



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

El giro posmoderno de la crítica de arte hacia la curaduría en Ecuador ¹

The postmodern turn of the art criticism towards the curatorship in Ecuador

CECILIA SUÁREZ MORENO
Universidad de Cuenca, Ecuador.
cecilia.suarez@ucuenca.edu.ec

Recibido: 25 de septiembre de 2017
Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

Este trabajo se propone deconstruir el discurso de la crítica de arte, especialmente el que se ha producido en el Ecuador en las últimas décadas, con miras a explicar su giro posmoderno hacia la curaduría. Paralelamente, se plantea también la necesidad de una superación del canon posmoderno, mediante estrategias alternativas que nos permitan interpretar las obras artísticas desde su objetividad en tanto formas plásticas, distintas de las visiones idealistas y subjetivas del giro posmoderno.

Palabras clave: Crítica del arte, curaduría, giro posmoderno, Ecuador, deconstrucción.

Abstract:

This work aims to deconstruct the discourse of art criticism, especially the one that has occurred in Ecuador in recent decades, with a view to explaining its postmodern turn towards curatorship. At the same time, there is a need to overcome the postmodern canon through alternative strategies that allow us to interpret artistic works from their objectivity as plastic forms, different from the idealistic and subjective visions of the postmodern turn.

Keywords: Art criticism, curatorship, postmodern turn, Ecuador, deconstruction.



¹ Este artículo es uno de los productos del proyecto de investigación “Teoría de la forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”, ganador de la XV convocatoria de la DIUC. Agradecemos a la Universidad de Cuenca por el apoyo brindado para su ejecución.

“La deconstrucción continúa siendo crítica de la política y de toda noción fácil de praxis justo en la medida en que es políticamente crítica”
(Moreiras, 2016, p. 122).

1. Introducción

A partir de la década de los años noventa del siglo pasado y, con mayor fuerza, desde comienzos del siglo XXI, en el Ecuador, en una relación que carece de toda casualidad, la crítica del arte moderno o tradicional, padeció un profundo malestar mientras asistíamos a “la tímida aparición de instalaciones, actos performáticos y de propuestas que buscaban señalar distancias con la pintura” (Mejía, 2002, p.34).

Este fenómeno, que sin duda no ocurría solo en la escena artística local, poseía las condiciones suficientes para que se hubiese producido una suerte de “ruptura epistemológica” tanto en los lenguajes artísticos como en el conjunto de saberes vinculados a ellos, es decir, en la totalidad del mundo del arte, o mejor aún, en lo que Jacques Rancière (2012) ha denominado como un “régimen histórico de identificación del arte”.

Sin embargo, un balance de tales acontecimientos teóricos nos permite sostener que tan ansiada “ruptura epistemológica”, tal como la define Gastón Bachelard, devino tal solo en un “corte” con el pasado inmediato.

Este rompimiento fue iniciado por los nuevos actores culturales que esgrimieron como una de sus armas fundamentales el “fin del arte” (Danto, 1999), concepto central de las teorías posmodernas, divulgadas casi simultáneamente por Hans Belting y Arthur C. Danto, desde comienzos de la década de los años ochenta y propagadas en muchas geografías y escenarios culturales y artísticos de la época.

Un análisis de la crítica del arte producida en el Ecuador desde comienzos del siglo XXI, nos permite comprender que tal aspiración de “ruptura epistemológica” con la crítica tradicional, bien puede ser definida como otra “*querrela* entre antiguos y modernos” que cristalizó más bien en lo que podemos denominar un “giro posmoderno”.

El resultado de tal *querrela* fue el eclipse del discurso de la crítica de arte “moderna”, o lo que se practicaba como tal en sus diversas vertientes idealista, impresionista o sociológica, mediante el cumplimiento de un programa que puede identificarse en torno de tres objetivos:

- a) desatar una ácida crítica al viejo régimen de sensibilidad que ciertamente agonizaba;
- b) desbrozar senderos para los nuevos lenguajes artísticos que emergían en el Ecuador, en el contexto de la peor crisis económica, política, social y cultural de fines del siglo XX y comienzos del XXI (Suárez et al, 2015); y,
- c) legitimar a los nuevos curadores que se habían propuesto ser “la voz de consenso” que “repartiera juicios, sanciones y jerarquías” en la nueva escena artística del país (Zapata, 2002, p. 72).

Precisamente cuando se producía la vuelta de siglo, una de las voces más representativas del nuevo discurso, arremetió contra los críticos tradicionales con acidez y sin clemencia alguna:

“No es menos ilustrativo que el estado actual de los agremiados siga siendo el de los críticos sin credenciales, pues la verdad es que en un sentido más vasto -aunque haya entre quienes ejercen la crítica en el país historiadores, y sobre todo historiadoras del arte tituladas en prestigiosas universidades del exterior-, nadie parece tener las credenciales respectivas, y lo que es más grave: de un tiempo a esta parte, y por distintas razones, nadie parece tener el crédito de la comunidad artística, o al menos ser un nombre de consenso. Quiero decir -y perdonen la franqueza- (que) no hay una figura que se haya propuesto erigirse de la espesura caótica en la que se desenvuelve el mundo del arte ecuatoriano, para con una mínima regularidad, enjuiciar, valorar, sancionar, jerarquizar, en torno a las exposiciones y propuestas plásticas -que sin ser muchas ni de excepcional calidad- no dejan de ocurrir en Guayaquil, Quito o Cuenca, y que reclaman además de interlocutores rigurosos y lúcidos, un cierto arbitraje, un cierto discrimen” (Zapata, 2002, pp. 72-73).

Las consecuencias del giro posmoderno en la crítica de arte no se hicieron esperar. Se legitimaron notorios cambios en los lenguajes artístico; fue evidente un sistemático desprecio por la pintura de caballete y un profundo malestar afectó también al conjunto de los saberes teóricos del mundo del arte producido en Ecuador, historia, crítica y estética, cuyas primeras manifestaciones ya se registran en la época colonial como lo ha señalado Lenin Oña (2002).

2. De lo tradicional y moderno a lo posmoderno: del intelectual comprometido al curador.

Tal como la onda expansiva de la piedra sobre el espejo de las aguas, el giro posmoderno de la crítica del arte no tardó en alterar el mundo artístico del país, a partir de un radical cuestionamiento tanto de la crítica de arte tradicional como de las obras artísticas modernas.

Vistas las cosas con la serenidad que el tiempo nos procura —algo más de tres décadas desde entonces hasta ahora (2017)— estamos seguros de que el concepto de “fin del arte”, promovido por Danto, fue sumamente útil a los afanes ya señalados, pues logró provocar, polemizar y posicionar nuevos artistas, obras y curadores emergentes.

Sin duda, la obra de Danto se convirtió en la más citada en cuanto espacio tuviera vínculo con lo artístico —bienales, exposiciones, coloquios, conferencias, mesas redondas, cátedras— al punto de haberse convertido en el *gurú* de los nuevos artistas, curadores y, por supuesto, de los millones de lectores de su columna publicada habitualmente en *The Nation*, cuyos contenidos dinamitaron las bases mismas del discurso de la crítica de arte tradicional. Sin embargo, recordemos que Belting y Danto no son los autores de la tesis sobre “el fin del arte”, pues, como sabemos, es una reformulación de la conocida tesis hegeliana contenida en *Las Lecciones sobre Estética* (1820-1829) cuyo autor, en realidad, se refiere al advenimiento del arte romántico y al ocaso de las formas del arte clásico, calificado por los “nuevos” movimientos artísticos como “algo del pasado” (Hegel, 2008).

En la estética hegeliana, tal concepto de ningún modo puede ser interpretado literalmente como un deceso del arte, aunque así se lo haya querido mostrar por algunos de sus intérpretes, pues su autor concibe las formas artísticas como expresiones del Absoluto que se justifican porque están hechas por y para el hombre. De modo tal que no pueden sucumbir, mientras exista su productor.

Una interpretación más precisa del mencionado concepto hegeliano sería que toda forma artística está marcada por la dialéctica de la historia y, particularmente, la historia del arte. Tal concepción demostraría la existencia de “momentos”, etapas o períodos históricos en el desarrollo del arte: simbólico, clásico y romántico.

Sin embargo, la tesis de Danto fue esgrimida para denostar el paradigma de la crítica “tradicional” que, en el caso del Ecuador, existía a su manera, es decir, adherida a proyectos históricos e ideológicos que, desde distintas perspectivas, conservadoras, liberales o socialistas, promovían una función ancilar del arte y de su crítica. Por tanto, las obras plásticas y el pensamiento sobre ellas fueron expresión de una militancia política —en unos casos partidistas y en otros, una adhesión a una causa social general— con miras a la constitución de una nación, su identidad y su cultura.

El presidente de la Asociación de Críticos de Arte del Ecuador, AICA-E, en proceso inconcluso de constitución, reunido en su primer congreso nacional, convocado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, decía “Mientras en Europa y los Estados Unidos la discusión sobre lo nacional era inexistente en los años 80, en los países latinoamericanos era consabido sujeto de discusiones en seminarios y congresos de índoles cultural y artística” (Oña, 2002, p.38).

No es aventurado pensar que situaciones similares ocurrían en muchos de los países latinoamericanos donde la cuestión nacional —identidad, cultura, nación y estado nacional— fue abordada por sus más destacados intelectuales, escritores, pintores, escultores, músicos, críticos del arte, historiadores, teóricos de la cultura, etc. siempre desde la concepción del intelectual comprometido con proyectos sociales.

Viva expresión de ello son algunas obras seminales como las de José Carlos Mariátegui, especialmente sus “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana” (1943), lúcido aporte al pensamiento latinoamericano que estudia la cultura y la identidad como hechos entrelazados que configuran una totalidad social e histórica determinada.

De Roberto Fernández Retamar, ensayista, poeta, profesor y promotor cultural cubano, destacamos su “Calibán”, fecunda y creativa lectura de “La tempestad” de William Shakespeare, estudio de la literatura latinoamericana desde la perspectiva de su mismidad antes que desde las miradas de la otredad europea; estandarte conceptual adecuadamente sintetizado en una frase tan lúcida como la que formuló su autor, a modo de programa de trabajo: “Una teoría de la literatura es la teoría de una literatura” (Fernández Retamar, 1971).

De Oswald de Andrade, ensayista brasileño, destacamos su “Manifiesto Antropófago”, traducido al inglés como *Manifiesto Canibal* (1928) que expresa la necesidad de los latinoamericanos de asumir una actitud devoradora tanto de las culturas y el arte europeos como de lo ancestral, a la manera de las tribus del nordeste amazónico, especialmente los

Tupi ñaué, uno de cuyos valores más preciados era precisamente devorar lo mejor de la cultura del enemigo, antes de matarlo (De Andrade, 1991).

Agustín Cueva y Bolívar Echeverría, intelectuales ecuatorianos que se formaron en Europa y residieron en México casi toda su vida, en calidad de profesores e investigadores de la UNAM, son hitos fundamentales del pensamiento latinoamericano al haber desarrollado una crítica cultural comprometida con causas y proyectos históricos y sociales.

De Cueva hemos de destacar su famosa obra: “Entre la ira y la esperanza. Ensayos sobre la cultura nacional” (1967), obra seminal que, mediante el uso de instrumentos analíticos rigurosos como los de la sociología marxista, examina la esclerótica cultura conservadora dominante en el Ecuador en aquellos años y su dilatada crisis que, instalada en un culto a las “momias” de un pasado oligárquico, no permitía el advenimiento de una nueva cultura y un nuevo arte, radicalmente diferentes de los de su pasado más cercano.

De la vasta producción intelectual de Echeverría, más que anotar el título de una o varias de sus obras, debemos destacar un eje que atraviesa de comienzo a final su lúcida contribución destinada a estudiar el doble vínculo que establecen la cultura y la sociedad en América Latina. Resulta preciso recomendar a los lectores su brillante observación sobre las relaciones entre Modernidad capitalista y cultura moderna, particularmente cuando desarrolla el concepto de *ethos* barroco, en tanto forma de vida y como estrategia de resistencia al Capital (Suárez, 2018).

Es indudable que el impacto del ataque posmoderno a la crítica tradicional fue devastador. Generó un cataclismo que terminó por desconstituir la crítica de arte que realmente existía, al punto de que luego del silencio advino una desolación en el panorama discursivo del país. Muchos de los críticos dejaron de escribir; otros se auto exilaron en pequeñas publicaciones periodísticas, en revistas de reducida circulación o en la cátedra universitaria. El capítulo ecuatoriano de AICA no llegó a constituirse nunca. Herida fatalmente, la crítica y los críticos de arte realmente existentes perdieron credibilidad, al punto de que sus opiniones fueron arrinconadas en los desvanes de “las cosas del pasado”. De entre las ruinas, luego del cataclismo, emergió la nueva figura del curador y la institución curatorial o curaduría.

Paradójicamente, esto último comenzó a ocurrir nada menos que en el Primer Congreso Ecuatoriano sobre Crítica de Arte, convocado por la Casa de la Cultura, celebrado en Cuenca, en octubre de 2001 (Jaramillo et. al, 2002), donde algunos de los participantes esgrimieron argumentos en contra de la crítica “tradicional” y enarbolaron estandartes conceptuales con los que, por supuesto, a partir de entonces, desarrollarían sus prácticas curatoriales, marcando el arte visual que se hace en Ecuador desde comienzos del siglo XXI.

Brian J. Mallet, encargado de la edición internacional de la revista *Art Nexus/Arte* en Colombia, refiriéndose a la situación de la crítica en América Latina, sostenía:

“Nos referimos sin duda a la *crítica posmoderna*, sobre todo en el campo de las artes plásticas y visuales, donde logró imponerse de manera contundente a lo largo del continente sin que la crítica de arte “tradicional”, tal y como se entendía y practicaba, por ejemplo, en Europa desde mediados del siglo XIX, se haya jamás afianzado en América Latina. A diferencia de Europa o de los Estados Unidos, donde la crítica posmodernista está, entre

otras cosas, también dirigida contra ciertos conceptos y teorías anteriores o tradicionales, en América Latina se puede decir sin humor o ironía que la *crítica posmodernista* sí llegó al continente antes que la crítica "tradicional" (Mallet, 1996).

Los promotores del canon posmoderno en su *querrela* contra los "modernos" que gobernaban el mundo del arte hasta entonces en territorios latinoamericanos y ecuatorianos generaron una nueva signatura sobre las obras y los artistas que los legitimó. Vistas de este modo las cosas, es preciso que nos planteemos la duda de que es probable que nunca fuimos modernos en este campo. Incluso puede ser que tampoco lo fuimos en cuestiones tan sustantivas como la construcción del estado, la nación y la cultura.

En Ecuador, el incipiente campo de la crítica del arte fue condenado, acusado de expresar una Modernidad decadente, porque sin duda se había vinculado vehementemente al anhelo de la construcción de la identidad, la nación y la cultura nacional, en lo que había empeñado sus mejores esfuerzos y sus mayores afanes, intentando demostrar las relaciones entre las artes plásticas y la construcción de la identidad.

La obra de Benjamín Carrión (1897-1979) es quizás la que mejor representa en Ecuador estos afanes y en otras latitudes latinoamericanas similar función fue asumida por varios críticos como Martha Traba, Mario de Andrade o Ticio Escobar.

Esta función "híbrida" de la crítica del arte, impropriamente llamada así, para referirse a una doble naturaleza constitutiva con que articuló simultáneamente un pensamiento sobre el arte y sobre la nación, fue el carácter que asumió en los desarrollos que realmente tuvo en el Ecuador y en otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Paraguay o Perú.

Por ello, es mejor llamarla de un modo más justo como "pensamiento sobre el arte" cuyas raíces en Ecuador ya se encuentran en las reflexiones de Eugenio Espejo (1747-1795), especialmente en su "Defensa de los curas de Riobamba" [1786] cuando reflexiona sobre la obra artística de Miguel de Santiago, el principal pintor quiteño del siglo XVII (Estebaranz, 2010).

Es sabido también que, en 1853, entre los discursos pronunciados por los miembros de la "Sociedad de Ilustración de la escuela democrática de Miguel de Santiago" así como por aquellos que integraban la "Sociedad Hipocrática", Mariano Rodríguez su presidente, propone una reflexión tan lúcida como la siguiente:

"Por el sistema de monopolios inherente al régimen (sic) colonial y por las preocupaciones que son su principio concentrador, el genio (sic) artístico de nuestro país estuvo deprimido por el espacio de tres siglos (...) Natural era que en la situación de épocas tan luctuosa, las Artes que no florecen sino bajo el benéfico influjo de la paz, yacieran en completo abandono; porque los individuos de la clase trabajadora, sin un instante desocupado para tomar el instrumento útil a las manos, siempre armados del fusil o de la lanza para combatir a la tiranía, o detenidos en los cuarteles para engrosar por la fuerza la lejió (sic) jenizaras, no han podido hacer adelanto alguno" (Rodríguez, 1853).

La llamada Escuela Quiteña que desarrolló su labor artística en la época colonial fue, a su vez, analizada, con los instrumentos de la época por el historiador jesuita Federico González Suárez (1844-1917) en los siguientes términos:

“¿Cuál es nuestro propósito? Discurrir, llana y sencillamente, sobre un asunto literario, exponiendo, sin pretensiones científicas, nuestras ideas acerca de la hermosura del Universo corpóreo. Quizá la poesía, o, mejor dicho, la Musa ecuatoriana, volverán sus ojos allí, a los objetos naturales e inflamará el astro de nuestros poetas. Qué, la poesía, ¿acaso no sólo el ser nacional? ¿Por qué ha de desdeñar los elementos propios y genuinos del arte? ¿Para qué ha de ir a buscar fuera los elementos del arte verdaderamente nacional? Por desgracia, al arte en general, y a la poesía en particular, le faltan en América la dirección atinada de una crítica literaria fundada en los indiscutibles principios del buen gusto: la poesía anda a tientas y le es menester la docta disciplina de la crítica para que la guíe y la conduzca por buen camino. El arte tiene leyes, y esas leyes nunca pueden ser violadas impunemente” (González Suárez, 1908).

Las iniciales contribuciones de José Gabriel Navarro (1881-1965), historiador del arte ecuatoriano, fueron enriquecidas con los aportes de José Alfredo Llerena, Benjamin Carrión, Alfredo Pareja Diez-Canseco, Edmundo Rivadeneira en el plano periodístico, y Humberto Moré que ejerció una lúcida crítica sobre el arte de las vanguardias ecuatorianas.

A partir de la década de los años setenta y a lo largo de los ochenta, se destacan los trabajos de Hernán Rodríguez Castillo, Mario Monteforte Toledo (guatemalteco residente en Ecuador), Juan Castro, Jorge Dávila Vázquez e Inés María Flores.

Desde los años noventa, Alexandra Kennedy, Mónica Vorbeck, Pablo Lee, Claudio Malo, Juan Martínez, Manuel Mejía, Claudio Mena, Rolando Moya, Lenin Oña, Alfonso Ortiz, Evelia Peralta, Rodrigo Villacís, Carlos Rojas, Cecilia Suárez. Y desde los años dos mil, Cristóbal Zapata, Rodolfo Kronfle, Lupe Álvarez, María Fernanda Cartagena, Hernán Pacurucu, entre otros.

Uno de los efectos del giro posmoderno de la crítica del arte hacia la curaduría ha sido que, en muchos casos, con excepciones ciertamente destacables, la legitimación de obras en el mundo del arte, expresan más los gustos personales de los curadores que el mérito de las formas artísticas propiamente dichas cuya materialidad estética, plástica, visual y semántica fuese verdaderamente notable. Así pues, Cristóbal Zapata (2002), en el congreso de críticos del arte ecuatoriano, sostenía:

(...) “en el momento de marcada transición en las artes plásticas ecuatorianas, cuando por un lado un grupo minoritario parece refinar su discurso introspectivo (su indagación en la subjetividad, en la memoria o en los afectos), otros han elegido resueltamente la extroversión: saltar a la arena pública para poner en cuestión el **status quo** (sic) social, político y económico (...) en este pasaje todavía un poco confuso pero muy activo de nuestra evolución artística es cuando la crítica debería sacar a relucir sus armas valorativas, analíticas, reflexivas, y tal parece que prefieren mantenerse guardadas bajo llave en algún cajón de sus amados bargeños neocoloniales (...) Cabe pensar que los aprendices de brujo requieren un poco más de tiempo para sofisticar sus trabajos, y estamos dispuestos a concederles a condición de que ellos estén dispuestos a reconocer la limitación que al momento tienen sus propuestas y sus presupuestos” (p.75).

Es preciso destacar también el influjo que tuvo la obra de George Dickie en la materia que nos ocupa ahora, pues a lo largo de su desarrollo, especialmente en la primera versión de su “teoría institucional” (1964) resaltó la importancia del “mundo del arte” y la imposibilidad de definirlo de manera inmanente (Dickie, 2005). En la primera versión de su teoría, el filósofo norteamericano destacó que el proceso de “conferir estatus” a la obra

de arte proviene tan solo de la “institución arte”, museos, galerías, críticos, curadores o historiadores de arte. En la segunda versión, el autor corrige su teoría, poniendo el énfasis decisor en los papeles que tienen el artista y el público a la hora de definir el arte. Sin embargo, la primera versión fue asumida con tanto “entusiasmo” por los curadores ecuatorianos desde comienzos del siglo XXI que, desplegada en sendos discursos, legitimaron obras de su preferencia personal.

El eclipse del criterio artístico largamente propiciado por las nuevas voces que insistían de modo permanente que “el mundo del arte” se había desestructurado por completo con el advenimiento de nuevos lenguajes fue finalmente asumido por la curaduría y los curadores de las nuevas prácticas artísticas que emergieron en la escena artística del siglo XXI. Lupe Álvarez, historiadora del arte, ha sostenido que:

“La pobreza conceptual que exhibe el discurso crítico es una de las razones que hace que las manifestaciones del arte contemporáneo no constituyan un evento cultural relevante y de impacto, entre otras cosas, porque la evaluación tradicional es improcedente para recalcar los valores propios de estos fenómenos artísticos e incapaz de posicionar su dimensión alternativa y de vanguardia” (Álvarez, 2002, p. 109).

Las nuevas figuras curatoriales pretendían superar los “vicios modernos” de la crítica “tradicional”, que tuvo un desarrollo distinto en las territorialidades latinoamericanas del que alcanzaron en los mundos europeo y norteamericano. Sin embargo, a nuestro juicio, la ruptura epistemológica fue solo un giro posmoderno que centró el discurso sobre el arte en las subjetividades de los curadores y artistas cuando no en sus relaciones personales.

En Ecuador, así como en América Latina, Europa y Estados Unidos, la crítica del arte se sigue practicando, al punto de que no conocemos panorama artístico en la cultura contemporánea que no la ejerza. Una revisión de revistas especializadas, periódicos y sitios web nos confirman tal cuestión.

¿Cómo es que ha subsistido la crítica de arte y el número de críticos es creciente, después de que el canon posmoderno anunciara su muerte?

Extraña situación pese a la desconfianza que provocaron los nuevos curadores para legitimar su presencia y el surgimiento de nuevos discursos que reemplazarían a los anteriores e interpretarían con pertinencia la nueva producción artística surgida a partir del siglo XXI.

En nuestro país, los estudios sobre arte contemporáneo son aún muy escasos. Las aproximaciones orgánicas, rigurosas, independientes, son exiguas. Existen esporádicas y puntuales intervenciones, muchas de ellas auspiciadas por museos o galerías por lo que, más que revelar procesos investigativos, dan cuenta de la facticidad del hecho productivo artístico o del acontecimiento de una muestra artística como tales.

En realidad, las publicaciones con temáticas muy precisas son también escasas; lo que abunda son los catálogos que registran diversas y muy dispersas muestras y que, de una u otra forma, han estado llenando momentáneamente al menos, ese vacío de conocimiento, pero que no ha sido sistematizado ni ordenado.

Hemos de mencionar algunas de ellos: “*De la inocencia a la libertad*” (1998), escrito por varios estudiosos del arte ecuatoriano y publicado por el Banco Central del Ecuador. Se

trata de una aproximación a la constitución de la modernidad en el arte cuencano. “*Archivo escoria*” (2003) de María Belén Moncayo reúne la más grande colección de vídeo-arte existente en el país, integrada por 125 artistas. La curaduría de Lenin Oña, “*Otro arte en el Ecuador*” (2009) es una selección demasiado general de artistas que integran el catálogo, pues su denominación común es ser ecuatorianos; conviven en el espacio editorial sin una unidad teórica, diversas tendencias, cronologías, enfoques, lenguajes, sin más.

También se ha publicado “*Playlist. Grandes éxitos en el arte ecuatoriano contemporáneo. 2007-2009*” (2010), de Cristóbal Zapata y Rodolfo Kronfle, una selección de obras actuales. En el evento “*De 12 a 12, doce horas de performance*” (2010), organizado por el Museo Camilo Egas y su directora María Fernanda López, se resume la escasa producción de esta tendencia del arte en nuestro país con sus principales representantes en la corta historia ecuatoriana, lamentablemente sin criterios de selección, solo se acumula proyectos que van desde los sesenta hasta obras muy actuales.

Además, existen otras publicaciones más teóricas como: “*La crítica de arte en el Ecuador*” (2002) que recoge ponencias y comentarios del primer y último congreso que, sobre la crítica del arte realizado en el Ecuador, organizado por el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, a comienzos de los años dos mil.

“*Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*” (2015) recoge una importante porción de los resultados de una investigación auspiciada por la Universidad de Cuenca y SENESCYT, ejecutada por Cecilia Suárez, Hernán Pacurucu, Sebastián Martínez y Julio César Abad Vidal, sobre sesenta y nueve artistas plásticos nacidos en Ecuador o afincados aquí por numerosos años, e incluso de aquellos que emigraron a Alemania, Estados Unidos, Francia cuya producción artística es una evidencia del desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país.

Este estudio parte de un reconocimiento de los profundos cambios que ha vivido el arte en los últimos años, cuando unas complejas y volátiles relaciones entre tradición, modernidad y globalización definen la actual fase del capitalismo como una época tardía con su lógica cultural posmoderna y la producción cultural y artística reafirman su carácter de mercancía.

No menos importante —dicen los autores de los “Mapas” — es la huella de la estandarización y ampliación creciente de los públicos que nos ha colocado, por primera vez, en una posición de acceso horizontal a la cultura diseminada a través de infinidad de plataformas digitales (YouTube, Vimeo, Facebook, Sound cloud, iTunes, etc., etc.). Sin embargo, por desgracia, esta accesibilidad innegable no supone una auténtica democratización estética que traiga consigo la existencia de imaginarios comunes, una república de imágenes compartidas, sino la confirmación de un inequitativo reparto de lo sensible, pues, el estado aún nos adeuda una educación estética permanente y de calidad, desde el inicio de la formación del niño hasta la adultez del individuo, que forme y potencie su sensibilidad e imaginación.

Hoy vivimos una inédita circulación del arte marcada por intercambios crecientes que borran fronteras, nacionalidades, idiomas, generaciones. Experimentamos una creciente ampliación del espacio público tradicional de las ciudades que se ha expandido al espacio virtual de las redes y del ciberespacio. En los últimos años, hemos visto la expansión de

los lenguajes tradicionales -pintura o escultura- a las acciones artísticas; hemos asistido a una ampliación de los tradicionales espacios exhibitivos -museo o galería- a la puesta en escena de prácticas artísticas relacionales cuyo objetivo incluye la participación de las personas que habitan en una comunidad o un barrio, o que pertenecen a un sector social, representan un género o un grupo etario, etc.

La producción artística y la experiencia estética se han modificado profundamente por los efectos de la revolución digital como las experiencias en tiempo real, inéditas velocidades de conexión e interconexión, la superación de las distancias, la realidad aumentada, etc., y por decisiones éticas y posturas políticas de los artistas que en su conjunto demanda nuevos conceptos para pensar el ejercicio del arte actual y su pensamiento.

3. A modo de conclusiones:

Este ejercicio deconstructivo del discurso de la crítica tradicional y posmoderna en Ecuador nos permite revelar el verdadero carácter de la ruptura que se produjo en su campo, a comienzos del siglo XXI. Un giro que aspiró a superar las subjetividades preexistentes pero que, a la manera de un uróboro, se tornó en una expresión de relativismo posmoderno.

Por ello y mucho más, la búsqueda de un camino hacia la interpretación de las obras plásticas debe sostenerse en la objetividad ontológica de las obras, en un rigor que nos permitan aproximarnos al examen de las plasticidades contemporáneas (Malabou, C., 2011), el carácter de sus formas, sus sentidos y representaciones. Sin olvidar además que toda exposición es, o debe ser una “máquina de guerra” que “no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento” (Didi Huberman, 2011).

Si es posible re-formar o re-configurar la crítica de arte, ese nuevo ejercicio se enfrenta con una disyuntiva: ¿Valorar o interpretar? Valorar el arte actual desde los conceptos del canon tradicional resulta imposible tanto como desde el canon posmoderno. No solo que ambos están exhaustos, sino que no alcanzan a dar cuenta de la complejidad del arte y de la sociedad actuales.

Nosotros asumimos, más bien, las posibilidades y perspectivas de la *teoría de la forma* de Carlos Rojas (2016) porque “la forma es, ante todo, productividad; esto es, la capacidad de generar nuevas formas, que significa la introducción de nuevas distinciones en los mundos existentes o el surgimiento de nuevos mundos. A este proceso se le denomina: transformación.” (Rojas, 2016).

Por todo ello, pensamos que la crítica de arte puede transformarse, sin olvidar claro está que es una signatura que expresa unas determinadas relaciones de poder, en el contexto de la economía política global de la visión, marcada por los intereses de las grandes corporaciones del entretenimiento y de un mercado del arte banalizado, en oposición a las producciones independientes cuya estética es una crítica del *establishment*.

Razón por demás importante para que la crítica del arte se transforme y explore una metodología ontológica, rigurosa y objetiva, que estudie las obras en tanto formas plásticas cuya diversidad de dispositivos, estéticas y representaciones se enriquece con

explicaciones sobre las condiciones de producción, circulación y consumo que, a su vez, den cuenta del estado de la producción artística y la interpreten.

Por otra parte, nos parece fundamental que la curaduría (comisariado) actual reflexione sobre su funcionalidad al mercado del espectáculo y a las industrias del entretenimiento y reaccione con un giro ético, pensando en la responsabilidad que tiene en una época como la actual:

“Hoy, la actuación comisarial, de igual modo que cualquier otra presentación o representación cultural, se ha visto transformada en predicado de una oferta cultural institucionalizada, ya sea esta pública o privada. Y como predicado del discurso de unas instituciones cuya defección de la esfera investigadora es notoria y cuya únicas funciones giran en torno a detectar, satisfacer y saciar las necesidades de ocio de una sociedad que demanda y deglute, cada día con mayor voracidad, nuevos placeres y espectáculos, la adaptación de la exposición desde su posición de ceremonial de la reflexión hasta escenografía de la banalidad, tan comercial, atractiva, fungible e intrascendente, ha sido, a un tiempo, patética y exitosa” (De la Torre, 2014, p.161).

Como lo hemos dicho desde el inicio, no es objeto de este trabajo estudiar los orígenes históricos de la crítica del arte moderno, sino deconstruir algunas de sus tendencias más relevantes. Por tanto, si bien partimos desde una hermenéutica del discurso de los críticos, la cuestión de fondo es superar la crítica del arte existente hoy en día, proponer transformaciones y explorar otras formas de producirla. Se busca superar el relativismo, el gusto personal y la subjetividad impuestos por el canon posmoderno. Si esto es posible, han de advenir nuevas formas discursivas más vinculada a la hermenéutica de las obras que a los gustos personales y su valoración subjetiva.

Trabajos citados

- Álvarez, L. (2002). Prólogo. En D. Jaramillo, *La crítica del arte en el Ecuador* (pp. 103-131). Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva Dávila, A. (1967). *Entre la ira y la esperanza. Ensayos sobre la cultura nacional*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.

- De Andrade, O. y. (1991). Manifiesto Antropófago. *Revista Literaria Latinoamericana*, 38-47.
- De la Torre, I. (2014). El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista... *Historia Autónoma*, 157-172. Recuperado el 10 de abril de 2018
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi Huberman, G. (11 de abril de 2011). *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Estebaranz, A. J. (2010). El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675. *Revista complutense de Historia de América*, 36, 163-184.
- Fernández Retamar, R. (1971). *Calibán*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- González Suárez, F. (1908). *Hermosura de la Naturaleza y sentimiento estético de ella*. Madrid: Repositorio digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamin Carrión".
- Hegel, G. (2008). *Lecciones sobre Estética*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Jaramillo, D. et al. (2002). *La crítica de arte en el Ecuador*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura.
- Lorente, J. P. (2005). *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza..
- Malabou, C. (2011). *La plasticidad en el atardecer de la escritura*. Valencia, España: Ellago.
- Mallet, B. J. (1996). *Art Nexus. Arte en Colombia*. Bogotá, Colombia: Universidad de Los Andes.
- Mariátegui, J. C. (1943). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Biblioteca Amauta.
- Mejía, M. E. (2002). Sobre la crítica del arte en Ecuador. En D. Jaramillo, *La crítica de arte en Ecuador* (pp. 27-45). Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreiras, A. (2016). *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Salamanca, España: Escolar y Mayo.
- Oña, L. (2002). *Perspectivas de la crítica del arte en el Ecuador*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Galileé.
- Rodríguez, M. (1853). *Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión". Repositorio digital de prensa antigua*. Obtenido de Discursos de la Sociedad democrática "Miguel de Santiago".
- Rojas, C.. (31 de mayo de 2016). *Forma, figura. Propositiones*. Recuperado de <http://esticascanibales.blogspot.com/2016/05/forma-figura-proposiciones.html>
- Suárez Moreno, C. (2018). Estética y Política en la obra de Bolívar Echeverría. *Revista Pucara*, Cuenca: Universidad de Cuenca. En prensa.
- Suárez Moreno, C. et al. (2015). *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Zapata, C. (2002). La timidez de los toreros. En D. Jaramillo, *La crítica del arte en el Ecuador*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana