra’ de esta manera, tomando el prefabricado y firmarlo con el alias: R. Mutt. Como diría el propio Duchamp: “Lo que se conserva es la idea, no el objeto”; sin embargo, ahí están las copias con alta valoración en el mercado. A diferencia de la descripción de ‘aura’ de W. Benjamin, el caso de Duchamp es quizá el único en que cuatro objetos de lo mismo —denominados *La fuente*— mantienen aura siendo originales y reproducciones a la vez. Es más, realizados y elevados a categoría de arte en años distintos y ubicados en cuatro lugares diferentes.
- 31 Medina en *Apropos del readymade: notas sobre una genealogía en disputa*, realiza un extenso análisis sobre esta ‘obra’.
- 32 Sobre la reflexión de la obra de arte, la de Duchamp (1887-1968) tiene sus características, sin embargo, no se distingue en mucho de la de D. Diderot (1713-1784) o la espiritualidad de las concepciones artísticas de V. Kandisky (1866-1944). En la forma, son visiones distintas, en el fondo, son abstracciones con parecido *relatum*.
- 33 La concepción conceptualista en el arte no es original del posmodernismo, cada época del arte ha tenido una base conceptual. La legislatura conceptual posmodernista que rige en las ‘muestras estéticas’ solo es posible para manipular la realidad respecto al arte e inducirlo al simulacro de mundos inciertos y ficticios que contradicen fundamentos del sentimiento estético universal.
- 34 El concepto deconstructivo posmodernista adjuntado al arte contemporáneo, en el periodo indagado, no es un ente separado de compendios anteriores: sin moder-

- nismo no existiría posmodernismo. Considerarlos apartados es una ficción mental de fácil refutación. Las dos fases, aunque opuestas, se favorecen a manera de vasos comunicantes.
- 35 En su momento, los modernistas adjuntos al marxismo y en el presente los seguidores locales del posmodernismo neomarxista desde su 'lógica' arremeten contra los 'imperios' y 'metarrelatos'. En ciertas circunstancias, se sienten alagados cuando son beneficiarios de sus recursos en un despliegue del síndrome de 'semaforización'. En Ecuador hay varios ejemplos, entre tantos, como la Compañía Artes No Decorativas ARTNODECO S.A. Brochure Informativo, 1999; One Day Domestic Rituals, 2000; Proyectos con Asignación de Fondos Concursables, Ministerio de Cultura 2008-2017; Imaginarios en la Barbarie, 2009; Políticas al Borde, 2009; Funka Fest, 2019, etc. Actualmente, se ajustan a fondos provenientes de la dicción neoliberal de la economía.
 - 36 En la exposición de Guggenheim NY, de enero y mayo 2018, se expone *Ramas*, que consiste en unas pocas ramas de árbol dispuestas en un rincón del museo; el artista vende la 'obra' mediante un certificado que se canjea por varias decenas de miles de dólares con la correspondiente comisión para la institución. Igual es el caso de *Doméstica*, una instalación que consiste en una vetusta lavadora de ropa, en la parte superior se ubica una refrigeradora de igual condición con un crucifijo en la puerta y remata con un televisor de igual data; la 'obra', dispuesta a manera de tótem, es uno de los 'objetos de reflexión', al igual que otros del mismo concepto y cuyos autores se mantiene en reserva hasta la venta. Esto fue presenciado por el autor de este artículo.
 - 37 Primordial financiador de las 'obras' que se disponen en el circuito de legitimación y consumo de esta manifestación 'artística'.
 - 38 Manifiesta que "el posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes y criterios" (Iriart, 1985).
 - 39 La filosofía andina inherente a la cultura quichua, las expresiones populares y comunidades ancestrales mantiene una epistemología para comprender y llevar a cabo la producción de bienes artísticos y culturales, y el objeto de reflexión estético.
 - 40 El *artworld* asociado a la 'alta cultura' únicamente consideran copiar y difundir el paradigma posmodernista de las 'muestras estéticas' para configurar el 'arte nacional'. Rechazan la filosofía andina y su componente cognoscitivo por no convenir a sus intereses. Por una parte, representa un cambio radical que no podrían afrontar; por otra, las canonjías y poder alcanzados junto con las asignaciones financieras se vendrían abajo.
 - 41 El autor (2018) lleva a cabo una apertura inicial sobre los contenidos de la estética andina, que puede fundamentar una posible teoría estética desde la cosmología andina en la presente contemporaneidad.



Bibliografía

ÁVILA, Sonia & PALOMERA, Mario

2017 La fuente de Marcel Duchamp, historia de una burla. *Expresiones es Cultura*, 10 de abril de 2017. Recuperado de <https://bit.ly/37rxYVn/>

BREA, José Luis

2016 El arte en el contexto contemporáneo. *Lápiz, Revista Internacional del Arte*, 291-2913.



- 1999 *Noli me legere: el enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- BOURRIAUD, Nicolás
- 2002 *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.
- 2006 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- 2008 *Topocrítica: el arte contemporáneo y la investigación geográfica*. Proyecto Arte Contemporáneo. Murcia: Heterocronías.
- s/f *Tiempo, arte y arqueología del presente*. Murcia: CENDEAC.
- CABRERA, Pablo Eugenio
- 2018 *Acercamiento a la estética indígena andina, Una visión de la pintura de Tigua*, TSM-SM. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- DUSSEL, Enrique
- 1992 El encubrimiento del otro, hacia el origen del mito de la Modernidad. En *Dos paradigmas de la Modernidad, definiciones* (p. 175).
- ESTERMANN, Josef
- 1998/2006 *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Quito: Abya-Yala.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
- 1977 *Lecciones de estética: la concepción objetiva del arte*. Buenos Aires: La Pléyade.
- CHERONI, Ariadna & PORTILLO, José (eds.)
- 2010 *Reflexiones sobre el pensamiento italiano contemporáneo*. Montevideo: Trilce.
- ÍMAZ, Eugenio
- 1985 *Was ist Aufklärung? Escritos kantianos sobre ¿Qué es la Ilustración?* México DF: FCE.
- IRIART, Carlos
- 1985 Jean-François Lyotard: “El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios”. *El País*. 23 de octubre. Madrid. Recuperado de <https://bit.ly/2Qb5v07/>
- KANT, Immanuel
- 2001 *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LESPER, Avelina
- 2017 *El espejo del arte* (Material para documental). Quito.
- LIOTARD, Jean-François
- 1998 *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MANDOKY, Katya
- 2006 *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. México DF: Conaculta-Fonca.
- MARCUSE, Herbert
- 2017 *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta.
- PRATT, Marie Louise
- 1996 *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*. Resumen de la conferencia en el Centro Cultural del BID, Washington.
- RAMOS, Liliana
- 2006 Los frutos de la pasión: François Pinault y su colección de arte contemporáneo invaden Venecia. *Art Premium*, (15), 50-60.
- REGNASCO, María
- 2004 *El poder de las ideas, el carácter subversivo de la pregunta filosófica*. Buenos Aires: Biblos.

RICHARD, Nelly

2007 Márgenes e instituciones: la escena de avanzada. En *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (pp. 16-24). Buenos Aires: Siglo XXI.

SMITH, Terry

2012 *What is Contemporary Art. Thinking Contemporary Curating*. NY: Independent Curators International (ICI).

STALLABRASS, Julián

2004 *Art incorporated: historia del arte contemporáneo*. Oxford University Press.

VENEGAS, José Luis

2005 *Aesthetic De-Coloniality and Crole Double Consciousness*. s/e.

WILBER, Ken

s/f *Los tres ojos del conocimiento*. s/e.

Fecha de recepción de documento: 15 de julio de 2018

Fecha de revisión de documento: 4 de enero de 2019

Fecha de aprobación de documento: 17 de mayo de 2019

Fecha de publicación de documento: 15 de enero de 2020

287

