

Cuerpos teóricos para revisar el arte contemporáneo en Quito (1967-2007). El caso de la educación universitaria*

Theoretical concepts to review contemporary art in Quito (1967-2007)
The case of university education

María del Carmen Oleas Rueda**

Resumen: Este artículo realiza un análisis de los dos conceptos teóricos, aplicados a dos casos específicos sobre educación universitaria en artes en Quito. Se indagará en el concepto de campo de arte que propone Bourdieu. Este concepto dará paso para identificar espacios, agentes, instituciones y disputas del campo, es decir, delimitará el tiempo y el espacio de la investigación. Por otro lado, el concepto de regímenes de arte de Rancière permitirá pensar en la producción artística y sus cambios, tanto a nivel conceptual como a nivel técnico. Estos conceptos teóricos se aplicarán a dos experiencias de educación universitaria en artes. El enfoque en estos casos específicos, permitirá que, a pesar del carácter contradictorio con el que se han construido estos conceptos, su aplicación a los eventos del arte en el periodo planteado, sean adecuados desde una aproximación histórica.

Palabras clave: arte contemporáneo, campo de arte, regímenes de arte, educación universitaria

Abstract: This text is part of the doctoral research "Art regimes in dispute: Quito 1967-2007". This article analyzes two theoretical concepts, based on two specific cases of university arts education in Quito, during this period. It will focus on Bourdieu's concept of field of art. This concept will give way to identify spaces, agents, institutions and disputes in the field. On the other hand, Rancière's concept of art regimes will be used as a discussion opener about the artistic production and its changes, both conceptually and technically. This theoretical analysis will focus on two experiences of university education in arts; the focus on these specific cases will allow their application to art events in the period stated as suitable from a historical approach, despite the contradictory nature with which Bourdieu and Rancière have built them.

Keywords: contemporary art, field of art, art regimes, university

* Este artículo es parte del proyecto de investigación: "Regímenes de arte en disputa: Quito 1967-2007". Primera convocatoria Doctorado de Historia de los Andes 2013-2016, FLACSO Ecuador

** Master en Estudios de la Cultura mención en Artes y Estudios Visuales Dra.(c) Departamento de Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Quito- Ecuador, carmelaoleas@gmail.com

Introducción

Este artículo analizará dos conceptos teóricos que servirán de base para una investigación histórica posterior sobre los sucesos del arte en Quito entre 1967 y 2007. En primer lugar se analizará el concepto de campo que propone Bourdieu. Este concepto permitirá ver, al arte como un espacio de disputas entre agentes e instituciones; de la misma forma, este análisis permitirá delimitar los tiempos y espacios de los sucesos que se analizarán. En segundo lugar se indagará en el concepto de régimen de arte de Rancière. El análisis de este concepto permitirá entender los cambios en la producción del arte. Ambos conceptos serán utilizados como herramientas para entender la realidad¹, de esta forma su carácter contradictorio no causará conflicto.

Como se ha dicho anteriormente, en una primera parte del ensayo se indagará en el concepto de campo de arte. Este concepto permitirá entender el cambio dentro del espacio social y de producción de significados en el que sucede el arte. También permitirá ver cómo han cambiado las disputas y las reglas de juego del campo del arte y hará explícita la relación entre este y otros campos. Para un acercamiento casuístico a este concepto, se analizará la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) específicamente su inauguración en 1968, y su impacto en el campo del arte.

En la segunda parte, se analizará el concepto de regímenes de arte. El análisis del régimen estético del arte, específicamente, develará la relación arte-política; relación que explica lo que se comprende como arte crítico. También se reflexionará sobre el “salto” del arte moderno al arte contemporáneo. Para este análisis se tomará el caso de la Carrera de Artes Visuales (CAV) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) que se abrió treinta años después de la FAUCE. Se analizará específicamente un proyecto de producción de un grupo de estudiantes de esta carrera. Finalmente se pondrán en diálogo el concepto de campo del arte con el de régimen estético del arte. Este diálogo implicaría una propuesta novedosa que permitirá utilizar ambos conceptos en función de esta investigación específicamente.

El campo del arte

Antes de iniciar este análisis, es importante pensar que el concepto de campo no puede ser aplicado de manera integral a espacios de disputa que no sean los estudiados por Bourdieu. Por eso también será necesario cuestionar, hasta qué punto el concepto de campo del arte puede servir para indagar en el medio artístico en Quito. Bourdieu define a los campos como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de

¹ Foucault propone utilizar a la teoría como una caja herramientas. “Entender a la teoría como una caja de herramientas quiere decir que –no se trata de construir un sistema, sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; –que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica en algunas de sus dimensiones) sobre situaciones dadas.” (Foucault, 2002:85).

su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (Bourdieu, 1990:109). En el caso de Quito, el campo del arte empezó a configurarse a principios del siglo XX, para Trinidad Pérez, una de las muestras de la inserción del imaginario artístico en el pensamiento moderno fue la inclusión del arte en las exposiciones universales y nacionales de inicios de siglo (Pérez, 2010). En agosto de 1909 en Quito, se inauguró la Exposición Nacional del Centenario; esta exposición, fue usada por las élites como una vitrina para mostrarse como líderes civilizadores, esto implicaba una relación de las clases dominantes, con la cultura europea como referente civilizador. Para demostrar esta relación en la exposición se dividió al arte entre “bellas artes, artes manuales y artes industriales y mecánicas” (Pérez, 2010:25).

Las “bellas artes” fueron exhibidas en un pabellón específico porque se esperaba que sus espectadores fueran hombres letrados de las élites quiteñas y también porque se quería poner énfasis en las distinciones entre prácticas. Esta forma de exhibir el arte en la Exposición del Centenario implicaba que el arte latinoamericano iba de acuerdo con las formas de conocimiento modernas que se establecían desde dicotomías y categorizaciones de raza, género y clase. José Quiroz, explica que “en Europa el arte moderno se volvió [un] factor de estratificación social” (Quiroz, 2009:24). En los inicios del campo del arte en Latinoamérica, tuvo el mismo objetivo. Así, el campo del arte en Quito se configuró como un campo para iniciados, con instituciones, disputas y agentes propios, en el que se disputaban nociones de élite que ordenarían la sociedad.

Campo intelectual del arte

Para Bourdieu, la aparición de un campo intelectual implica una forma particular de legitimidad, que no responde a poderes económicos, políticos o religiosos, lo que reafirma su autonomía²; esta “autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador” (Bourdieu, 2002:12)³. En 1967 se constituyó una institución que cambiaría la estructura del campo del arte en Quito. La FAUCE abrió las puertas a su primera promoción en 1968. La intervención más importante que esta

² Es necesario, sin embargo, recalcar que no es posible analizar el campo del arte en Quito enteramente como lo propone Bourdieu porque dejaría de lado hechos constitutivos del mismo. Para Bernard Lahire “la teoría de los campos muestra poco interés para la vida fuera del escenario o fuera del campo de los agentes que luchan en el seno de un campo” (Lahire, 2002: 12). Desde este punto de vista quedarían fuera de este análisis, las relaciones de los agentes fuera del campo, que en Quito han sido importantes para los sucesos a su interior. Es necesario también tomar en cuenta agentes que, estando dentro del campo, no lo consideran como propio ya que sus disputas se encuentra fuera de él (Lahire, 2002:13); por ejemplo, los coleccionistas.

³ Se trata, en todo caso, de un modelo analítico, que no se ajusta necesariamente a la realidad. Existen otras corrientes intelectuales que proponen una autonomía del arte ligada a la apreciación del arte de parte de la gente común y en la vida cotidiana, y no reservada para espacios y personas determinadas (Lahire, 2002:29).

institución hizo al campo del arte, fue que a partir de su aparición le permitió configurarse como un campo intelectual.

Bajo esta lógica los agentes, es decir los intelectuales autónomos, se deben solamente al campo y a sus lógicas internas, y de estas dependen los nuevos agentes. Bourdieu explica que “se puede comprender que no vaya a entrarse en ese círculo mágico por una decisión espontánea de la voluntad, sino solamente por el nacimiento o por un lento proceso de cooptación y de iniciación que equivale a un segundo nacimiento” (Bourdieu, 2007:110). Es decir, los agentes del campo, no lo son por su decisión, sino por la providencia de los agentes que gozan del poder anteriormente⁴.

En el caso del campo del arte en Quito, no es posible decir que la inauguración de la FAUCE convirtió, de la noche a la mañana, a los artistas en intelectuales autónomos. Sin embargo, el inicio de este proceso sí implicó más autonomía de los artistas con respecto a algunos temas. Una consecuencia de esta incipiente autonomía relativa del campo y de sus agentes, fue la diversificación y especialización⁵ de la producción a su interior. A medida que se amplía la idea de un campo intelectual, su producción es considerada como un producto especializado, sujeto a formas de producción determinadas por el campo. Roberto Fajardo-González explica que “a un nivel universitario y académico se espera una determinada construcción sistemática del conocimiento, tanto a nivel de la producción como de la reflexión” (Fajardo-González, 2010: 2).

El campo intelectual del arte en Quito, se configuró en la medida que organizó a los agentes dentro de lógicas intelectuales ligadas a la academia. La inauguración de esta institución puede tomarse como uno de los “ejercicios estructurales”⁶ del campo. Sin embargo, la titulación fue solo una forma estandarizada y legalizada de entrar al campo⁷.

Algunos años después de la apertura de la FAUCE, aparecieron abundantes instituciones que se configuraron como instancias legitimadoras de la producción artística. Las galerías comerciales cumplían esta labor por medio del mercado⁸. En la investigación

⁴ Para Lahire esta visión es excluyente de agentes que se relacionan y disputan capital al interior del campo, pero que no necesariamente “nacieron en el campo o en el juego” (Lahire, 2002:13).

⁵ Según el perfil de los egresados de la FAUCE, la facultad preparaba a los estudiantes para que pudieran ejercer como cualquier agente del campo. Citando al documento, Estructura Académica de la Facultad de Artes: “bajo este esquema la actividad profesional de los artistas desborda la labor neta de creación artística y se proyecta en distintas tareas relacionadas con el arte” (Estructura Académica de la Facultad de Artes, 2003).

⁶ Bourdieu explica que “entre el aprendizaje por simple familiarización [...], y la transmisión explícita y expresa por prescripción o preceptos, toda sociedad prevé *ejercicios estructurales* que tienden a transmitir tal o cual forma de maestría práctica” (Bourdieu, 2007:121).

⁷ Tanto entonces como en la actualidad, existen otras vías para entrar en el campo en Quito que no serán estudiadas en esta investigación.

⁸ Lahire explica que “hoy en día casi no hay actividad que se escape a la lógica de la atribución de valores económicos” (Lahire, 2002:9). Así, este autor se pregunta sobre una verdadera distinción entre los capitales disputados en diferentes campos. Con la aparición de galerías comerciales este cuestionamiento sería válido en este caso. Es necesario, sin embargo, volver a la especificidad del caso. García Canclini propone pensar al caso latinoamericano de forma diferente. Para él “en los países latinoamericanos, las relaciones económicas y políticas no han permitido la formación de un amplio mercado cultural de élite” (García, 1990:36). Por esto el capital económico no ha sido el único en disputa en este campo específico.

de Pamela Cevallos sobre el campo del arte en Quito (1964-1979), manifiesta que en 1964 la Galería Siglo XX era la única en Quito (Cevallos, 2013:143). Cevallos explica que

En la década del sesenta surge por primera vez un movimiento cultural de galerías de arte que no se había visto anteriormente. [Después de la apertura de la “Galería Siglo XX] aparecen nuevas galerías: “Altamira” de Jaime Darquea, “Artes” de Iván Cruz y Luce de Perón, “Galería Charpentier” de Pablo Charpentier, “Goríbar” de José María Roura, “Caspicara” de Pablo Cueva, “La Galería” de Betty Wappenstein y otros espacios de exhibición como “Ktigua”, el Centro Ecuatoriano Norteamericano, La Alianza Francesa y el Auditorio Lincoln. (Cevallos, 2013:55)

Antes de los sesenta se habían abierto dos galerías en Quito, una en 1926 de Camilo Egas y otra en 1941 de Eduardo Kingman (Cevallos, 2013:55). Ambas galerías eran manejadas por artistas y estuvieron abiertas por corto tiempo. Es importante anotar que las galerías que demostraron un trabajo sostenido a partir de la década de los sesenta, pertenecían a personas que promovían a los artistas; mientras que por otro lado, las primeras galerías pertenecieron a artistas. Esto demuestra una falta de orden en el campo del arte, donde antes del sesenta, el espacio y las funciones de los agentes todavía no estaban claras ni definidas.

En la década de los sesenta, por la apertura de la FAUCE, también se redefinió el capital que se disputaba en el campo. Para Bourdieu la construcción del campo depende del capital en disputa, pero para construir este capital es necesario conocer cómo funciona el campo (Bourdieu y Wacquant, 2005). En este caso, las relaciones entre los agentes conformaron una red de compromisos y deudas de honor que fueron movilizadas en circunstancias específicas, esta red mueve el capital simbólico específico del campo. Bourdieu explica que la relación entre capital económico y simbólico está fusionada en la medida que “la exhibición de la fuerza material y simbólica representada por aliados prestigiosos es de una naturaleza tal que aporta [...] beneficios materiales [...] donde un buen renombre constituye la mejor, sino la única garantía económica” (Bourdieu, 2007:189). El capital simbólico, sin embargo, funciona solamente entre relaciones de poder como las que configuran el campo del arte. Bourdieu explica que “un capital no existe ni funciona, salvo en relación con un campo” (Bourdieu y Wacquant, 2005:155); así el capital simbólico aparece como el capital específico del campo del arte en Quito, lo que contribuye todavía más a su autonomía.

Con la apertura de la FAUCE se introdujo un elemento importante de prestigio, que influiría en el ordenamiento del campo, este elemento fue la titulación universitaria de los agentes. Para Bourdieu “el capital no halla condiciones de su plena realización sino con la aparición del sistema escolar que concede títulos que consagran de manera duradera la posición ocupada en la estructura de la distribución del capital” (Bourdieu, 2007:201). El título académico, por ser garantizado de manera jurídica, está liberado de algunas

limitaciones e igual que el dinero, tiene un valor consentido, esto permite claridad de quien lo ostenta⁹.

Cambios como los descritos anteriormente delimitaron la figura del artista como un intelectual autónomo a partir de la década de los sesenta. Pero a pesar de estos cambios no es posible equiparar el campo analizado, al campo del arte en que indaga Bourdieu. El campo del arte en Quito posee especificidades que lo caracterizan y que no permitirían hacer un análisis de campos tradicional. Una de estas es la separación casi nula entre arte y artesanía, (característica constitutiva del campo del arte que propone Bourdieu). La relación arte-artesanía ha estado presente constantemente en el caso del campo del arte quiteño. Un ejemplo es que el indigenismo pictórico como estilo emblemático del arte ecuatoriano, era descendiente directo de las artesanías de la sierra del Ecuador. Si bien esta relación era mucho menos evidente en este periodo, en sus inicios era clara¹⁰.

Otra característica propia de este campo, es la relatividad de su autonomía. Para Bourdieu un campo intelectual se configura como tal desde una relativa autonomía (Bourdieu, 2002). En el caso estudiado, esta autonomía es todavía más relativa que la que analiza Bourdieu. A pesar de que el campo en Quito ha logrado regirse por sus propias leyes, la relación de este con otros campos es decisiva en su configuración. Por ejemplo, su relación con el campo económico, aunque no lo determina, sí influye en su desarrollo. Esto es claro en el repunte del consumo de arte después del boom petrolero; o cómo, durante la crisis económica de fines de los noventa, la mayoría de galerías cerraron, privando al campo del arte de instancias legitimadoras privadas. Y a pesar de que Manuel Kingman define al sistema de galerías como un “sistema ficticio” (Kingman, 2012: 95) por el descrédito que habían sufrido a fines de los ochenta, su colapso fue una pérdida para las disputas del campo.

Para Kingman “lo que diferencia al campo artístico de Quito con el objeto de estudio de Bourdieu es la distancia histórica” (Kingman 2009: 5). Y, a pesar de que Kingman plantea una disolución y fragmentación total del campo del arte en Quito contemporáneo, se considera que, a pesar de las diferencias entre el campo planteado por Bourdieu y el campo del arte en Quito; este está lejos de una disolución ya que es necesario un campo para que las disputas y la producción se sigan dando. De esta manera, no es posible rehuir la constitución de un campo en Quito, solo hay que considerar que este campo propone mecanismos de conformación diferentes¹¹.

⁹ En el caso del campo del arte en Quito, la titulación de los artistas les dio espacios adecuados y abrió espacios a otros agentes. Sin embargo, no todos los artistas que se consagraron pasaron por la FAUCE.

¹⁰ Se puede ver claramente esta relación es el cuadro *Sanjuanito* (1918) de Camilo Egas. En este se aprecia que, dividiendo los personajes en sentido vertical, ha pintado dos franjas semejantes a las fajas que las indígenas usan para ceñirse la falda. Y a pesar de que no están terminadas, hacen referencia a estos textiles de manufactura indígena.

¹¹ Para Lahire “La teoría de los campos constituye [...] una manera de responder a una serie de problemas científicos, pero puede constituir en su momento un obstáculo para el conocimiento de mundo social” (Lahire, 2002:13). Por las particularidades de este caso, esta afirmación podría ser acertada. Sin embargo, para Philippe Corcuff, “los conceptos sociológicos no solo son útiles por lo que hacen ver, sino también por sus zonas de sombra y sus insuficiencias” (Corcuff, 2009:23). Desde este punto de vista el concepto de campo,

Regímenes de arte

El concepto de régimen de arte, será utilizado para explicar la aparición de un nuevo horizonte de inteligibilidad en el campo del arte en este periodo. Con el análisis de este concepto cómo lo plantea Rancière, se llegará a la cuestión del cambio de tendencias específicamente en el régimen estético del arte. Rancière plantea que en la historia occidental han existido tres regímenes de arte.

El régimen ético se caracteriza por imágenes subordinadas a su condición divina y a su derecho o prohibición de producirlas (Rancière, 2009). Este régimen podría ser reconocido casi durante mil seiscientos años en la historia del arte. Desde las figuras dibujadas en Lascaux, a las que Gombrich describe “no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso *empleo*” (Gombrich, 2009:40), hasta el arte gótico y principios del renacentista cuya única misión era la evangelización desde las imágenes (Gombrich, 2009:135).

El régimen poético o representativo, se identifica con la creación mimética de la realidad (Rancière, 2009:22). Este se desarrolla con normas que definen qué puede ser considerado arte y apreciado como tal. Rancière ubica a este régimen en las bellas artes (Rancière, 2009:23); explica que “las bellas artes son tales porque las leyes de la *mímesis* definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer y una forma de ser” (Rancière, 2012:16). Este régimen puede ser reconocido durante casi trescientos años en la historia del arte. Desde el periodo manierista en el siglo XVI, que para ha sido conocido por su “primitivo sentido de afectación y de lo imitado superficialmente” (Gombrich, 2009:387). Hasta fines del siglo XVIII donde los efectos de la Revolución Francesa eclosionaron en el pensamiento artístico y los temas del arte cambiaron.

Rancière, explica que al régimen mimético se le contrapone el régimen estético. Para este autor es “*estético*, ya que allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” (Rancière, 2009:24). El régimen estético plantea un arte autónomo, desconectado de las demandas mágicas del régimen ético y de los requerimientos y técnicas que garanticen la *mímesis* de la realidad del régimen mimético. La producción del régimen estético se da, durante el siglo XX hasta la actualidad. Gombrich explica que “los artistas del siglo XX [...] tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado” (Gombrich, 2009:563). Es decir, el arte había roto con sus lógicas tradicionales en búsqueda de autonomía creativa. Estos cambios en la producción artística pueden ser analizados desde la enseñanza del arte. El énfasis que en cada momento de la historia se le ponía a diferentes temas reflejan los intereses del arte en cada régimen.

El régimen estético del arte

Para Rancière el régimen estético “identifica al arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas de los géneros y de las artes” (Rancière, 2009:26). Para Diana Hernández, “uno de los ‘logros’ de la modernidad es que el arte vaya adquiriendo su esfera propia, que se haya independizado de la religión, la ética, el asunto de la verdad etc., y que, finalmente, se haya afirmado como autónomo” (Hernández, 2010:5). Para Rancière en el régimen estético “las cosas del arte se identifican [...] cada vez menos según los criterios pragmáticos de las ‘maneras de hacer’. Y se definen cada vez más en términos de las ‘maneras de ser sensibles’” (Rancière, 2012: 20). De esta manera, el régimen estético no inició como una ruptura, sino como un cuestionamiento sobre las formas de producir arte.

En el caso de Quito este cuestionamiento también podría ubicarse en el momento de la inauguración de la FAUCE. Sin embargo, la herencia de la tradicional Escuela de Bellas Artes que caracterizó a esta facultad, alargó en el caso de la educación en Quito, al régimen mimético de las artes¹². Además, por demandas de grupos de poder tanto al interior como al exterior de la FAUCE a mediados de la década del setenta, las materias teóricas fueron prácticamente eliminadas del pensum de estudios de esta facultad¹³, lo que imprimió un énfasis en la enseñanza técnica de las artes. Este énfasis, sin embargo, no implica necesariamente que las reflexiones que llevaron a la aparición del régimen estético hayan estado ausentes en el campo quiteño. Para Rancière “el fin de la *mimesis* no es el fin de la figuración: es el fin de la legislación mimética que armonizaba entre sí a la naturaleza productiva y a la naturaleza sensible” (Rancière, 2012:16). Es así que en 1997, treinta años después de la inauguración de la FAUCE, se abrió otra carrera universitaria en artes, en esta ocasión en una universidad privada.

La CAV nació por la iniciativa de varios artistas, muchos graduados de la FAUCE. Los gestores de este proyecto plantearon una institución que buscaría llenar los vacíos que había ahondado la FAUCE durante treinta años. Es así que en los primeros planes de estudios de esta carrera se puede ver la necesidad de incluir reflexiones teóricas sobre el arte desde la historia, la filosofía y la teoría del arte (Malla Curricular Carrera de Artes Plásticas, 1999). Paulatinamente con los cambios curriculares, las reflexiones teóricas sobre el arte fueron tomando fuerza en la enseñanza de artes en esta institución.

¹² La influencia de la Escuela de Bellas Artes, antecedente inmediato de la Escuela de artes Plásticas de la FAUCE se puede ver sobre todo en los planes de estudio de esta institución en los que a lo largo del tiempo se han ido privilegiando a las materias técnicas más que a las materias teóricas o de reflexión filosófica del arte. Inclusive, en 1975, las materias teóricas fueron eliminadas del pensum de estudios, en su lugar se dictaban seminarios intensivos de una semana (Bases para una Análisis del Trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central, 1975)

¹³ Paulatinamente se fueron agregando materias teóricas en las reformas siguientes de los planes de estudio. Sin embargo, estas materias nunca llegaron a ocupar más del 20% del plan de estudios total. Esto restó importancia a la reflexión teórica de parte de los estudiantes universitarios del arte, centrándose en las técnicas de producción.

De manera equivocada en los primeros años de esta carrera su abordaje teórico ahondó en lo que Rancière ha llamado las confusiones que la modernidad ha impuesto a la reflexión artística. Para él la primera confusión es la de una modernidad anti mimética en la que cada arte se afirmaría desde su propio medio específico, lo que llevaría a un distanciamiento con la política. La segunda confusión es la del arte como una pieza del cumplimiento del destino de la modernidad. Esta confusión lleva a separar al arte de otras instancias de la vida. Estas entradas sobre la modernidad del arte y su relación con la autonomía del campo, desembocaron en la posmodernidad de la producción artística también en el caso de Quito.

Para Rancière la posmodernidad en las artes, ha traído a discusión todo lo que pone en duda el pensamiento modernista, desde la separación de las artes hasta la negación del modelo bidimensional pictórico, pasando por las mezclas de géneros, épocas, técnicas, y narrativas. Explica que, modernidad y posmodernidad son parte de los mismos principios por lo que no es pertinente hacer un corte temporal entre ambos ya que los dos buscan fundar lo que llama, un “propio del arte”. De todas formas, para Rancière la posmodernidad se ubica dentro del régimen estético como una discordia que no implica ruptura (Rancière, 2009).

Lastimosamente, en el caso de Quito y de la reflexión teórica impartida en la CAV, la posmodernidad en el arte, equivocadamente, si implicó una ruptura con lo moderno. Esta reflexión mal entendida de la posmodernidad llegó a mediados y fines de los noventa, de la mano de pensadores locales y latinoamericanos que propusieron una ruptura total con el arte moderno, desmereciendo, hasta cierto punto, los procesos educativos, de creación y de legitimación que habían funcionado en el campo hasta entonces. Sin embargo, hubo un grupo de estudiantes en el CAV que lograron reflexionar sobre estos postulados y, desde los nuevos medios de producción artística, buscaron rescatar los procesos del campo del arte.

El colectivo de estudiantes de la CAV llamado Experimentos Culturales, pasó de la discusión de la posmodernidad en el arte, a la discusión del arte contemporáneo también desarrollada, posteriormente, en las aulas de esta institución. Su proyecto consistía en un sitio virtual, en el que se pudiera exhibir arte y que fuera accesible a todo el público desde una computadora. Pero, este sitio también fue pensado para ser un espacio de discusión teórica por lo que publicaban, periódicamente textos de crítica y teoría del arte de autores locales y extranjeros. A partir esta práctica, los estudiantes de la CAV reforzaban la idea del modo de ser sensible de los productos artísticos que planteó Rancière para el régimen estético del arte.

Desde el punto de vista de la práctica planteada por estos estudiantes de la CAV, el arte contemporáneo implica una continuidad con el arte moderno. Para Danto, “el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado [...] incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno” (Danto, 2010:30). Esta continuidad está relacionada con la narrativa de lo que sucede en el arte después de la modernidad, y no con rasgos estilísticos. Sin embargo, de ninguna manera implica la ruptura que planteaban las teorías posmodernas enseñadas en las aulas de la CAV. Al contrario, acepta como una

práctica artística a las reflexiones teóricas dándole continuidad en el quehacer al arte moderno y al arte contemporáneo.

Sin embargo, el arte contemporáneo en la práctica de los estudiantes de la CAV no es un hoyo donde cae cualquier expresión estética o teórica. Sino que más bien está de acuerdo con lo que propone Terry Smith quien lo define como “la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta [con] sus propias estructuras de pensamiento y cambio” (Smith, 2012:299). Para este autor, el arte contemporáneo se presenta más cercano a la idea del campo del arte como lo propone Bourdieu. Es así que lo describe como “una escena que se define a sí misma a partir de la práctica y de la promoción constante de su propia autorrepresentación” (Smith, 2012:301).

En la misma línea, Rancière considera que las prácticas artísticas contemporáneas necesitan de la reflexión de productores y de espectadores para funcionar. Para él, estas prácticas están estrechamente relacionadas con el pensamiento político. Y es desde estas reflexiones que se ubicaba el planteamiento del colectivo Experimentos Culturales. Estos estudiantes buscaban un arte no elitista al estar al alcance de todo el público, pero también tenían una propuesta política al incluir reflexión teórica en el mismo espacio de la exhibición artística.

La propuesta de este colectivo, se acerca a lo que Rancière describe como lo político del arte que se encuentra en las relaciones e intercambios entre arte y no arte (Rancière, 2005). Para él, la relación arte-política implica “construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común” (Rancière, 2012:31). Rancière encuentra en esta relación, la esencia del arte contemporáneo, como un arte político en sí mismo, para él “el arte no ha de convertirse en una forma de vida. En él se encuentra, por el contrario, la vida que ha tomado forma” (Rancière, 2012:53). La vinculación entre arte y política que plantea Rancière implica una síntesis estética, que lo define como el arte crítico (Rancière, 2012).

Como he dicho antes, no es posible aplicar como un molde las teorías europeas al caso del arte en Latinoamérica. Pero, si es posible pensar al desarrollo del arte contemporáneo en Latinoamérica en un mismo nivel que el de los centros; ya que, aunque no se puede pensar en los mismos procesos, si se puede pensar en procesos similares. Para Andrea Giunta, el arte contemporáneo se ha desarrollado sobre la invalidez del esquema centro-periferia y propone un desarrollo del arte contemporáneo asentado en la noción de “vanguardias simultáneas” lo que permitirá “analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas” (Giunta, 2014:5).

Giunta no considera al arte contemporáneo como un estilo, para ella en la contemporaneidad el arte no puede ser definido, y sus rasgos deben ser considerados síntomas (Giunta, 2014). En este contexto, la propuesta de Giunta, señala:

Interrogar al arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de

lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes (Giunta, 2014:8).

Para Pablo Oyarzun, el arte latinoamericano se define en el acto de enunciación artística (Oyarzun, 2011). Para él el arte latinoamericano, está en movimiento, construyendo conceptos que lo definan. Para eso es necesario eliminar las categorías que encasillan al arte latinoamericano como las de indigenismo o cultura popular y pensarlo con características propias, pero no considerarlas como constitutivas del arte latinoamericano (Oyarzun, 2011).

Ambos autores coinciden en que no es posible encasillar al arte latinoamericano en el ideal de la creación mestiza o indígena, a pesar de la estrecha relación que el arte en esta región tiene con las artesanías o con expresiones de cultura popular. Y aunque estas relaciones son reales en el arte contemporáneo en Quito, es necesario considerarlas como influencias locales producto de sus relaciones con otros campos, que no son su esencia, pero que permiten entender sus especificidades históricas.

Un ejemplo de la producción artística latinoamericana desde este punto de vista es la realizada por Experimentos Culturales. Este colectivo nació a inicios del nuevo milenio. Sus integrantes buscaban mayormente rescatar los procesos del arte ecuatoriano que habían sido ignorados en nombre de la posmodernidad y anulados con la ayuda de la crisis económica. Su objetivo principal era poner en diálogo la exhibición artística con las reflexiones teóricas sobre las mismas. Además, los proyectos de creación artística y editorial de este colectivo estaban muy relacionados con búsquedas estéticas sobre cultura popular¹⁴.

Para Nelly Richard, el arte crítico en Latinoamérica se configura como un espacio de creación y de reflexión que no le pertenecen ni a uno ni a otro ámbito. Analiza, específicamente, el caso del arte durante la dictadura chilena y explica que,

El arte se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre 'arte' y 'política' fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar al mismo tiempo de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos (Richard, 2013:14).

¹⁴ El colectivo Experimentos Culturales cambió su nombre y ahora se puede visitar su sitio web en la dirección www.laselecta.org

Richard coincide con Rancière en el poder del arte crítico de desdibujar los límites entre arte y no arte. Para ella es una expresión de rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que la dictadura vigilaba la producción artística (Richard, 2013:16).

El caso de la práctica de este colectivo artístico puede tomarse como un ejemplo del arte crítico al que se refieren Richard y Rancière. Para este autor, el arte crítico “se propone concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2012:59). La particularidad del arte crítico es que no pertenece a la esfera del arte, pero tampoco pertenece a la esfera de la política, sino que es una combinación de elementos, que se constituye más allá de las instituciones. Este se puede entender como el rasgo fundador del proyecto de Experimentos Culturales ya que era un espacio virtual independiente, abierto a todo el público y que se aproximaba al arte y a su pensamiento desde análisis diversos. Desde el punto de vista del arte crítico, la educación universitaria en Quito se ha inscrito en la creación de arte contemporáneo y en su proceso universal de transformaciones en el régimen estético. En este caso se ha analizado el ejemplo del colectivo Experimentos Culturales que fue un producto tanto de procesos educativos, de reflexión y de creación estética, como de un contexto histórico determinado.

Conclusiones

Para este artículo, se ha tomado a la educación universitaria en artes, como punto de partida para esta aproximación teórica. De este análisis específico se puede concluir que la educación superior en artes ha fungido como una de las instituciones más fuertes del campo del arte en Quito. No solamente en cuanto a la institución misma, sino también desde los agentes que salen de la universidad y que eventualmente producen en el campo.

Se ha manifestado en repetidas ocasiones la dificultad de pensar la realidad quiteña desde conceptos occidentales como son los de campo y regímenes del arte. Sin embargo, este texto ha pretendido aventurarse en la aplicación de los mismos a casos específicos, como han sido el de la FAUCE y el de la CAV. Posiblemente, si se piensa en la aplicación de estos conceptos fuera de los casos que se han planteado como casos de análisis; podría decirse que tanto el concepto de campo, como el concepto de régimen estético son contradictorios. Ambos han sido, sin embargo, utilizados como complementarios en este caso.

Bourdieu mira en el campo del arte una red de relaciones que mantienen andando el mundo social del arte a partir de la legitimación de la producción artística. Rancière, por otro lado, critica las instancias legitimadoras del arte y propone una ruptura del campo del arte en función del arte crítico, como una producción más allá del campo y de sus relaciones. Para que la aplicación de ambos conceptos sea posible a un mismo objeto de estudio, es necesario pensar al arte como un espacio social, pero al mismo tiempo como un proceso creativo. De esta manera, la complementariedad de estos conceptos se podría dar a nivel metodológico, por sus objetos de estudio. De esta manera, el concepto de campo del

arte se ocupa de los cambios sociales del arte, como es el de la educación universitaria y su incidencia en el campo. Por el otro lado el concepto de régimen de arte indaga en los productos artísticos que generan los cambios en el campo. Estos cambios podrían verse reflejados en las inquietudes de los estudiantes de instituciones de educación universitaria, como se ha analizado en este ejemplo. Análisis teóricos como este, permiten pensar en la posibilidad de una indagación histórica de sucesos específicos, como la que se realizará en la investigación doctoral de la que forma parte este trabajo.

Recibido: 7 febrero 2015

Aceptado: 9 abril 2015

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2007 (1980)

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor. 2002 (1966)

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo. 1990 (1984)

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2005 (1992).

Cevallos, Pamela. *La intransigencia de los objetos, La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo. 2013.

Corcuff, Philippe. "Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual" en *Revista Cultura y representaciones sociales* N° 7. México D.F. 2009. 9-26.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós. 2010.

Fajardo-González, Roberto. "La investigación en el campo del as Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)". *Artículos on-line*

sobre *C.S. Pierce en español, posteriores a 1960*. Pamplona, 2010
<http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html> (Visitada el 28 de julio de 2014)

Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial. 2000 (1981)

García Canclini, Nestor. “Introducción a la sociología de la cultura” en Pierre Bourdieu *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo. 1990 (1984). 5-40.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Arte BA. 2014.

Gombrich, E. H. *La historia del arte*. China: Phaidon. 2009 (1950).

Hernández, Diana Catalina. “Arte y Política en Jacques Rancière” ponencia presentada en Foro Saga, 10 años de la revista de estudiantes de filosofía Universidad Nacional de Colombia, marzo del 3 al 5. Bogotá, Colombia. 2010.

Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO Ecuador. 2012.

Kingman, Manuel. “Otro arte, roto campo del arte”. *La Selecta, cooperativa cultural*. <http://www.laselecta.org/2009/05/otro-arte-roto-campo-del-arte/> Quito 2009. (Visitada en 31, octubre de 2013).

Lahire, Bernard (2002). “Campo, fuera de campo, contracampo”. *Colección pedagógica universitaria N°37-38*. Veracruz, 2002. 1-37.

Oyarzun, Pablo. “La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano” en José Jiménez (ed) *Una teoría del arte desde américa latina*. España: Ministerio de Cultura. 2011. 75-110

Pérez, Trinidad. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)” en Valeria Coronel y Mercedes Prieto coord. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: Ministerio de Cultura, FLACSO Ecuador. 2010. 23-75.

Quiroz, José. “Arte, sociedad y sociología”. *Sociológica N° 7.1* Azcapotzalco, 2009. 89-121

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2005.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM editores. 2009.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual. 2012 (2011).

Richard, Nelly. *Fracturas de la Memoria, arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.

Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.

Documentos

Estructura Académica de la Facultad de Artes, 2003

Bases para una Análisis del Trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central, 1975

Malla Curricular Carrera de Artes Plásticas, 1999