



Otro arte, roto campo del arte

Manuel Kingman



La exposición “Otro Arte en el Ecuador“ expuesta del 8 de noviembre al 15 de enero, pretende ser un referente del quehacer artístico en un periodo que abarca los últimos 30 años. Hay que preguntarse: ¿es la “Exposición el Otro Arte“ representativa de la producción artística contemporánea en Ecuador ? ¿Es una exposición que permita dar un panorama claro de lo sucedido en arte en nuestro país desde una perspectiva de lo contemporáneo? Si la respuesta es afirmativa, este texto exaltaría la calidad conceptual de la muestra, la facilidad de acceso que la misma da a la gente no conocedora del arte, la equivalencia de calidad de las obras expuestas y el dialogo mutuo entre ellas.. Pero después de visitar la muestra, en su inauguración y en su cierre, un mal sabor me queda, la sensación de que a la exposición se le ha colocado un disfraz que le queda demasiado grande: el ser representativa de 30 años de producción artística en el Ecuador.

Creo también, que esta muestra es un síntoma del estado en que se encuentra el campo artístico en el Ecuador y específicamente el quiteño, ya que si habría habido un campo artístico sólido no estaría escribiendo este texto, no porque no me interese discutir sobre la exposición, sino por el hecho de que ya se me hubieran adelantado, en dos meses de exhibición habría el acceso a un sin número de diálogos representados en escritos, una cantidad de análisis que no harían necesario mi aporte.

Para reflexionar sobre la muestra utilizaré la teoría del campo de Bourdieu con relación al arte y la noción de

capital, trataré de no olvidar que Bourdieu escribió sobre el campo del arte desde otra época y reflexionando sobre la génesis de la autonomía artística a mediados del siglo XIX, sin embargo, consideró que la noción de campo, sigue estando vigente (con ciertos matices) como categoría de análisis para entender los mecanismos sobre los cuales se sustenta el mundo del arte. (El ensayo sería insuficiente sin acudir a fuentes actuales, acudiré a la producción teórica en torno a la cultura y al Arte Contemporáneo reflejada en tres autores, José Luis Brea, Renato Ortiz Y George Yúdice. También me será útil una etnografía (no publicada) realizada por X. Andrade del evento inaugural de la muestra.

Para conocer la opinión de los involucrados en el campo artístico, utilizaré conversaciones, y entrevistas a artistas, las cuales no solo servirán como elementos para confirmar o desmentir mis hipótesis sino como material reflexivo que por si mismo evidencia la situación del campo del arte.

Apertura



Intervención de la Pelota Cuadrada

Centro Cultural Itchimbia, 8 de noviembre, estaba un poco atrasado, subía en bicicleta la larga cuesta hacia el Itchimbia, tenía curiosidad por una muestra que prometía abarcar treinta años de Arte Contemporáneo. Al entrar había gran cantidad de gente, entre artistas, “público culto“ y público en general. A diferencia de lo que sonaba en las antiguas y cerradas galerías de arte de Quito: el opus en do menor de Ludwig Van Beethoven, estaba sonando “otra música“ eran sonidos contemporáneos, Lounge y Pop en inglés acompañaban a la mirada de las obras. Es difícil saber si la presencia de esa música estaba ahí para crear un ambiente más distendido en el día de la inauguración o eran la estrategia para sumergir al público en lo contemporáneo.

El ritual de inauguración a cargo del curador de la muestra: el arquitecto Lenin Oña¹, estaba en el centro de la sala: acompañada por Maria Elena Machuca y por Gerardo Mosquera.² El curador habló sobre la necesidad de reconocer a este otro arte diferente del tradicional, dio un reconocimiento público a los artistas pioneros del Arte Contemporáneo y habló sobre la necesidad de que los jóvenes sigan creando.

1 Lenin Oña ha estado a cargo durante muchos años de la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

2 La presencia del curador cubano Gerardo Mosquera y del colombiano Alvaro Medina y la realización de charlas paralelas es un acierto de los organizadores de la exposición.

“no para el público de los museos, no para el público de las galerías, sino para el público que viene a esta bella colina del Itchimbia... para hacer un fin de semana grato, a esa gente que normalmente no tiene mayor contacto con el arte“³

Al acabar de hablar Lenin Oña, y en el orden natural jerárquico de toda inauguración, tenía que ceder la palabra a Maria Elena Machuca directora del Centro Cultural Itchimbia⁴. Las consabidas palabras de agradecimiento fueron el contenido de su exposición: a las autoridades, al curador, a los artistas, a las personas que hicieron el montaje, etc. Terminaron los agradecimientos apareció un presentador, la música seguía sonando, dándole al evento el carácter de un programa de farándula, se puso a exponer el programa de performances, obras realizadas para otros contextos y con un sentido crítico se presentaban en la lectura del cronograma, con un tono superficial.

En esta presentación todo iba de maravilla, la música, los discursos, las sonrisas y los agradecimientos. En la agenda del programa era el momento de los performances. Quiero hablar de tres acciones que tuvieron una postura crítica hacia la institución arte y evidenciaron las fisuras de la muestra.⁵ Inmediatamente después del cronograma el artista Fernando Falconí (Falco) realizó su obra “capital simbólico“, la misma que consistió en entregar al público cada uno de los 300 billetes de un dólar que le habían sido entregados para participar en la muestra, cada billete estaba enumerado. Con esta acción Falco trato de develar la relación, generalmente oculta, entre producción artística y dinero.⁶ Mientras Falco repartía los billetes se presentó otra obra, rompiendo de esta manera el programa que suponía un orden de presentación de los performances, era una obra de Manuel Amarú Cholango que tuvo un intento de censura en el día de la muestra, el artista proponía la exposición de personas desnudas dentro de una reja, a pesar de la censura, esta obra se expuso.⁷ Me pregunto si esto nos puede dar una referencia sobre el desconocimiento de las propuestas de los artistas.

Hubo otro performance, del colectivo Pelota Cuadrada (en complicidad con X. Andrade de Full Dollar Inc), esta acción no tuvo invitación para participar en el evento, vestidas con flotadores en los brazos y una camiseta que decía “quién era Georges Febres“ las artistas del Colectivo comenzaron a ejecutar su propuesta, una obra en la que se mezclaban los movimientos de coreografías de parque con las posturas de las estatuas griegas (Andrade: 2008). Mientras se realizaba la obra había una caja en la que se recogía dinero. Nadie preguntó, ni trató de impedir que las artistas realizarán su propuesta, evidenciándose así la falta de conocimiento de parte de los organizadores sobre lo que iba a ser expuesto en la muestra. X. Andrade reflexiona con mas profundidad sobre el carácter contra institucional de la obra y las críticas que por medio de esta se dan a la institución arte, para Andrade al colocar en medio de la muestra una práctica utilizada por los artistas callejeros las artistas estarían haciendo alusión a las formas de sobrevivencia de la economía informal y también a las tácticas inestables de sobrevivencia de los artistas (Andrade: 2008) El evento siguió su curso, a pesar del nerviosismo que debieron haber causado estas acciones en los organizadores, llegó el momento mas esperado, el de los bocaditos.

3 Fragmento del discurso inaugural de Lenin Oña, 8 de noviembre del 2008.

4 Maria Elena Machuca también es directora del mejor espacio expositivo de Quito: el Centro Cultural Metropolitano, así como de la mitad de los espacios culturales administrados por el Municipio de Quito.

5 X. Andrade evidencia en su etnografía no publicada sobre la inauguración de la muestra y las fisuras de la misma, mostrando como una obra que no estuvo invitando pudo hacer su presentación en el día de la inauguración.

6 Bourdieu --- Capital Simbólico.

7 Testimonio de Adrián Balseca, quien escucho los comentarios del artista sobre este hecho.

Cada una de estas tres obras y muchas de las que estuvieron expuestas, tendrían que ser analizadas con mayor profundidad. Sin embargo, mi interés no es tanto analizar la calidad conceptual y formal de las obras expuestas sino los dispositivos a partir de los cuales se realizó una exposición que tenía la pretensión de ser el contenedor de la historia del arte contemporáneo en Ecuador y evidenciar a partir de esta el debilitamiento del campo artístico en el contexto de Quito.

Campo artístico en Quito.

Bourdieu estudia el nacimiento de una autonomía del campo artístico a fines del siglo XIX en Europa, con el fin del mecenazgo y el cuestionamiento a la academia como institución legitimante, y por otro lado con la ascensión de una burguesía poseedora de capital económico cuyos consumos estaban dirigidos a las novelas de folletín, a las pinturas comerciales y al teatro de variedades. Aparece un tipo de producción artística que busca la creación “pura” y lucha en un campo de fuerzas, contra los artistas comerciales, por un lado y por otro con los artistas que buscan hacer una obra social, para crear un campo autónomo del Arte, en el que la bandera del “arte por el arte” se convierte en el medio de construir un capital simbólico, este capital del artista maldito, genio creador, bohemio, que crea en función de necesidades internas y que por lo tanto, lo que produce solo puede ser analizado en sus características internas. Esta idea del artista persiste hasta nuestros días, como parte del sentido común (tal como lo define el mismo Bourdieu). (2002: 79-115).

Hay que preguntarse si la teoría del campo es aplicable a la reflexión del arte en Latinoamérica. Para Bourdieu los campos se dan en un espacio social, el cual es construido individual y colectivamente en la cooperación y en el conflicto.⁸ En este Espacio social los grupos se distribuyen en base a diferencias de posesión de los diferentes tipos de capital: capital cultural, económico y social. Y establecen luchas por acumulación de capital en los campos específicos determinados por disposiciones y actores que tienen una *illusio*, es decir un deseo de entrar en el juego del campo.

Si se le pregunta a una persona de Quito, no perteneciente ni interesado en el campo del arte, sobre su opinión de los artistas, su apreciación estará condicionada por una visión del artista desarrollada hace un siglo, la respuesta será, en la generalidad de los casos: “Los artistas pintan por medio de la inspiración”, “tienen una vida bohemia”, “son genios”, “saben extraer la belleza de las cosas”. Esta imagen del artista se consolidó con las vanguardias del siglo XX, el artista autónomo y el artista comprometido son dos modelos distintos que apuntalaron a la modernidad artística. Es tan fuerte esa imagen del artista, que la imagen de Oswaldo Guayasamín, modelo de artista comprometido que extrae su fuerza creativa de la pachamama es casi el único artista reconocido por la gente. Se conoce a Guayasamín y a la imagen que representa, sin embargo, creo que se ignora sobre la relación que el indigenismo tuvo con la época y con relación a otras formas de representación que se basaron en la ruptura, no hay un conocimiento de las vanguardias artísticas previas y paralelas al indigenismo en las que se hacía presente, un modelo de revolución permanente, (tal como lo define Bourdieu). (2002: 240 -245)

⁸ Estos campos o estructuras objetivas establecen una relación en doble sentido con los habitus (estructuras incorporadas). Esta reflexión entre la relación del habitus y el campo discute la concepción del racionalismo que trata de explicar la acción humana como si esta estuviera dada por decisiones racionales de individuos autónomos y a una visión estructuralista de lo social que ve al sujeto como dependiente de una estructura (Bourdieu 1997: 15)

Hay que preguntarse si la teoría del campo es aplicable a la reflexión del arte en Latinoamérica. Para Bourdieu los campos se dan en un espacio social, el cual es construido individual y colectivamente en la cooperación y en el conflicto.⁹ En este espacio los grupos se distribuyen en base a diferencias de posesión de los diferentes tipos de capital: capital cultural, económico y social. Y establecen luchas por acumulación de capital en los campos específicos determinados por disposiciones y actores que tienen una *illusio*, es decir un deseo de entrar en el juego del campo. A partir del interés de los autores se van creando campos semi-autónomos que aunque establecen relaciones con otros campos poseen una *doxa* interna. (Bourdieu 1997)

¿Es aplicable la reflexión de Bourdieu para el caso de Quito? Considero que la teoría del campo como actores en competencia para adquirir diferentes tipos de capital se aplica con ciertos matices a la realidad de Quito. Lo que diferencia al campo artístico de Quito con el objeto de estudio de Bourdieu es la distancia histórica. Aunque en el sentido común persista la idea del artista como genio creador, el arte ha tenido un proceso histórico en el que esa concepción ha sido desmontada de raíz. Sin embargo, la época en la que Bourdieu coloca su análisis es útil para reflexionar de manera comparativa.

Bourdieu se fija en un momento de consolidación de un campo, yo creo que en el caso de Quito ha habido una disolución y fragmentación del campo artístico.¹⁰

En la apreciación que tienen los jóvenes sobre el campo de producción artístico, constate un desconocimiento del mundo del arte en el Ecuador, en estudiantes del arte entrevistados hay una falta total de referentes frente a los cuales reflejarse u oponerse. Esta inexistencia de modelos de los que habla Bourdieu, permitían en el modernismo y por medio de un sistema de autor, fijar la figura de un padre fundador, una persona cuya producción artística había creado un estilo. Pensemos en Picasso o en el ejemplo que utiliza Bourdieu en Manet, (Bourdieu 1995) eran personajes faro que servían como referencia de determinados movimientos artísticos.

Aunque en la producción artística actual no se podría hablar de la existencia de una revolución permanente como en el caso del modernismo. Y aunque hayan teóricos que argumenten que en los tiempos actuales la Historia se vive de una manera distinta, me pareció preocupante el hecho de que los estudiantes de arte no conozcan sobre la Historia del Arte Contemporáneo del Ecuador.

“La historia del arte... hay pequeños esbozos, relámpagos y relámpagos pero no hay una historia marcada, no hay reconocimiento de periodos.”¹¹

Para ellos la historia del Arte llega hasta los 70, esto revela la debilidad del campo artístico, una debilidad en la reflexión teórica y en la recopilación de lo producido en libros y catálogos que provoca, la ausencia de textos y publicaciones que puedan ser transmitidos en el sistema académico. Una debilidad en el sistema académico que al no tener disponible una historia del arte contemporáneo, solo puede referirse a las obras

9 Estos campos o estructuras objetivas establecen una relación en doble sentido con los *habitus* (estructuras incorporadas). Esta reflexión entre la relación del *habitus* y el campo discute la concepción del racionalismo que trata de explicar la acción humana como si esta estuviera dada por decisiones racionales de individuos autónomos y a una visión estructuralista de lo social que ve al sujeto como dependiente de una estructura (Bourdieu : 1994: 15)

10 Considero que se puede marcar un antes y un después, con relación al cierre de las galerías en la crisis de fines de los 90, de existir un mercado de venta de obras de arte se paso a una ausencia de espacios exhibitivos.

11 Testimonio de estudiante de artes, C. B refiriéndose a la Historia del Arte desde los 80.

de su entorno cercano. Al preguntarles sobre un artista representativo de los 80, me respondieron: no te sabría decir. Recuerdo que cuando estaba estudiando artes existían referentes: Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo y Jorge Velarde eran para mí, pintores referenciales. En ese momento habían galerías, el arte seguía siendo un elemento de distinción (en el sentido que Bourdieu da la término) y por lo tanto se vendía. A fines de los 90 hubo una crisis que también influyó en el arte y en la disolución de un campo artístico tal y como estaba constituido anteriormente.

“Viéndolo históricamente somos la generación del derrocamiento de presidentes, la generación de cuando ya dejó de existir el país como país, es la generación de la crisis y de los conflictos... se cayó el circuito artístico..”¹²

Yo también viví en esta caída, la respuesta artística a esta crisis por parte de los artistas fue la generación de espacios alternativos, espacios que en algunos casos hasta ahora se mantienen por el trabajo voluntario de sus miembros. Para la consolidación de estos espacios va en un proceso mucho mas lento que en una Institución, la dedicación parcial a las iniciativas (por presiones de un trabajo remunerado) hacen que el proceso de consolidación sea mas lento.¹³

Pero que pasa con la Institución, que relaciones hay entre institución y artistas, mas allá de las exposiciones de la gente renombrada. Que puentes se establecen entre estos dos ámbitos?

Un estudiante argumentaba que hay que tratar de incidir en las instituciones¹⁴, pero en esa conversación salió el malestar de parte de los estudiantes por considerarlos como espacios cerrados. Testimonio como el siguiente es ilustrativo de un malestar:

“Las instituciones existen con los mismos de siempre, (para nosotros) existe cierto desprecio para entrar ahí como entramos en un espacio que no nos aprecian como lo que hacemos.”¹⁵

Espacios cerrados, que son para los artistas de elite, instituciones que no funcionan por lugares (y por tanto por políticas claras) son otras de las inquietudes de los artistas jóvenes, si se tiene la sensación de que dentro de la Universidad tu obra puede ser producida, pero que al salir a la actividad profesional, la obra que produces va a encontrarse con espacios cerrados, entonces hay una debilidad del campo artístico. En el que no hay reglas claras, no “hay un norte“ en palabras de uno de los estudiantes entrevistados.

Para el artista Jaime Sánchez, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Central, fueron creadas las instituciones, con todo su aparataje, pero no fueron colocadas en manos de las personas correctas,¹⁶ Hay en el ambiente artístico una percepción de que los museos están manejados por fuera de los artistas, este ejemplo puede constatarse con la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Quito, se reconstruyó un espacio patrimonial, se inauguró el museo, se puso mármol de carrara, piso de chanul. Pero al parecer no se fijaron políticas culturales en relación al Arte Contemporáneo o si se fijaron estas políticas (eso sería lo mas

12 Testimonio de P. S estudiante de artes.

13 Hay tres iniciativas que surgieron en los 2000, al zur-ich, la Naranjilla Mecánica y Experimentos Culturales.

14 Testimonio de E. C estudiante de Artes.

15 Testimonio de D.C, estudiante de Artes.

16 Esta apreciación no es solo el criterio de este artista, es el criterio de la mayoría de productores visuales del arte contemporáneo conocidos.

preocupante) se determinaron a espaldas de los involucrados en el que hacer artístico.

Ana Carrillo, artista participante en la muestra argumenta que los artistas tampoco establecen puentes con las instituciones, en su criterio hay una queja constante hacia la institución pero que no está dada por acciones propositivas hacia la misma. Es importante tomar en cuenta su criterio para buscar los mecanismos para incidir en estas.

Quiero afirmar que las instancias legitimantes en el contexto de Quito se encuentran difusas, aquella institución que a mediados del siglo XIX estaba, según nos cuenta Bourdieu, en manos de la academia y que luego fue yendo cuestionada con la emergencia de un campo cultural autónomo, legitimado en nombre del “arte por el arte“. Es a mi entender, inexistente en nuestro contexto.

En Quito tampoco hay mercado del Arte, las entrevistas develan que Guayaquil es considerado un sitio de consumo del arte. En las entrevistas, todos los artistas coincidieron con que no había mercado, algunos ubicaron al mercado del arte, con Guayaquil por la presencia de la Galería DPM (la única galería del Ecuador que logra vender arte ecuatoriano en los circuitos internacionales). Es una generación de artistas, comprendida entre los 32 y los 21 que han crecido sabiendo que a menos que hagan cuadros decorativos, su producción artística no será incorporada al mercado.¹⁷

Si Bourdieu argumenta que en la sociedad europea hay un mayor peso del capital económico y cultural.¹⁸ En el caso del mercado del Arte en el contexto quiteño, hay que decir que a partir de la crisis de los 90 el arte dejó de ser un elemento de distinción. Ya no es el consumo de un cuadro abstracto de 100 x 80 cm. la base sobre la que se arma el criterio de distinción, quizá sea el consumo de un televisor flat panel de 40 pulgadas, Light screen modelo FX400 un elemento sobre el que se constituya este criterio. El sociólogo brasileño Renato Ortiz critica la noción de distinción y la noción de campo de Bourdieu, ya que considera que no se aplica a sociedades en las que no se dio una modernidad.

“ Cuando leemos sobre sociología de la Cultura, pareciera como si la autonomización del mundo de las artes fuese un fenómeno abarcador y universal. ¿Pero será ese un fenómeno abarcador y universal? Basta mirar hacia América Latina para que percibamos que no. En Brasil, cuando los poetas modernistas en los años veinte, cantaban a las alas del avión, a los tranvías eléctricos, al cine, al Jazz band, a la Industria buscaban señales de modernidad. El Modernismo brasileño quería ser un movimiento radicalmente nuevo, de ahí su atracción por las vanguardias europeas. No obstante, su visión de la técnica, de la velocidad estaba un tanto desenfocada“ (Ortiz 1997 : 190 – 191)

Aunque en la actualidad no se puede hablar de un campo autónomo del arte circunscrito a lo nacional sino presente a una esfera global, considero que si tiene que haber un campo con reglas claras, el mismo que al tener actores con ilusión por ese campo, lograrán que el campo se internacionalice y sea visibilizado en el circuito internacional del Arte.

17 Esta situación tiene en cuanto a la producción características positivas, ya que ha determinado que los artistas no se vean sujetos a las reglas del mercado, sin embargo también ha provocado que muchos artistas talentosos tengan que hacer cualquier otro tipo de cosa menos producir arte.

18 Tal vez se pueda argumentar que en el caso del Ecuador el capital social tiene mucha importancia, al toparse en la vida cotidiana con redes de compadrazgo.

Cierre

Una semana antes del cierre de la muestra llegué al Centro Cultural Itchimbia, era un sábado lluvioso, las obras seguían ahí, la propuesta curatorial seguía insistiendo en la “etérea noción de “otredad”¹⁹ para aglutinar a las obras.

Me interesaba saber la opinión de la gente, aquella gente a la que quería llegar la muestra, dándole un panorama claro de lo que era el “otro arte”. Me acerque a una familia que me miró con desconfianza, me dedique a tomar fotos de la muestra. Al llegar a las salas e abajo, frente a una obra de Edison Vaca, que consistía en una colaboración con el grupo de música electrónica F415, la “otra música” había sido reemplazada por música chichera, que sonaba a todo volumen mientras veías las propuestas de video arte.

“usted le puede poner cualquier sonido, es una obra arte”²⁰

El hecho de que los guardias se hayan apropiado de la obra poniéndole una música que acompañe las horas de cuidado de las obras es interesante. Sin embargo, habría que preguntarse si esa fue la intención del artista, y si no fue la intención uno se da cuenta de la falta de una museografía clara.

Pero mas allá de este hecho que puede ser contado como anécdota en el ámbito artístico y que solo devela fallas en la parte formal de la propuesta (otra falla que es tomada en cuenta por los artistas es el mal montaje.). Hay falencias de carácter conceptual y del proceso de selección que me gustaría colocar en el debate.

El primer punto es el de la curaduría. En el arte contemporáneo el curador es quizás el más importante elemento legitimante, arma muestras temáticas que coinciden con sus líneas de investigación buscando artistas que tengan intereses similares. El problema de la curaduría en este caso es que no se propuso un tema, sino abarcar la producción artística contemporánea de 30 años, este objetivo es sin duda loable, ya que una exposición de esta magnitud marcaría un hito en cuanto a una historización del arte contemporáneo se refiere. Sin embargo, si no hubo investigación, si a los seleccionados se los llamo por teléfono o por mail y en base a referencias de las asistentes del curador²¹, como fue el caso. ¿Entonces de que Otro Arte estamos hablando?

La poca investigación determinó que aunque en la muestra hay obras excelentes (no quiero referirme a las obras), también hay obras que no dan cuenta de un proceso. Por, ejemplo, se invitó a participar a estudiantes de primer nivel de la Universidad Central, que fuera de que sean, lo genios que sean, no justifican su presencia en una muestra que pretende ser histórica. Pregunte a estudiantes si habían sido convocados o si se había hecho investigación en otras universidades la respuesta fue negativa. El curador tomó lo que tenía a la mano.

Otra pregunta está dirigida a conocer las razones por las que no están presentes muchísimos artistas representativos, por que están ausentes importantes artistas como Wilson Pacha o Marcelo Aguirre será porque el concepto de lo contemporáneo esta limitado a los nuevos medios? Porque no está Cardoso, Ochoa y Ordóñez de Cuenca, Artefactoria y La Limpia de Guayaquil, el artista quiteño Miguel Alvear, la artista Jenny Jaramillo,

19 Término utilizado en el texto de X. Andrade (2008)

20 Testimonio de guardia de la muestra.

21 Según el testimonio de Tranvía Cero, en un principio fueron invitados, después se les dejó de convocar, y al final, como montón de gente se había salido de la exposición fueron llamados nuevamente a exponer.

el colectivo PUZ y Maquina Gris quienes realizaron una actividad artística intensa en los 90, porqué no hay una referencia a los esfuerzos del Colectivo La Corporación por aglutinar a los artistas en ese período ? Por que no está Tranvía Cero? Por nombrar a unos pocos de los ausentes. ¿Por qué no hay una visión de lo que se está produciendo en las provincias?. Por que en mi criterio no es una muestra representativa de la producción artística en los últimos 30 años, el problema está en que pretende serlo.

Fuera de que si los artistas no fueron convocados o no aceptaron participar queda el hecho de que a la final no estuvieron en la muestra. Malestar ante los mecanismos de selección, falta de claridad en la propuesta, fueron algunas de las razones de los artistas que no participaron.²²

Estaban cerrando la exposición, luego de ver el video de Illich Castillo con música tecnocumbia de telón de fondo, me acerque a entrevistar al guardia de la sala contigua, me contó algo que aunque no está en la voz de una persona “autorizada“ dice mucho sobre la recepción de esta muestra en el público.

“nosotros que pasamos aquí la mayoría de la gente se queja... porque no les gusta... en un porcentaje del 80 % se quejan“

El guardia mencionado, aunque es una persona no “legitimada“ para hablar de arte es capaz de receptar las reacciones de la gente, las sensibilidades que son afectadas con obras que infieren en las representaciones religiosas. No estoy tratando de decir que su apreciación sea la real, sin embargo es decidora de la imposibilidad de cierta parte del público para acceder a los contenidos de las obras. Con esto no quiero decir que haya que hacer obras fáciles (criterio empitado por la directora del CCM en la charla introductoria a la muestra)²³, lo que digo es que hay que replantearse los esquemas expositivos y repensar, si esa intencionalidad democrática se da en la práctica.

Otro texto para darse cuenta de la recepción de cualquier muestra, de la inconformidad de la gente que ve una muestra son los libros de comentarios, aunque un 50 % de los comentarios iban en un sentido positivo hacia la exposición fueron pocos los comentarios que mostraban un conocimiento de lo que se estaba mostrando. Un 40 % mostraban indignación ante la muestra y un 10 % eran comentarios neutros. Un comentario me pareció decidor sobre las diferencias entre la intencionalidad de “democratizar el arte“ y la concreción de esa buena intención, es uno en el se revela la imposibilidad que tuvo un sector del público para acceder a la muestra. Con las palabras por favor pongan un guía que explique los textos, este comentario nos dice mucho mas sobre la Economía Visual de las imágenes de los que nos dicen las teorías.

Hay que decir que la muestra no dio pautas museográficas que den una lectura sobre lo expuesto, pero también hay que reconocer el poco conocimiento de la Historia del Arte en nuestro contexto. Si no se conoce a las vanguardias históricas y los cambios que debido a ellas se dio en la representación, si cuando una familia llega a una exposición de Picasso el papa le dice al hijo, “mijo pero si tu dibujas mejor“ no se puede esperar que se conozca sobre la producción del arte contemporáneo.

22 Tranvía Cero, Jaime Sánchez, Experimentos Culturales, Dayana Rivera son algunas de las personas que no aceptaron participar.

23 Testimonio de Jaime Sánchez, Maria Elena Machuca pidió a los artistas que piensen en el público que visita la muestra para hacer sus obras.

Al hablar de este desconocimiento, creo yo, que no se puede caer en el criterio maniqueo de que esta situación se debe a la ignorancia de la gente. El problema es más complejo, vivimos en un mundo globalizado con flujos de información, textos y sobretodo imágenes, que hace que la gente tenga acceso (por la contribución de la piratería) a producciones audiovisuales de todo el mundo, a que vea cotidianamente publicidad de shampoos elaborada de una manera estética.

En este sentido, José Luís Brea plantea que se da una estetización del mundo contemporáneo, esta estetización, a parte de crear una forma de apreciación de la realidad muy diferente, también quita el piso a la función social del arte: la producción estética. Si se da una estetización de los mundos de vida el arte no tiene justificación de existencia como esfera separada. Esta proliferación de imágenes anula el sentido del arte, hay que preguntarse entonces sobre la función de una exposición, para Brea se corre el riesgo de que las exposiciones reproduzcan una “estetización banal“ pasen a formar parte de la sociedad del espectáculo, la revolución permanente, el carácter subversivo es neutralizado en esa absorción por parte de la institución arte. Ya que la Institución y lo que la mantiene el mercado del Arte requiere de esta renovación permanente para mantener su andamiaje.

A pesar de esto José Luis Brea ve una posibilidad de posicionamiento político del arte. Para Yúdice en un contexto de globalización cultural aparecen escenas de arte alternativos o paralelas capaces de atraer a los artistas excluidos. (Yúdice 2002:) Este arte alternativo intenta responder a las necesidades, demandas y deseos de quienes componen la sociedad civil. Yo diría que este arte es alternativo no por los medios que utiliza, sino por una aproximación real a la sociedad civil.

En el contexto de Quito, hay esfuerzos serios por trabajar en ese sentido, un ejemplo es el trabajo del colectivo Tranvía Cero en el encuentro de arte urbano al –zurich y en el resto de proyectos que están llevando a cabo. También hay esfuerzos, que se han traducido en resultados claros, por consolidar nuevos espacios como es el caso de la galería Arte Actual, experiencias de trabajo en colectivos móviles, que se asociación alrededor de una propuesta en concreto como las propuestas de WASH o el Colectivo el Bloque, etc.

Sin embargo, queda pendiente una reforma de las políticas institucionales que tiene que estar en manos de personas concretas, el papel de los artistas en el apuntalamiento de una institución arte es importante, pero depende también de un trabajo en la docencia universitaria, en la reflexión sobre el arte, en la consolidación de un mercado del arte²⁴ y en la gestión institucional en las manos indicadas.

Tienen que haber instituciones fuertes que no trabajen a espaldas de los artistas y también artistas que se involucren con las instituciones. Entre institución y estrategias contra- institucionales,²⁵ o entre institución y propuestas artísticas que tengan como fin el trabajo en el espacio social tiene que haber un cierto dialogo y porque no un necesario conflicto.

Aunque en lo personal me pliego a los espacios independientes, considero que es necesario incidir en las instituciones. Crear espacios de discusión, reflexionar sobre el Arte Contemporáneo y tener una actitud crítica hacia sus productos es indispensable para reforzar un campo, un campo donde sus jugadores jueguen con illusio. En lo personal, me pliego a las propuestas (textos, espacios, obras) con un carácter independiente y

24

25 X. Andrade (2008) utiliza el término para referirse a las intervenciones performáticas del otro arte expuestas con anterioridad.

con un posicionamiento político, entendiendo a lo político en el arte, como una reflexión crítica que sustente a los productos visuales.

De todas formas, el campo de fuerzas está abierto, hay que entrar en el juego.

1. (estilo)

POR FAVOR, que se ponga explicación sobre las obras que se exhiben.

Como Contrario un GVIA que sepa de que se trata y explique.

El mural de la entrada necesita traducción. Quien no sabe inglés, no entiende nada.

GRACIAS.

Walter Copinger

Dic. 06/2008

Bibliografía

Andrade X. 2008, Contra el “Otro Arte”, desde Guayaquil. (texto inédito)

Bourdieu, Pierre 1997 [1994] *Razones Prácticas*, Barcelona, Editorial Anagrama. Original: *Raisons pratiques*. Sur la théorie de la action. Traducción: Thomas Kauf

Bourdieu, Pierre 2002 (1995) *Las Reglas del Arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Brea, Jose Luis La estetización difusa de las sociedades actuales -y la muerte tecnológica del arte. Consultado en <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>, el 2 e enero de 2009.

Ortiz, Renato, 2004, *Mundialización y Cultura*, Bogota, Convenio Andres Bello.

Yudice, George, 2002 , *El Recurso de la Cultura*, Barcelona, Editorial Gedisa.
