



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Artes

Segunda Edición

“Estudio sobre la modernidad en la configuración del arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX a través del pensamiento filosófico de Bolívar Echeverría”.

Tesis previa a la obtención del título de Magíster en Artes con Mención en Teoría y Filosofía del Arte.



AUTORA: Tannia Edith Rodríguez Rodríguez

DIRECTORA: Cecilia Suárez Moreno

MAESTRÍA CUARTO NIVEL

Cuenca, 10 de enero de 2013

Resumen



A partir del estudio sobre el pensamiento filosófico de Bolívar Echeverría en torno a los cuatro ethos de la modernidad, la autora establece una relación con el canon artístico ecuatoriano. Primeramente, esquematiza los contenidos que desde el principal aporte de Echeverría –el ethos barroco- tienen consecuencias en el arte: establece, en síntesis, las consideraciones generales sobre la modernidad, el barroco y el arte. Expone, además, las grandes rupturas que Echeverría propone para la modernidad a lo largo de la historia; y establece un vínculo entre ellas y el arte. En segundo lugar se enfoca en los discursos modernos de civilización y cultura que han permitido la construcción de una espiritualidad artificial para el arte. Continúa su estudio con el análisis de cómo el discurso de una espiritualidad en el arte da paso al canon y a la ruptura del mismo. Por fin, hace un breve análisis de los cuatro ethos y su relación con el canon artístico. Así, al ethos realista le corresponden las formas canónicas pues estas están relacionadas con el mercado. Las artesanías, el turismo comunitario y la cultura popular son ejemplos de cómo las formas estéticas pueden ser leídas desde la comprensión del ethos romántico. El ethos clásico está relacionado con los artículos de moda y otras mercancías que, sin ser arte, nos atraen por su belleza. Y el ethos barroco está aún vinculado con los ritos religiosos en el mundo latinoamericano. En el último capítulo, ya con todos los instrumentos teóricos desarrollados en el primer y segundo capítulo, hace un análisis de la modernidad en el arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo veinte.



Abstract

From the study of the philosophical thought of Bolívar Echeverría about the four ethos of modernity, the author establishes a relationship with the Ecuadorian artistic canon. First, the author outlines the content from the Echeverría's main contribution, the baroque ethos. This contribution has consequences in the art because the art is allied with modernity ruptures. He further submits that large ruptures Echeverría proposes to modernity throughout history, and establishes a link between them and art. Secondly the author focuses on modern discourses of civilization and culture that have allowed the construction of an artificial spirituality for art. She continues his study with an analysis of how the discourse of spirituality in art determines the canon and the rupture. Finally, she does a brief analysis of the four ethos and its links to the artistic canon. Thus, the realistic ethos is related to canonical forms; and these forms are related to market. The crafts, community tourism and popular culture are examples of how aesthetic forms can be read from the romantic ethos. The classic ethos is related to fashion items and other goods. These goods not are art; but we are attracted by its beauty. And the baroque ethos is still associated with the religious rites in the Latin American world. In the last chapter, and with all the theoretical tools developed in the first and second chapters, the author analysis Ecuadorian art from the second half of the twentieth century.



ÍNDICE

Prólogo.....	3
Introducción.....	4
Capítulo I: Consideraciones generales. Linealidad y rupturas en la modernidad: implicaciones en el arte	
1.- Del origen de la modernidad y el barroco.....	9
2.- Ramificación de la modernidad y vínculos con el arte.....	17
3.- Construcción discursiva de la espiritualidad en el arte.....	25
4.- El discurso del arte en América Latina y en el Ecuador: cultura y civilización.....	36
Capítulo II: El ethos barroco en el contexto de la posmodernidad latinoamericana y ecuatoriana.	
1.- La modernidad y el canon artístico.....	45
2.- El arte y los cuatro ethos echeverrianos de la modernidad.....	53
Capítulo III: Análisis de la obra de artistas ecuatorianos a través de los cuatro ethos modernos	
1.- El ethos realista y el canon artístico.....	64
2.- El ethos romántico y el arte de Tigua.....	75
3.- El ethos clásico y la cerámica en Cuenca.....	83
4.- El ethos barroco y la Virgen del Rosario en Santo Domingo.....	92
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	101



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, TANNIA EDITH RODRIGUEZ RODRIGUEZ, autora de la tesis "ESTUDIO SOBRE LA MODERNIDAD EN LA CONFIGURACIÓN DEL ARTE ECUATORIANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE BOLÍVAR ECHEVERRÍA", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de mayo de 2013


TANIA EDITH RODRIGUEZ RODRIGUEZ.
0301449559

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, TANNIA EDITH RODRIGUEZ RODRIGUEZ, autora de la tesis "ESTUDIO SOBRE LA MODERNIDAD EN LA CONFIGURACIÓN DEL ARTE ECUATORIANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE BOLÍVAR ECHEVERRÍA", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN TEORÍA Y FILOSOFÍA DEL ARTE. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 10 de mayo de 2013



TANNIA EDITH RODRIGUEZ RODRIGUEZ
0301449559

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Prólogo

Al terminar la lectura de este trabajo de grado, imagino que el lector tendrá aún puntos importantes que sugerir para el estudio de la modernidad en el arte del siglo anterior y el del nuevo siglo. Se dirá, “pero si la modernidad –con todos sus peligros e intolerancias- recién está entrando en este país”. Se dará cuenta de que el nuevo arte posmoderno refleja de muchas maneras las posiciones políticas de los ciudadanos de hoy. Notará que no hemos abarcado el estudio de notables artistas plásticos y algunas instituciones artísticas que se han consolidado en el siglo pasado y que hoy son relevantes para el canon artístico ecuatoriano -tales como el ITAE o la Bienal de Cuenca-. Ante todas estas posibilidades, no nos queda sino disculparnos, pues el reducido espacio con el que contamos, por ahora, nos ha exigido abordar solo lo más ejemplar en cuanto a nuestro tema de estudio –la modernidad en el arte- del caso ecuatoriano.

Asimismo, es necesario dejar constancia de nuestra gratitud a la Directora del Posgrado, Eliana Bojorque, por todo su empeño y entusiasmo en las labores académicas y administrativas que permitieron que este posgrado, en general, tuviera un nivel de excelencia. Gratitud también para los catedráticos nacionales y extranjeros que compartieron con nosotros sus conocimientos y su talento en las clases.

Para Cecilia Suárez, maestra, amiga y directora de este estudio, la más sentida de las gratitudes. Sin su apoyo y trabajo, no habríamos podido terminar tan pronto esta labor.



Introducción

La modernidad es un programa civilizatorio que no ha terminado. Apenas, sí, ha sufrido algunos intentos de impugnación. El arte, como producto de la sociedad burguesa, ha sido sostenido, desde su origen, por un doble discurso moderno. En Ecuador, como en muchos países latinoamericanos, el arte ha sido el instrumento con que la modernidad se ha recubierto para instaurar un modelo social –el europeo– y el canon artístico nos permite un análisis de esta relación entre la sociedad y el arte.

Para estudiar la modernidad en el arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX, hemos recurrido a la propuesta filosófica de Bolívar Echeverría. Hemos considerado que aunque la generalidad de quienes han estudiado su obra opina que su aporte fundamental es su teoría sobre el ethos barroco; no se puede pasar por alto las implicaciones que dicha teoría y los estudios que, sobre la modernidad hizo Echeverría, tienen sobre el arte, pues en él se aglomera mucho de lo que son las sociedades modernas en América y el mundo hoy. Echeverría no tiene un tratado preciso sobre arte; pero nosotros hemos sistematizado su pensamiento sobre este tema en el estudio que ahora presentamos. A partir de esta primera tarea, hemos aplicado la teoría de Echeverría en el análisis del arte ecuatoriano del periodo que hemos mencionado ya. Nuestro trabajo tiene tres capítulos.

En el primer capítulo establecemos las consideraciones generales sobre la modernidad, el barroco y el arte. Este capítulo contiene cuatro apartados. En el primero, relacionamos la modernidad y el barroco desde sus respectivos orígenes. Bolívar Echeverría sostiene que el barroco latinoamericano está fuertemente unido al proyecto modernizador de los padres jesuitas. Y es que el barroco, a pesar de haber



sido una herramienta de propagación de la modernidad, le ha hecho trampa al poder defendiendo el valor de uso que la modernidad avasalla.

En el segundo apartado, exponemos las grandes rupturas que Echeverría propone para la modernidad a lo largo de la historia; y establecemos un vínculo entre ellas y el arte. De tal modo que a la primera crisis, la que dividió la modernidad en católica y protestante¹, le corresponde el nacimiento del arte como institución. Analizamos la bicefalia que Echeverría anota para el arte en su origen: por un lado busca la aprehensión cognoscitiva de la realidad; y por otro, niega que el mundo de la vida pueda ser conocido en su totalidad. Esto se resume en que el arte, como producto de la modernidad, tiene una cara racionalista y otra romántica; cada una de ellas unidas a un discurso: civilización y cultura.

La segunda crisis de la modernidad europea la propicia el comunismo. Entonces, se da en el arte una primera gran ruptura, las vanguardias. El arte en este periodo no busca imitar la vida en sus periodos de fiesta y de rito, como sí, en el periodo anterior. Con las vanguardias, Echeverría asegura, el arte es un rito.

Por último, la crisis que había debilitado la rama europea de la modernidad, revitaliza la rama americana y se da la crítica posmoderna a la modernidad. Esta crítica se vincula con el arte conceptual y el arte posmoderno en general. En este periodo, se intenta negar el arte. Se busca desnudar el esqueleto institucional del arte. Se rompe con el canon moderno y se acoge la hipótesis hegeliana del “fin del arte”. Sin embargo, el arte de la posmodernidad termina también por canonizarse.

En el tercer apartado, analizamos la teoría de Echeverría sobre la espiritualidad artificial del arte. Partimos del estudio de la doble tarea que la modernidad le ha asignado al arte. Por un lado, la racionalidad moderna le pide que se apropie cognoscitivamente del mundo de la vida y del espíritu festivo; por otro, el romanticismo le reta a defender dicha espiritualidad de la racionalidad que quiere

¹ A estas ramas, Echeverría denomina modernidad europea y modernidad americana respectivamente.



estudiarla. Para Echeverría estas dos posiciones, ya lo hemos dicho antes, se presentan en el par de opuestos: “civilización y cultura”.

El romanticismo ha aportado grandemente en todos los intentos por detener el avance de la modernidad. Siguiendo la teoría de Cassullo sobre el adanicoburgués, establecemos la relación del romanticismo con las grandes rupturas del arte. El romanticismo niega que la razón pueda apropiarse del espíritu del mundo de la vida. En ese contexto, es clave considerar la teoría de Echeverría porque es el discurso romántico del arte el que crea una espiritualidad artificial con que dota al objeto artístico. El discurso sobre cultura es el que está emparentado con el discurso del contenido espiritual del arte que suple la espiritualidad festiva que poseía el objeto artístico cuando era objeto de culto.

Nosotros explicamos que, la espiritualidad del objeto artístico no es sino un discurso; y por lo mismo, en la posmodernidad, el artista trata de romper el vínculo del arte con dicho discurso: coloca en el lugar del objeto artístico objetos cotidianos. Pero, esto tampoco ha terminado con el discurso del contenido espiritual del arte, pues la espiritualidad no solo está unida al culto religioso sino también a los periodos festivos del mundo de la vida y a los útiles que están cargados del valor de uso. En la posmodernidad, otra vez se falsifica la espiritualidad del objeto artístico.

En el cuarto apartado, hacemos un breve análisis de cómo los discursos de civilización y cultura convergen en el mundo latinoamericano para abrazar la modernidad y con ella, adoptar el canon artístico europeo. Los viajeros ilustrados tienen un papel protagónico en esta empresa. Si en Europa el discurso de cultura es el soporte del arte; en América no hay una clara distinción entre uno y otro. El deseo de modernidad es lo que prima. Pero está claro que el discurso del contenido espiritual del arte está fuertemente arraigado en Latinoamérica, aún, en nuestros días. Se cree que para ser partícipe de tal espiritualidad es necesario civilizarse, siguiendo el modelo europeo. Pese a que ésta ha sido una situación generalizada, se ha dado en América la sobrevivencia de algunos elementos de las culturas originarias. El discurso de civilización y cultura ha ocultado la convivencia del canon



con dichos elementos. Se halla, pues, junto al hegemónico discurso europeizante, un discurso temprano de resistencia a la modernidad.

En el segundo capítulo, analizamos la propuesta filosófica de Bolívar Echeverría para la modernidad. Echeverría piensa que la modernidad es un proceso irreversible y que es vivido de distintas maneras en las diferentes latitudes. Plantea cuatro formas de vivirla: los cuatro ethos modernos. Antes de llegar al estudio de estos cuatro ethos, en un primer apartado hablamos sobre la lógica de la institución arte en la canonización de formas, artistas y discursos. Para ello, nos basamos en la obra de Carlos Rojas Reyes (2012), *Estéticas Caníbales*. Consideramos, pues, al indigenismo como la primera gran ruptura del canon europeo en los países con fuerte componente indígena poblacional.

El segundo apartado del segundo capítulo lo iniciamos con un breve resumen del estudio que Stefan Glander ha hecho sobre la propuesta filosófica de Bolívar Echeverría. Glander explica de manera brillante la teoría de los cuatro ethos. Echeverría sostiene que la modernidad se asienta en la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio. Glander devela la fórmula de la teoría echeverriana a partir de esta contradicción. Así para vivir la modernidad, se puede negar o reconocer dicha contradicción; se puede apegarse al valor de cambio o al valor de uso. La combinación de estas posibilidades da como resultado cuatro opciones: el ethos realista que niega la contradicción y se apega al valor de cambio; el ethos romántico que también la niega, pero que se apega al valor de uso; el ethos clásico que reconoce la contradicción, pero se apega al valor de cambio; y el ethos barroco que reconoce la contradicción y que opta por el valor de uso.

Nosotros hemos establecido una relación de cada uno de estos ethos con el arte. Así, al ethos realista le corresponden las formas canónicas pues estas están relacionadas con el mercado. Las artesanías, el turismo comunitario y la cultura popular son ejemplos de cómo las formas estéticas pueden ser leídas desde la comprensión del ethos romántico. El ethos clásico está relacionado con los artículos



de moda y otras mercancías que, sin ser arte, nos atraen por su belleza. Y el ethos barroco está aún vinculado con los ritos religiosos en el mundo latinoamericano.

En el último capítulo, ya con todos los instrumentos teóricos desarrollados en el primer y segundo capítulo, hacemos un análisis de la modernidad en el arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo veinte. Analizamos cómo el canon indigenista, vinculado estrechamente al valor de cambio, lentamente es desplazado por el canon posmoderno aún no comercial. La clave del cambio de canon se halla en los colectivos artísticos. El canon puede entenderse desde la posición del ethos realista porque niega que el arte sea una mercancía –asegura que el arte tiene un contenido espiritual- pero, al mismo tiempo, el valor de la obra en sí depende del valor que el mercado del arte tase para él. Cerramos este apartado con análisis de cómo la obra de Janneth Méndez pasa de ser una obra de ruptura a ser aceptada y apetecida por el canon del arte.

Para el análisis del ethos romántico, en cambio, hemos estudiado el arte de Tigua, una comunidad indígena de la Sierra ecuatoriana. Hemos analizado cómo el interés de una estudiosa del arte popular, Olga Fisch, ha cambiado las concepciones vitales de un pueblo que pintaba como parte del rito. Hoy la pintura de Tigua es la base de su sustento. Pese a que el objeto ritual se ha convertido en mercancía, los compradores de estos objetos siguen considerando que lo que se llevan es un objeto de culto. Se niega que el valor de cambio esté en contradicción con el valor de culto o con el valor de uso.

La cerámica producida por ARTESA nos ha ayudado en el análisis del ethos clásico, nos ha permitido ejemplificar cómo el artista pone al servicio del mercado de masas su talento. Si bien, la cerámica en el Ecuador tiene una tradición vinculada al rito y al valor de uso, a partir de los años 60 –con la entrada de la modernidad en el país-, su producción se volvió industrial. Es en este contexto cuando el artista se vuelve diseñador de productos masivos. El más destacado diseñador de cerámica en el país, es el cofundador de ARTESA, Eduardo Vega. Nosotros analizamos la posición ‘desacralizante’ de Vega quien no se niega a obtener un rédito monetario



con su talento. Es más, sabe que diseña un producto de consumo masivo y no una pieza aurática; y no, por ello, siente que traiciona el espíritu del arte.

Para finalizar este capítulo, y este estudio, hemos hecho un análisis de la fiesta de la Virgen del Rosario y su vínculo con el ethos barroco. Observamos cómo se emplea el espacio ciudadano para venerar a la patrona de la ciudad. Lo profano confluye con lo sacro, pero no se considera que este evento sea arte, ni turismo comunitario. Es un rito religioso. Se destaca cómo a pesar de que, por su antigüedad y belleza, la imagen de la Virgen debería ser considerada una obra de arte, para los devotos el único valor que importa es el del culto. En síntesis, hemos dicho que el rito católico ha mantenido viva e intacta la idea del barroco original: su iconoclastia, su valor de culto, su inclinación hacia el mestizaje de las formas y lo repleto.

Capítulo I

Consideraciones generales:

Linealidad y rupturas en la modernidad: implicaciones en el arte

1. Del origen de la modernidad y el barroco

“...si desarrollamos un poco más el argumento de Benjamin, las revoluciones francesas de 1789, 1830 1848 y las Comunas de París de 1870, deberían estar todas ubicadas dentro de una relación constelar, como eventos separados en el tiempo pero vinculados por una conciencia insurreccional común.”

(Ópticas de la modernidad, Álvaro Cuadra)

Bolívar Echeverría, en su ensayo “Modernidad y Capitalismo”, publicado por primera vez en el año de 1989, sostiene que la modernidad atraviesa la vida cotidiana del hombre de hoy en todos sus aspectos. Cuando Echeverría habla de modernidad se refiere concretamente al proyecto civilizatorio que Europa ha



impuesto al resto del mundo y que implica un modelo cultural -el eurocentrismo-, y un modelo económico -el capitalismo-. Literalmente afirma lo siguiente: "...lo moderno no se muestra como algo exterior a nosotros, no lo tenemos ante los ojos como una tierra incógnita cuya exploración podamos entender o no (...) no es un programa de vida adoptado por nosotros, sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos..." (Echeverría, Definición de la cultura 109). La subordinación de nuestra vida a la fatalidad moderna, entraña -según Echeverría- una contradicción que se gesta en el tratamiento del valor que los bienes reciben en la sociedad capitalista, pues el 'valor de uso' primigenio es desplazado por el 'valor del cambio'; y la 'forma natural'² de la vida por la 'forma de valor', y no, sin una pugna entre ellas.

Echeverría asegura que la modernidad capitalista es, hoy en día, un proyecto global de civilización cuyo propósito esencial es lograr el desarrollo técnico y que, en miras a la consecución de su objetivo, ha subsumido en sí la vida humana, la ha mercantilizado. Ubica el origen de la modernidad capitalista en la Europa medieval: "...comenzó a gestarse de manera espontánea e inconsciente en la vida práctica de las sociedades europeas del segundo milenio de nuestra era..." (2), asegura. También Enrique Dussell (2001) explica detalladamente cómo el proceso de expansión global de la modernidad se asienta en el eurocentrismo cuya base es una construcción meramente discursiva³.

² El uso de estos términos -valor de uso y valor de cambio- nos remite a *El Capital* de Carlos Marx. Cuando Echeverría habla del valor de cambio se refiere al valor económico abstracto que la modernidad capitalista le ha otorgado a la vida y su mundo y que desplaza, en cierto modo, al valor de uso. Interpretando el pensamiento de Echeverría, Tinajero afirma que 'el valor de uso' es de orden natural "es la que provee al ser humano de todo aquello que sostiene su vida" (Tinajero, 2011: 25); mientras que el 'valor de cambio' se establece por la relación que el capitalismo ha instaurado entre el ser humano y el mercado, despojando a los bienes de su 'valor de uso' para convertirlos en mercancías, en "...productos cuyo valor no depende de su capacidad para satisfacer las necesidades naturales, sino de otros factores..." (25).

³ Dussell recurre a las dos formas de conceptualizar la modernidad propuestas por Taylor. Por un lado, Taylor desvela la idea del progreso como un discurso eurocéntrico que muestra la modernidad como: "Una emancipación, una "salida" de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano..." (Dussell 350). Dussell explica que, para construir el discurso eurocéntrico en el siglo XVIII, se ha inventado "la diacronía Grecia-Roma-Europa" (346). Asegura que, al contrario de lo que se postula con la invención esta diacronía, la influencia de Grecia o de Bizancio sobre Europa no fue directa, sino que llegó a occidente por medio del mundo árabe; y a este, por medio de Roma y el cristianismo. De este modo, antes del siglo XII no se puede hablar de una distinción entre Europa y el resto del mundo. Para nuestro autor, las Cruzadas son un intento de Europa por constituirse el centro, un intento fallido de desplazar la supremacía del mundo turco y musulmán. Por otro lado, la segunda forma de lectura del concepto de modernidad que propone Taylor es la que la relaciona con la implantación de un modelo mundial que se impone como hegemónico. Por lo mismo, la modernidad será



El discurso eurocéntrico se suma al sistema de acumulación del capital y configura una percepción del mundo como un todo que gira en torno a un centro. En este sentido, asegura Dussell, la modernidad la inició España⁴; y América Latina “entra en la Modernidad (mucho antes que Norte América) como la otra cara dominada y explotada, encubierta” (Dussel 354). Ahora bien, la identificación precisa de España como la primera “nación moderna” tiene también una implicación en el mundo del arte, pues la España que acabamos de identificar, aceptando lo propuesto por Dussell, como el territorio del primer cultivo importante de la modernidad es, también, el origen mismo del barroco como estilo artístico y vital. Por lo tanto, hay necesariamente una relación que no pudo pasar desapercibida entre la modernidad, el barroco y Latinoamérica.

En torno a la relación entre la modernidad y el barroco, Ramón Kuri Camacho afirma: “El barroco está en la base de una visión del mundo y la vida de los hombres, constituye el armazón de un sistema de valores y es también una expresión ‘moderna’ que echó raíces en su tiempo, dio forma a la historia mexicana y, quizá, ha perdurado hasta nuestros días” (Kuri Camacho, 2009: 183). Y es que, tanto para Bolívar Echeverría (La modernidad de lo Barroco, 2011) como para Kuri, la modernidad en América Latina se inaugura con la entrada de los jesuitas. Echeverría opina que la modernidad traída por esta congregación religiosa se anticipa e impone a otros momentos de clara presencia de la modernidad en América Latina:

“La modernización de la América Latina en ‘la época barroca’ parece haber sido tan profunda que las otras que vinieron después –la del

el inicio de lo que hoy conocemos como globalización: “consistiría en definir como determinación fundamental del mundo moderno el hecho de ser (...) “centro” de la Historia Mundial. Es decir, nunca hubo empíricamente Historia Mundial hasta 1492 (como fecha de iniciación del despliegue del ‘Sistema Mundo’)” (351).

⁴ Dussell hace una breve enumeración de las instituciones relacionadas a los diversos signos de la modernidad con las que España se afianza como nación “moderna” y asegura que ella es el punto de partida de los modelos hegemónicos: “ España, como primera nación “moderna” (con un Estado que unifica la península, con la inquisición que crea de arriba-abajo el consenso nacional, con un poder militar nacional al conquistar Granada, con la edición de la gramática castellana de Nebrija en 1492, con la Iglesia dominada por el Estado gracias al cardenal Cisneros, etc.) abre la primera etapa moderna: el mercantilismo mundial. Las minas de Potosí y Zacatecas (descubiertas en 1545-1546) permiten acumular riqueza monetaria suficiente para vencer a los turcos en Lepanto veinticinco años después de dicho hallazgo (1571). Las demás determinaciones se van dando en torno a ella (la subjetividad constituyente, la propiedad privada, la libertad del contrato, etc.). El siglo XVII (p. e. Descartes, etc.) sin ya el fruto de un siglo y medio de “Modernidad”; son efecto y no punto de partida. Holanda (que se emancipa de España en 1610), Inglaterra y Francia continuarán el camino abierto.” (Dussell 351).



colonialismo ilustrado en el siglo XVIII, la de la nacionalización republicana en el siglo XIX y la de la capitalización dependiente en este siglo, por identificarlas de algún modo- no han sido capaces de alterar sustancialmente lo que ella fundó en su tiempo.” (Echeverría, La modernidad de lo barroco 57)

El barroco desde el aporte jesuita supuso mucho más que la simple propagación de los modelos civilizatorios europeos en América. Si bien, por un lado, Echeverría reconoce que la modernidad en América Latina desde la época barroca tuvo como objetivo rehacer Europa fuera del continente europeo; por otro, piensa que el trabajo civilizatorio de los jesuitas presentó una alternativa al lado oscuro de la modernidad, pues la Compañía de Jesús supuso toda una visión organizada de la ‘nueva’ vida que se debía implantar en España y en sus colonias: para Echeverría el aporte principal de la empresa jesuita es la defensa de los elementos del mundo de la vida; pues, si bien, la modernidad se ha valido de las creencias religiosas para disciplinar los cuerpos e insertarlos en la “forma social civilizada” (Echeverría, La modernidad de lo barroco: 69) y ha provocado ese dislocamiento entre el alma y el cuerpo, los jesuitas postularon -a través de la teología tridentina- que el mundo y la carne no eran exclusivamente los enemigos del alma sino que podían ser instrumentos de salvación. Con esta teoría se logró filtrar elementos del mundo de la vida en una sociedad que suponía ya un modelo instituido:

“...para la teología jesuita, el mundo, el siglo no pueden ser exclusivamente una ocasión de pecado, un lugar de perdición del alma, un simple merecido “valle de lágrimas”; tiene que ser, y en igual medida, una oportunidad para la virtud, de salvación y ‘beatitud’ (...) el comportamiento verdaderamente cristiano no consiste en renunciar al mundo, como si fuera un territorio ya definitivamente perdido, sino luchar en él y por él, para ganárselo a las Tinieblas, al Mal, al Diablo (...) El mundo (...) no es visto ya como un lugar de sacrificio o entrega del cuerpo a cambio de la salvación del alma, sino como el lugar donde la perdición o la salvación pueden darse por igual...” (66-67)

Esta nueva forma de ver el mundo puso a la disposición del hombre barroco una estrategia que permitió conservar elementos del mundo de la vida extraídos de un universo cultural tan rico como el que ofrecía el Nuevo Mundo. La tolerancia se convirtió en la clave del modo civilizatorio con que entraron los jesuitas a evangelizar



América. De hecho, el barroco y sus empresas evangelizadoras a través de la imagen, la tolerancia y el aprovechamiento de ciertos elementos propios de las culturas subyugadas fueron las estrategias que diferenciaron la modernidad católica de la protestante⁵. El barroco español permitió el juego de la variedad en un proceso –el moderno- que tiende a unificarlo todo a partir de la razón y la ciencia.

El barroco como forma vital y artística tiene una relación perfectamente explicable con la modernidad pues, por un lado, está íntimamente ligado con el poder; y por otro, se opone a la modernidad de forma natural: retrasa su avance y la obliga a tomar caminos sinuosos. Echeverría sostiene que el barroco es una voluntad de formas. La modernidad tendrá sobre las formas un interés particular: el ponerlas al servicio de su proyecto civilizatorio. La forma barroca apunta a ensalzar lo espiritual, pero pasa por este mundo vinculado al poder eclesiástico que, a su vez, es un elemento de ordenamiento social y control que se ejerce sobre el individuo.

La obra de arte barroca es, sobre todo, objeto de culto. El barroco como tendencia estética pertenece a una etapa en la que el arte como lo conocemos hoy no estaba aún institucionalizado. Las obras barrocas son auténticamente auráticas en el sentido de que estaban al servicio de un rito, vinculadas directamente con la fiesta. Tampoco el artista barroco era considerado un ser excepcional, un creador, sino un artesano, porque lo que realmente importaba para el barroco era la obra, el objeto de culto.

En este sentido hay entre la obra de arte barroca y la romántica un estrecho parentesco. Si bien, el barroco no surgió –y el romanticismo sí- como una suerte de

⁵ Sobre esto Ramón Kuri explica: “La contraposición entre la doctrina luterana de la fe y la doctrina católico-romana reformulada por los jesuitas revela el contraste del principio luterano de ‘todo o nada’ (...) y el espíritu católico, que comprendió que la fe organizada debe tener en cuenta la existencia del mundo imperfecto, las flaquezas humanas y el pecado. Se trata de un mundo que exige perdón y misericordia, y que vincula a ambos con la redención y la salvación (...) la Compañía recupera la libertad del hombre singular y concreto definido en la complejidad de sus particularidades culturales, sociales, políticas y raciales. Los jesuitas, especialmente sus teólogos y educadores, serán capaces de desarrollar un proyecto cultural alternativo a la modernidad uniformizadora y homogénea de la Ilustración, convirtiéndose en bandera de diversos movimientos sociales, culturales y artísticos de fecunda simbiosis entre lo particular y lo universal...” (Kurri 185-186).



consciente anticuerpo ante la creciente racionalización de la vida -otro elemento característico de la modernidad- sí está fuertemente arraigado a lo que la modernidad ha definido como irracional y desmesurado, con lo mítico que la racionalidad moderna –en su afán cientificista- intentó subsumir por medio de la razón o expulsar de sus límites de gobierno. Hay una filiación del romanticismo con el barroco en el mismo momento en que el artista romántico decide tributar con su arte a la irracionalidad, a lo que escapa del dominio salvaguardado por la modernidad. Lo irracional, la desmesura y la fiesta están en el barroco de manera absolutamente natural. No hay una teorización manifiesta que vincule el arte barroco a lo irracional. No hay una conciencia de eludir el ordenamiento moderno. Los elementos de la vida son tomados de ella y pasan directamente a alimentar un arte que no es arte sino rito. En el romanticismo no es así: todo está gobernado por un orden racional al que se desea conscientemente eludir. El artista romántico –el primer artista de la historia- rinde culto a lo irracional y a lo ilimitado porque pretende rebelarse en contra de un orden que siente que amenaza la libertad del ser humano.

También cabe considerar que el concepto de barroco no existía antes del siglo XVIII, según lo señala Arnold Hausser (1978). Fue acuñado para dar nombre al ‘mal gusto’ alrededor del cual giraban las discusiones del mentado siglo. El discurso moderno englobó, dentro del concepto de barroco, un variado conjunto de manifestaciones artísticas y culturales para desprestigiar una tendencia heredera de ese gusto por la desmesura y la irracionalidad, el romanticismo. El barroco resulta ser, entonces, hijo del caos; el ordenamiento en cuanto al arte, lo inventa la estética cuando la modernidad decide normar la irracionalidad y el rito. Hausser dice sobre la multiplicidad de formas que fueron englobadas bajo el nombre de barroco:

“...el Barroco comprende, (...) esfuerzos artísticos tan diversificados los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No solo el Barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes; no solo el arte de un Bernini y un Rubens describe un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen.



Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del Barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental, decorativa, “barroca” en el sentido tradicional, y un estilo “clasicista” más estricto y riguroso de la forma (...). Junto a estas dos formas fundamentales del Barroco eclesiástico y cortesano hay en los países católicos una corriente naturalista que aparece automáticamente al comienzo de este periodo estilístico (...) que más tarde impregna el arte de todos los maestros importantes...” (Hauser 422-423)

Antes del siglo XVIII, nadie pensaba en el barroco como una unidad: “El concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, todavía exclusivamente a aquellos fenómenos del arte que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes...” (422). Por otro lado, es absolutamente comprensible que el barroco como estética artística y vital se propagara por toda Europa, siendo España -como era a fines del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII- el Estado hegemónico de la época; como también es comprensible que la fusión de la estética barroca y las diversas características culturales de los pueblos en los que se introdujo diera como resultado variantes con una gama de matices diversos. Sobre todo, si consideramos esa versatilidad que implica la capacidad del barroco para adaptarse a las mezclas, podemos entender, una vez más, su sobrevivencia en las naciones hispanoamericanas.

A pesar de asentir que el Barroco es un conjunto de tendencias y no una sola, Hauser reconoce cierta homogeneidad que ha permitido que los críticos literarios y de arte cobijen bajo un mismo concepto dicha variedad de manifestaciones culturales y artísticas. La variedad del barroco cuyo desarrollo se impuso en España es la que tiene mayor vínculo con Hispanoamérica debido a la Colonia.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, España estaba aislada de Europa. Las tensiones políticas internas y externas influyeron en la búsqueda y en la instauración de un canon artístico que lo ayudara a recuperarse de su aislamiento. Frente al avance del romanticismo y su corriente contraria, el racionalismo, en toda Europa se



instaló una discusión para examinar de dónde había surgido el barroco; y las miradas acusadoras cayeron sobre España e Italia, las cuales se culparon, una a la otra, de ser quienes habían originado el mal gusto⁶. Por lo mismo, España copió el canon artístico de Francia y de ella adoptó también el desprecio hacia lo barroco que generó la discusión interna.

Debido a todo ese debate en torno al mal gusto, en España surgió una agria discusión entre Ignacio de Luzán y Baltazar Gracián en torno del valor de las obras barrocas en un siglo en el que para tratar “lo bello” se había creado una ciencia especial, la Estética. La tertulia del buen gusto, encabezada por Gracián, empezó a usar el término ‘Siglo de oro’ para designar el tiempo en el que la producción barroca da sus mejores frutos en España (fines del XVI y siglo XVII). Paradójicamente, los detractores del barroco usaron la expresión “el buen gusto”, acuñada por Gracián, para atacar al barroco.

Afectación, oscuridad, vulgaridad y recargamiento son las características que se adjudicaron al barroco español en el siglo XVIII. Condenado por su falta de preocupación moral y de decoro, su teatro -por ejemplo- estaba censurado para las damas de la buena sociedad.

Como hemos dicho ya, una de las poéticas del barroco es la mezcla. La combinación de géneros en el teatro, por ejemplo, permitía que las obras se adaptaran al público común; pero, esta mezcla no pasaba desapercibida para críticos agudos como Luzán quienes armaban meticulosas críticas que reprobaban la forma del barroco.

Pese a la intensa disputa, los españoles ni lograron desterrar el barroco –se quedó arraigado en la vida cotidiana- ni pudieron defenderlo adecuadamente. Y no fueron sino los alemanes quienes se interesaron por el barroco español y se dejaron

⁶Ignacio de Luzán, en su obra, *Poética*, publicada en varias ediciones durante el siglo XVIII, aseguró que el mal gusto nos llegó de Italia. Pero no olvidemos que Luzán era español y que su obra tendía a buscar argumentos para levantar de España la sospecha de haber iniciado el mal gusto.



influir por él (Hausser, 1978). Como resultado de este interés, y fruto de las preocupaciones propias de su época, surge el romanticismo alemán e inglés como una de las tendencias artísticas más relevantes de la historia del arte debido a la influencia posterior que tuvo sobre el simbolismo, las vanguardias y la posmodernidad.

España insidió directamente sobre sus colonias, como es fácil de suponer: la imaginería, la arquitectura y otros aspectos culturales de América Latina han hecho pensar que tales manifestaciones artísticas y vitales eran solo variantes del barroco al que Hausser llama tradicional. Por supuesto, la filiación cultural es innegable; sin embargo, no somos ni fuimos –aún en la colonia- la fiel copia de España: Débora Poole en su texto *Visión, raza y modernidad* sostiene que la construcción de la imagen en la modernidad supone una estructura jerarquizada del poder que debe ser superada. Opina que la mirada sobre América Latina en la modernidad implica una visión unilateral, tomando el término de Foucault, piensa que ha sido panóptica. Poole propone captar la mutua incidencia del objeto mirado y de quien lo observa en la formación de la cultura, es decir un viaje de ida y vuelta.

El barroco latinoamericano es igual de complejo que aquel europeo que le sirvió de base. Sin embargo, se debe considerar que el barroco latinoamericano parte del barroco español y desde ese punto de vista supone un matiz unificado. De hecho, la rama del barroco europeo que sirve de base al barroco latinoamericano, es el que Arnold Hausser llama el barroco católico y que está relacionado con la Compañía de Jesús y la Contrarreforma.

2.- Ramificación de la modernidad y vínculos con el arte.



La modernidad como proyecto civilizatorio versátil se ha adaptado a las sociedades hegemónicas. Desde que existe la idea de un ordenamiento global del mundo hemos presenciado una pugna por imponer una hegemonía cultural y económica desde un centro. Pero esto ha supuesto también que la modernidad se presente en distintos espacios con matices nada homogéneos a lo largo de estos siglos. La pugna entre la imposición de una cultura hegemónica y las formas de la vida que luchan por sobrevivir, según Bolívar Echeverría, ha determinado que la modernidad hoy en día no presente una sola cara: a más de la que llama el proceso dominante –la modernidad norteamericana-, identifica otras formas de vivir el proyecto moderno que “reivindican otros telos propios de la ‘forma natural’ ” (La modernidad americana: 3). Esto se debe, según nuestro autor, a que la modernidad se ha ido ramificando, y ha adquirido en esta división ciertos rasgos que hoy permiten diferenciar el proceso de modernización en uno y otro espacio y tiempo.

En el apartado anterior habíamos mencionado que el origen de la modernidad capitalista es el medioevo europeo. Y ya desde el siglo XVII, Bolívar Echeverría distingue dos cepas de la modernidad. Dice que se establecieron las bases de lo que ahora son: “...dos ramas o líneas de desarrollo yuxtapuestas, paralelas y contiguas, pero autónomas: la línea europea, a todas luces la principal, antonomástica, y la línea aparentemente secundaria, la ‘(norte)americana’...” (4). La diferencia entre una y otra la marca lo que Echeverría llama “...la densidad del compromiso que se establece entre la realización del proyecto civilizatorio capitalista y la realidad civilizada.” (4). Es decir, hay una relación entre lo que la modernidad apunta a alcanzar en un futuro con su programa y la realidad circundante y actual que la modernidad absorbe efectivamente.

Para Echeverría, la rama europea tuvo un grado mayor de densidad de este compromiso que la rama americana; por ello, nuestro autor la denomina la rama impura. Dice sobre ella: “...avanza sinuosa y lentamente refuncionalizando una identificación ‘pagana’...” (5). Es decir, en la rama impura la ‘forma de valor’ capitalista convive estrechamente con la ‘forma natural’ que le hace oposición y se



ve obligada a negociar su avance con ella. Geográficamente, se sitúa a esta rama a orillas del mediterráneo, donde se dio, según Echeverría, “un grado de cristianización relativamente bajo” (5). Esto ocurrió debido a que la complejidad de las culturas paganas que estaban asentadas en el territorio obligó a la evangelización a tolerar las costumbres consideradas idólatras. Esta rama es la que se transmite a Latinoamérica por medio de la evangelización con la Compañía de Jesús y los padres jesuitas que hicieron oposición al avance de la modernidad matizando de múltiples maneras la cultura y permitiendo la subsistencia de elementos originarios de las culturas aborígenes.

En cambio, la rama americana de la modernidad, a la que llama pura, no encontró mayores dificultades en su avance. Echeverría localiza su matriz en la modernidad europea protestante de fuerte cristianización que: “...había avanzado sin grandes obstáculos sobre las ruinas de las identidades y culturas noreuropeas...” (6). El autor explica que el hecho de que el modernismo capitalista radical se haya desarrollado entre las poblaciones cristianas de Europa del nordeste no fue sino una casualidad que determinó luego la identificación de las características étnicas de sus habitantes con el capitalismo. Textualmente expresa: “...las poblaciones cristianas noroccidentales fueron de facto, accidental o casualmente, las que lo actualizaron de la manera más limpia y potente, las características étnicas de las mismas se fundieron con las puramente capitalistas, fueron ellas las que le confirieron un “rostro humano”...” (6). Así fue cómo surgió la identidad del modernismo capitalista de hoy cuya base es lo que Echeverría, siguiendo a Diego Lizarazo, llama blanquitud.

La lectura que hace Dussell sobre el origen de la modernidad situándola en la recién fundada España del siglo XV no contradice el análisis de Echeverría que afirma que se origina tímidamente en la Europa medieval, pues, Dussell considera que para Europa el medioevo es la premodernidad europea.

La aparición del arte tal y como lo concebimos hoy se corresponde con la primera ramificación de la modernidad que se produjo en el siglo XVII. El barroco tiene todo que ver en esa ramificación, pues la Compañía de Jesús, como lo hemos



expuesto ya, detuvo el avance y matizó la modernidad. Además, al pasar de ser un objeto de culto a un objeto de exhibición, la institución moderna del arte le dota al objeto ritual de una espiritualidad artificial destinada a suplir la originaria espiritualidad del objeto.

Bolívar Echeverría asegura que en la institucionalización del arte dentro de la sociedad burguesa de este siglo XVIII había ya una doble presencia en pugna: por un lado, la racionalidad moderna que adscribió la experiencia estética a la experiencia cognoscitiva; y, por otro, el romanticismo del que Echeverría dice que fue una empresa de resistencia ante el programa de la modernidad para el arte: “El romanticismo va a decir que el mundo no es este objeto de conocimiento tal y como lo plantea la modernidad, sino que es un objeto que está lleno de estas otras dimensiones que son mágicas, misteriosas” (15). Es decir, por un lado, la racionalidad moderna propone la aprehensión de todos los elementos que surgen del mundo de la vida como un medio de controlar todo aquello que pueda escapar al modelo impuesto de civilización: el discurso moderno afirma que la razón puede aprehenderlo todo, incluso, el espíritu de los elementos festivos. Por otro lado, el romanticismo es también absorbido por la corriente racionalista: si bien el romanticismo pregonó que hay elementos imposibles de ser aprehendidos por la sola razón, aceptó también teorizar sobre ellos cuando explicó el arte aceptando la Estética como ciencia que lo estudia.

De este modo, la modernidad crea un discurso, a través de las ideas románticas, para dotarle al objeto y a la institución arte de una espiritualidad, destinada a suplir la espiritualidad festiva que pierde el objeto al ser extraído del rito e inserto en la institución arte.

Por todo lo que hemos explicado, el romanticismo que inició haciéndole oposición a la modernidad termina sumándose a ella. Es por esto que Echeverría asegura que el romanticismo no tuvo el alcance que se esperaba: “...es una resistencia que no va a romper con el programa, sino que simplemente le va a dar



una alteración o lo va a modificar...” (15). Esto lo dice porque considera que las vanguardias, sus herederas, sí significan una ruptura importante.

Aunque no le restamos importancia al romanticismo, es verdad que se pueden reconocer, en cuanto a la resistencia iniciada por él, hitos más importantes que él mismo dentro del mundo del arte. El romanticismo vio nacer la institución arte, la dotó de una espiritualidad, del encanto que había perdido cuando la modernidad lo institucionalizó y empezó a estudiarlo convirtiéndolo en un objetivo científico tecnológico e intentando desarraigar de él su esencia encantada. El romanticismo aceptó entrar en el juego del estudio y la teorización estética, por lo tanto, su discurso es también el de la modernidad aunque haya tratado de impugnar el objetivo racional de conocer, describir y explicar la fiesta por medio del arte.

Ahora bien, tanto Bolívar Echeverría como Arthur Danto reconocen que las vanguardias marcan una ruptura evidente en las concepciones estéticas anteriores a ellas.

Danto, en su texto *Después del Fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*, habla de tres eras del arte: la mimética, la ideológica, y la que se cuestiona sobre qué es el arte, cada una definida por un elemento singular y que suponen un punto clave al final de la primera y la segunda etapa. Por lo tanto, aceptamos que hay dos momentos de clara ruptura en las concepciones artísticas: las vanguardias y la posmodernidad del arte. Pero esta aceptación no significa que asintamos que el arte haya podido evadir el proceso de la modernidad capitalista aunque sí se evidencia una fuerte oposición.

A continuación explicamos cómo entra, el romanticismo, a configurar lo que Danto llama la era mimética del arte; y para ello nos serviremos de la categoría ‘fiesta’ y su vínculo con ‘el mundo de la vida’, ambas usadas por Bolívar Echeverría, y sin la cuales es imposible comprender la lógica de funcionamiento del arte dentro de la modernidad que propone Echeverría. Para iniciar es importante comprender



que, según nuestro autor, la lógica de la fiesta se halla unida al mundo de vida del hombre, a ciertos momentos de ruptura:

“...tiene su atractivo justamente en el hecho de que ella se descompone y se recompone en la concreción del mundo de la vida. La fiesta tiene como característica peculiar los momentos festivos que por lo general son momentos de trance (...) en este trance acontece la descomposición cualitativa del mundo de la vida, la destrucción de todos los valores propios de la construcción del mundo de la vida y su reconstrucción...” (Echeverría, Sobre Walter Benjamin, 2).

Carlos Rojas Reyes (2011) llama al tiempo de la fiesta “el tiempo que resta”. Efectivamente, el tiempo de la fiesta no es un tiempo ordinario. La fiesta es un elemento en el que ‘el mundo de la vida’ se deja ver como un producto de la libertad del ser humano y lo muestra a él como tal, con toda su dignidad. Dice Echeverría más adelante: “En la fiesta esta capacidad de dar forma a las cosas se manifiesta de la manera más firme, de la manera más aguda, más amplia y más rica.” (Echeverría Sobre Walter Benjamin: 3). El hombre es tal, porque es capaz de crear rupturas en su cotidianidad, de pensarlas y vivirlas conscientemente.

En cambio, el arte: “...es un intento de mimetizar el comportamiento festivo pero sin los recursos de la fiesta (...) la repetición de la experiencia de la perfección que se da en la experiencia festiva.” (4). El arte en su primer periodo es por esencia, desde este punto de vista, mimesis; pero, no de la realidad objetiva circundante, sino de la fiesta. Esta es la lógica por la que los románticos hablaron y convencieron sobre la espiritualidad en el arte.

Ahora bien, expliquemos qué papel juega la fiesta en esa doble corriente en la que se inaugura el arte. La corriente racionalista de la modernidad –como hemos dicho antes- había tenido como imperativo ‘la apropiación cognoscitiva’ de la forma natural a través de la experiencia estética: “El ser humano es ante todo y fundamentalmente el ser que conoce, porque el conocer es el principio del apropiarse, y el conocimiento es, pues, la antesala, el paso de la apropiación real que es la apropiación cognoscitiva de lo otro como material de construcción de la riqueza de las naciones...” (6). La corriente racionalista de la modernidad, por medio



del arte, se obstinó en conocer cómo se desarrolla la vida humana y el porqué de sus periodos de fiesta. El romanticismo buscó la reivindicación de la 'forma natural' de los elementos festivos, se resistió a la subsunción de la experiencia festiva por la razón; sin embargo, terminó entrando en su lógica teorizante.

No cabe duda de que el romanticismo tuvo en el proceso de modernización mucha más importancia de la que suele dársele y que su trascendencia se refleja plenamente en la producción artística y su teorización y crítica a lo largo de todos estos siglos. Pese a todos los vínculos que existen entre el romanticismo y la modernidad, no se debe olvidar que el romanticismo es padre de todas las grandes rupturas que el arte ha tenido en cuanto al orden modernizador. De hecho, lo subrayamos una vez más, el romanticismo es una resistencia que desembocó en la primera gran ruptura que sufrió el arte: las vanguardias.

Para entrar a analizar el aporte de las vanguardias es necesario que sigamos la trayectoria que la modernidad ha seguido. Echeverría encuentra que a mediados del siglo XIX la rama europea de la modernidad entró en crisis debido a la impugnación que le hizo el proyecto comunista. Para la misma época en que la rama europea de la modernidad entra en crisis, la rama americana, en cambio: "...está en pleno crecimiento y expansión –opina el autor-, satisfecha de haber concluido la tarea." (Echeverría 2010: 9). En tal circunstancia la rama americana intentó absorber a la rama europea dando como resultado una revitalización de la rama europea luego de la primera guerra mundial. Esto significó que la rama europea volviera a bifurcarse, así opina Echeverría: "...esa simbiosis abre en la modernidad europea una escisión entre dos versiones de sí misma: la que se re-conforma a la "americana" y la castiza o "auténtica", fiel a la identidad "europea" tradicional..." (9). Con esto la versión europea de la modernidad entra en una segunda crisis: "una crisis de autodefinición" (10). Nótese también que la primera crisis se corresponde con la primera y gran ruptura del arte: la aparición de las vanguardias a las que Echeverría llama "la revolución formal en el arte" (6).



Las vanguardias buscan negar la forma del arte de la modernidad y con ello abstraerse de la tarea que la modernidad había impuesto al arte. Echeverría dice: "...lo que están haciendo es maravilloso, resistirse a la tarea de la modernidad y plantear que el arte puede ser otra cosa y entonces buscan por todos lados." (7). También Arthur Danto reconoce que las vanguardias dieron un giro a las concepciones estéticas anteriores a ellas. Según Danto, en esta etapa -a la que llama 'era ideológica del arte'- cobran gran importancia las verdades filosóficas sobre el arte. Echeverría, opina que el arte de vanguardia, al que denomina como arte moderno para diferenciarlo del anterior -al que, en cambio, llama arte de la modernidad- no solo imita la experiencia festiva, sino que él mismo se transforma de cierto modo en fiesta. Literalmente Echeverría dice sobre las vanguardias:

"...una buena parte del arte que conocemos como "moderno" ubica su actividad en la frontera que separa o que une el arte con la fiesta. En efecto, desde finales del siglo XIX los artistas que más le exigían a su arte se embarcaron en una exploración sin precedentes de las posibilidades de provocar experiencias estéticas (...). Una de las principales vías seguidas por el "arte moderno" en esta exploración fue la que ha llevado y lleva intermitentemente a los artistas de ciertas vanguardias a plantear la necesidad de una combinación o complementación de lo que sería la experiencia estética, en cuanto tal, con le experiencia festiva o ritual, propiamente dicha..." (El juego, la fiesta y el arte 1)

Nuestro autor piensa que en las vanguardias, en mayor o menor grado, hay un esfuerzo por reivindicar el mundo de la vida; de tal forma que el arte mismo entra en el orden de la vida, se convierte en vida y deja de ser representación de ella. El arte en la vanguardia ya no sería la imitación de la experiencia festiva, según Echeverría, sino que, al ubicarse en la frontera entre el arte y la fiesta, sería también fiesta en mayor o menor grado. En este sentido la importancia que el romanticismo le dio al artista también aparece en la Vanguardia, el artista es una suerte de pequeño dios que crea y propone un nuevo orden y lo hace a través de la obra y la palabra: los manifiestos pretenden acercar al observador a la 'esencia' del arte. Se cree fuertemente que el arte es una actividad propia de iluminados, tal y como se creía en



el romanticismo. El artista es un mediador entre la esencia artística y el público que calla para escuchar al vate.

Pero, ese reencuentro de la rama europea de la modernidad con la rama americana también ha tenido consecuencias en esta segunda, así lo manifiesta nuestro autor: "...modificaciones que vienen a completarla y a hacer de ella precisamente la "modernidad americana" que existe actualmente, 'the american way of life'..." (La modernidad americana 10). Lo que caracteriza a esta modernidad americana en palabras de Echeverría es: "...la disposición total o irrestricta a asumir el hecho del progreso..." (10). Y es esta versión de la modernidad la que actualmente está imponiéndose. Para Echeverría la posmodernidad ha asumido lo inevitable de la modernidad con cinismo, pues tiene plena conciencia de sus efectos devastadores pero la reproduce: "Una civilización cínica. Esto es la construcción del mundo de la vida que, para afirmarse en cuanto tal, debe volver sobre la destrucción de la vida que está implícita en su propio diseño y utilizarla expresamente..." (40). La posición de Echeverría frente a cómo la sociedad americana asume la modernidad capitalista no podría ser más pesimista. A esta crisis de la modernidad corresponde el arte posmoderno.

Según Echeverría, Benjamin tuvo ya conciencia de que el mundo del arte estaba cambiando decisivamente y pensó que el arte se había despojado para siempre de su 'valor para el culto':

"... piensa que en la "industria de lo bello" tienen lugar cambios radicales que son resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación. (...) Según Benjamin, el arte en su época se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un 'arte aurático' a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un 'valor para la exhibición' o 'para la experiencia' ". (Introducción a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica 13)

Para Arthur Danto, al terminar la era ideológica del arte –la era de los manifiestos vanguardistas- se termina también la historia del arte y empieza la post-



historia en la que el arte presenta las siguientes características: ausencia de manifiestos artísticos (y por lo tanto, ausencia de verdades a las que adscribirse), su estructura formal ya no define un estilo, y la definición filosófica del arte ya no se vincula con ningún imperativo estilístico. Se crea la posibilidad de que muchos –o, si se quiere, todos- los estilos confluyan en una sola práctica artística. Esto va muy de la mano de la tendencia general del posmodernismo que niega los macro-relatos como verdades únicas a favor de la fragmentariedad.

Sin embargo, debe aclararse que el arte posmoderno rescata el elemento esencial de la modernidad: la palabra. Para Ana María Guash (2001), con los primeros síntomas de cambio en el arte, se introdujeron componentes conceptuales que dieron paso a lo que se conoce hoy con el nombre de arte conceptual. Guash dice que este arte preferencia la idea artística por encima de la forma: “el arte conceptual no solo cuestionó abiertamente lo formalista, sino la naturaleza objetual de la obra de arte...” (Guash 165). La autora explica a lo largo de su texto, que el predominio de la idea ha ayudado a que el arte se haya desmaterializado. Entonces, entendemos que dentro del arte conceptual, lo importante de la obra no es su carácter de cosa en sí, sino el concepto encerrado en la idea que se transforma luego en la manifestación artística. También Carlos Rojas afirma:

“El arte es un concepto que adopta un vehículo material para expresarse, en donde lo más importante son los procesos antes que los productos, a través de los cuales aparecen significados determinados que son la conjunción de las prácticas desreguladas de los artistas y de las experiencias de los públicos, y que tienen como contexto, marcos institucionales fuertemente convencionales.” (Rojas 82)

En esta definición Rojas Reyes ratifica para el arte posmoderno lo que Guash sostiene para el arte conceptual -una de sus ramas-: “el arte es un concepto”. En este sentido hay un discurso del arte que es aceptado tanto por los artistas como por los críticos: el arte es un concepto que, a su vez, no puede prescindir de la materialidad de la obra: “adopta un vehículo material” nos dice Rojas Reyes. Por lo tanto, debemos asumir que en la materia de la obra artística confluyen el concepto mismo, los procesos creativos y, por ende, las cargas



significativas que tienen sus raíces en las prácticas artísticas y también en la vida cotidiana. El arte conceptual presenta una variada gama de matices estéticos⁷; pero, el componente conceptual atraviesa todas las manifestaciones del arte contemporáneo.

3.- Construcción discursiva de la espiritualidad en el arte

“Este burgués extraviado en las fauces de la revolución capitalista productiva, es un pasado inédito en su perpetua proximidad. Una rajadura de perplejidad que atañe sólo a la conciencia, no ya al tiempo del mundo. Que atañe a una nueva memoria, la de lo que sin embargo subsiste todavía. Que atañe al presente como teoría. Formas abandonadas de las

⁷ Guash las clasifica así: “1) las derivadas del *ready made*, basadas en el protagonismo del objeto; 2) las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos; 3) aquellas en las que el trabajo, concepto o acción se presenta a través de notas, mapas, gráficos o fotografías; y 4) aquellas en las que el concepto, proposición o investigación son asumidos a través del lenguaje” (Guash 177).



cosas, piensa el filósofo, espiritualidad deslegitimada... Aquella subjetividad perdida es ya burguesidad anunciada del fracaso cultural de lo moderno y a la vez mítico lugar de un reencuentro, a futuro, de valores, verdades y vínculos que logren soldar la grieta abierta..." (Nicolás Casullo, *Modernidad y crítica cultural*, 79-80).

A partir del posmodernismo –como nunca- se ha hecho evidente que la institución del arte implica una convencionalidad que impone un canon a los artistas y a las obras que estos producen. El elemento fundamental de esta convencionalidad en el arte –como en cualquier otra institución moderna- es el discurso, pues la modernidad tiene una base letrada. Carlos Rojas, cuando habla del canon artístico posmoderno, a más de hablar de las obras y los artistas canónicos, se refiere a un discurso canónico. Este discurso supone una serie de elementos ricos que, sin embargo, ahora no vamos a tratar pues lo que interesa es el estudio del elemento que fortalece una continuidad entre el discurso moderno y el posmoderno en el arte, el discurso del contenido espiritual en el arte.

Bolívar Echeverría en su obra *Definición de la cultura* (2010) explica que la actividad humana no está movida únicamente por lo funcional, aunque esto sí la determine en cierta manera. Textualmente dice: "...la dimensión cultural de la existencia social no solo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha misma de la historia (24). Para Echeverría, el orden de la vida del ser humano está compuesto también por elementos no funcionales desde el punto de vista racional, elementos que tampoco se pueden explicar dentro de una "lógica" específica de la vida animal.

Según este autor, si bien la cultura va más allá de la realización puramente funcional de lo humano y es intrínseca y natural a la vida de la especie, en el discurso moderno aparece como una suerte de espiritualidad artificial con relación al mundo de la vida. Esta construcción discursiva intenta, por medio del arte, en



principio, suplantarse el rito –y, por lo tanto, la fiesta- y, luego, fundirse en el ordenamiento cultural de la vida del hombre moderno:

...hay una substancia “espiritual” vacía de contenidos o cualidades que, sin regir la vida humana ni la plenitud abigarrada de sus determinaciones es, sin embargo, la prueba distintiva de su humanidad. Esta noción inconsciente, según la cual la vaciedad aparece como garantía de la plenitud, lo abstracto como emblema de lo concreto, constituye el núcleo de la idea de cultura en el discurso moderno. (...) La obra cultural de una comunidad moderna es, así, a un tiempo, motivo de orgullo –porque enaltece su “humanidad”- y de incomodidad porque enciende el conflicto de su identificación (26).

A la hora de entender las concepciones de cultura en el discurso del siglo XVIII, Echeverría apela a la oposición cultura-civilización: “...la cultura -dice el autor- se la relacionó con la exaltación de lo más espiritual; mientras que a la civilización, en cambio, se la vio como una cultura muerta que deviene en una suerte de “traición al espíritu” (30). Como se ve ambos conceptos son modernos, pero defienden programas diferentes para el arte. Para la corriente racional de la modernidad lo que importa es aprehender cognitivamente la experiencia estética; para la corriente romántica, en cambio, importa defender la espiritualidad de la vida humana y lo hace a través del arte. Echeverría dice sobre esto: “el concepto de cultura se vuelve romántico, define a esta como el resultado del ‘genio’ creador y reduce el término ‘civilización’ a un mero resultado de una actividad intelectualmente calificada” (30). El planteamiento de Echeverría explicará: primero, por qué el arte puede funcionar como una suerte de rito -aunque se haya secularizado el tema de su representación-; y segundo, el culto al artista como a un pequeño dios o, al menos, como a un ser excepcional entre los demás seres de su especie.

La modernidad ha trasladado los fundamentos del rito religioso al ‘rito’ del arte porque le ha sido más sencillo identificar la espiritualidad con la religión y trasladarla desde ahí al arte. El sacerdote en la tradición judeo-cristiana es un ser excepcional, un escogido, el que puede subir al monte Sion y hablar cara a cara con Dios; de igual modo, en el mundo del arte no todos pueden ser artistas sino aquellos que han sido tocados por el cetro de la institución. Sí, el arte tiene una base ritual: en sus



inicios el objeto artístico fue un objeto de culto; pero el discurso moderno lo vincula con una espiritualidad distinta a la que tenía originalmente. La espiritualidad moderna es una construcción discursiva que se sirve de todos los elementos que tenga a mano para propagar el proyecto civilizatorio de la modernidad.

Eduardo Dussell (2001) explica cómo el discurso moderno ha insertado en sí elementos de la cultura griega con el fin de convencernos de que existe una relación directa de herencia entre la sabia y equilibrada Grecia Clásica –sobre la cual también ha construido un discurso⁸- y la cultura destinada a servir de modelo al resto del mundo, la europea. En este sentido también el discurso de la espiritualidad toma los elementos de la filosofía griega para fundamentarse.

Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único* (2010) explica cómo se inserta este interés por lo espiritual en la cultura moderna. Asegura que el hombre renacentista había retomado la propuesta de Platón sobre el Anima Mundi a la que se consideraba “el alma original, difusa, viviente en todo, que inspira el conjunto” (Argullol 38). En el renacimiento el Anima Mundi, según Argullol, es el nexo mágico que vincula desde dentro a todo hombre con la naturaleza. El mundo está lleno de lo mágico y su magia es de acceso común para todo ser humano. En cambio, en el romanticismo no todos los hombres tienen esa tan alta dignidad antropocéntrica – como proponen los renacentistas- sino únicamente el hombre estético, el artista, el poeta, el genio, el que es capaz de introducirse en el alma del mundo para fusionarse con ella y que produce, como resultado de su encuentro, la obra artística.

Ahí está el origen del discurso que ha suscitado tantas controversias a lo largo de los dos últimos siglos. La concepción del arte como “alimento del espíritu” y del artista como un iluminado está totalmente difundida y vigente en la sociedad

⁸ Argullol también reconoce una construcción discursiva que eleva lo clásico como fundamento de lo moderno en detrimento de lo romántico. Afirma que el término ‘romántico’ empezó a ser despectivo debido a la oposición que creó Goethe entre este y lo clásico. Se trató de una polémica en la que Goethe tenía por opositor a Schiller y el término citado se devaluó debido al peso que la opinión de Goethe tenía en la sociedad de su época. En fin, según Argullol, la afirmación de que lo clásico era lo sano y lo romántico era lo enfermo carece de cualquier base sólida. Hegel también demostró que el discurso filosófico había ocultado la parte dionisiaca del clasismo para mostrar lo clásico como equilibrio y moderación. Más adelante, Paul Valéry también habló de una dicotomía en el mundo clásico: “Todo clasicismo supone un romanticismo anterior”() como el orden supone un desorden anterior, develando así lo que la modernidad había ocultado.



occidental; aunque se ha visto cuestionada en ciertos momentos, es la roca donde se asienta el mundo del arte.

El discurso moderno del arte paradójicamente exalta, al mismo tiempo, la espiritualidad –aunque no se trata de la originaria espiritualidad ritual o la que los útiles poseen en el mundo de la vida- y la razón: la cultura y la civilización, como hemos explicado desde el pensamiento de Echeverría, se oponen. Se trata de un discurso en el que el proyecto civilizatorio de la modernidad toma mano de los opuestos y los hace confluír. El discurso de la espiritualidad⁹, defendido por el romanticismo, completa –ya que es una parte del par en oposición del discurso moderno para el arte- al de la razón como fundamento del saber. Ambos discursos están presentes en el arte: por un lado, se exalta la espiritualidad del arte como algo superior; y por otro, se asegura que el arte es y debe ser un objeto de estudio y ordenamiento.

Cuando el arte surge como institución, el hombre burgués, romántico por excelencia, se proclama como el defensor de la espiritualidad originaria. Desconoce la transformación que ha sufrido la conceptualización de la espiritualidad en el tránsito de ser un objeto ritual a ser un objeto artístico –y más todavía, no sospecha la que el útil ha de adquirir al transformarse en objeto artístico-, pero se instala en la nostalgia de una espiritualidad que trasciende la sola razón. Nicolás Casullo (1998) describe al burgués primigenio como “hijo todavía de una comunidad orgánica, desterrado progresiva o violentamente de la escena como clave que en gran parte funda la nueva problemática cultural en el hallazgo de dicha dramaticidad en la

⁹Nicolás Casullo, en su obra *Modernidad y cultura crítica*, revela que el de la razón moderna también está asentada sobre un discurso que ha mitificado la razón: “Subyace en la noción de modernización (proceso tecnoproductivo cultural de racionalización capitalista) un factum en este caso borroso y de estirpe mítica, que no tiene nada que ver con el recorrido de la razón iluminista hacia el mito, sino con su propia excelencia teórica” (pág. 68). Es decir, la racionalidad moderna se aleja de su ideal iluminista y se vuelve tan mítica como lo fueron otros discursos anteriores a la hegemonía del discurso de la razón y la ciencia. Recalamos otra vez que –y para ello nos apoyamos en la obra de Casullo- la mitificación de la razón tiene su fuerte en el lenguaje. Casullo dice sobre el mito de la razón y su poder discursivo: “...seguirá resguardando hoy calladamente nuestro saber, desde una primigenia fortaleza del lenguaje que remite al misterio, pero a condición de que ese saber científico consienta en que dicho resguardo implica no indagar en demasía sobre aquel sustento oculto, inicial, puramente narrativo...” (66).



historia” (Casullo 70). Casullo sostiene que el paradigma del sujeto burgués ha cambiado desde que se originó en la Francia revolucionaria debido a las características que ha adquirido en su caminar por la cultura capitalista. El hombre romántico no existe hoy como tal, pero tampoco ha desaparecido del todo, se ha ocultado tras otros nombres abandonando su etiqueta de burgués.

Según Casullo el cambio en el sujeto burgués responde a “una pérdida de un modelo humano (...) histórico social” (71) en el que el sujeto se ve obligado a borrar los rasgos de su identidad para acoplarse a la realidad moderna. La mutación del hombre burgués es una reacción defensiva ante la amenaza moderna:

“...en la experiencia de “testimoniar” desde la razón moderna objetivamente el arribar de la novissima vita (de máquinas metrópolis, gran producción) subyace la necesidad previa de la escena doliente, irrupida, homicida, de un haz de imágenes de trasfondo estético-ético también abordadora del nuevo mundo, para poder entonces pronunciar a este último en términos de verdad objetiva...” (71).

La más relevante de las características que determinan al hombre burgués en el mundo capitalista es, según Casullo, el haber devenido en público. Con ello ha olvidado su finalidad original, la defensa de lo espiritual. Y ya que ha perdido de vista su horizonte se construye a sí mismo en lo que el autor llama: “recorridos ideológicos del mercado de consumo” (69). Busca hallar en el medio que lo rodea el rastro de su espiritualidad perdida y, por ello, trata de ocultar su propia transformación y la de su mundo. Lo hace incorporando en él “una acelerada fusión de memorias y tradiciones” (69). El instrumento con el que realiza esta operación y que camufla la pérdida de la espiritualidad originaria hoy son las mediaciones comunicativas, que implican una construcción de la espiritualidad en base a la primera construcción discursiva. La espiritualidad originaria está ya distante de nosotros. La segunda construcción de la espiritualidad resulta aún más artificial que la primera; pero no deja de mostrar la nostalgia por el elemento original remplazado por el arte.

Sin embargo, cuando la modernidad avanza aparece –también así lo sostiene Echeverría (La modernidad americana)- una nueva resistencia, el proyecto



socialista. Ahora bien, Casullo habla de una crisis en las ideologías, políticas y sociedades socialistas que se habían presentado como alternativas ante la hegemonía de la modernidad. Este tipo de sociedad fue el seno de otro sujeto que se declaró antiburgués para contrarrestar al nuevo hombre burgués, ese que se había transformado en público y mercado; sin embargo, esto no significó que el original hombre burgués desapareciera del todo, sobrevive bajo la etiqueta del antiburgués.

Este hombre antiburgués también se vio alterado en sus ideales y lo mismo sucede con el hombre posmoderno. La lógica civilizatoria de la modernidad subsume y se matiza con todo proyecto que le haga oposición. Así, dice Casullo, la lógica moderna incluye los “procesos culturales de corte posmoderno, que plantean la licuación de subjetividades modernas y la emergencia de tipos, figuras y relaciones que indicarían una posburguesidad capitalista” (Casullo 70). Casullo plantea que la fusión de la cultura burguesa del XIX y la posmodernidad terminan configurando al actual sujeto que conocemos generalmente como burgués, un ser que ha pasado de ser un hombre espiritual a ser un hombre sin otro ideal que el del dinero.

Por todo esto, para Casullo, la modernización es una “crónica de lo humano transida por una fatalidad totalizante” (72), por la inevitabilidad del programa de la modernidad como proyecto económico y cultural. La modernidad ha supuesto una crítica constante: “Crítica desde una palabra sobre los mundos idos, que busca regresar a la conciencia cartesiana imploradora de la figura protagónica de una espiritualidad burguesa, en pena, en desuso, a la manera de la antigua filosofía helénica como camino de cura del alma” (76). Autores como Echeverría y Casullo, quienes proponen al romanticismo como antecedente de toda crítica a la modernidad, tienen razones de peso para volver los ojos hacia él. Casullo sostiene sobre el aporte del romanticismo como crítica a la modernidad:

“... lo romántico plasma y estiliza ese relato mítico de un burgués ético, de valores y libertad, a reencontrar frente a lo bárbaro. Pero es en interpretaciones que se pretenden sin titanismos ni asaltos al cielo, donde precisamente



deberíamos rastrear el armado de la problemática de la modernización, fraguándose desde el mito silencioso de un burgués moderno y precario de alma, ultimando a su predecesor verdadero.” (76-77).

El autor afirma que si bien el “adánicoburgués” fue expulsado de la modernidad, su influjo estuvo presente en la construcción del concepto de modernización cultural. Dice que este personaje histórico, al que llama “la figura de una subjetividad que falta” (78), es quien ha permitido “pensar críticamente la historia del presente” (78) gracias a la conciencia moderna del tiempo que exige recordar “no ya lo que antiguamente era, sino lo que en su presente estuvo: lo inauditamente antiguo en huellas que parecían como lo anticuado” (78). La presencia constante del hombre que lucha contra la corriente moderna está ligada al burgués original que sentó su esperanza en la defensa de los misterios del mundo cotidiano, de su espiritualidad fundante.

El autor encuentra la persistencia de este sujeto “burgués extraviado como gran pérdida de la modernización” (80) en los aportes de muchos filósofos y estudiosos de la cultura:

“En la extinción del narrador de Benjamin; en la búsqueda freudiana de cura ética del alma; en el sujeto fragmentado de la metrópolis en Simmel; en el nuevo filisteo culto de Nietzsche; en el hombre de la jaula weberiano; en el teorizar de Adorno para quebrar las relaciones identificantes; en la espiritualización del eros marcusiano” (80).

De hecho, para Casullo, no es ni el proletario ni el campesino la figura crítica de la modernidad, como solemos pensar, sino este adanicoburgués y solo en él pueden fundarse las otras dos. Él es su antecesor, el héroe romántico que asume –según Casullo- la fatalidad de lo moderno del mismo modo que un héroe clásico enfrentaría un destino ineludible.

Esta percepción del hombre romántico como un héroe trágico está sustentada también en la obra de Argullol que hemos citado ya: “Lo que distingue a la mente romántica –dice- no es el procedimiento subjetivo u objetivo en el proceso de creación artística, sino una concepción del mundo, nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del



héroe moderno” (41). La posmodernidad es una parte de la modernidad marcada por la crítica originada en el romanticismo que se sustenta también en la defensa de las subjetividades. En la prominencia de la racionalidad se terminó por reducir el término romántico a la idea de una desmesurada fantasía cuando lo que en realidad estaban defendiendo los románticos era la existencia de una espiritualidad vinculada al mundo de la vida, a lo cotidiano, y no solo a una espiritualidad reproducida desde el culto religioso.

Cuando Walter Benjamin habla del aura del arte, tiene conciencia de que “el arte apareció atado al ‘valor para el culto’” (14) -y al culto religioso además-, y que, una vez institucionalizado se fue desplazando este valor y el arte se sometió a un ‘valor para la exhibición’. Sin embargo, el arte no pudo evadir la necesidad de unirse al origen metafísico que la engendró.

La presencia del discurso que colabora en extender la espiritualidad artificial de la que habla Echeverría en el mundo del arte tiene una consecuencia en el objeto artístico. Benjamin afirmó que la obra de arte de su época se había emancipado de su servidumbre al ritual, y sin embargo señaló: “El status de la obra de arte emancipada sería así un status transitorio; estaría entre un status arcaico de sometida a la obra de culto y el status futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano” (Benjamin 14). Entonces, desde el punto de vista de Benjamin, evidenciamos que en la obra de arte hay una suerte de nostalgia por la espiritualidad festiva que poseía cuando era objeto de culto. Esta nostalgia supone remplazar la inicial espiritualidad de los objetos con otra que es fruto de un discurso nacido en el seno de la modernidad tal como lo hemos explicado en los párrafos anteriores.

La falsificación incitó, en la posmodernidad, a los artistas a buscar desenmascarar la presencia de esa espiritualidad artificial colocando, en el lugar que se había creado para el arte, objetos extraídos de la cotidianidad. Con esto se pensó que se podía evadir el discurso de la espiritualidad con la que el arte está marcado desde su inicio: se intentó desacralizar para siempre el objeto artístico. Pero este



proceso de desacralización tiene un trayecto que supone la incursión de lo cotidiano –desplazando lo grandioso y lo sublime- como tema del arte.

Más allá del objeto ritual que tiene de por sí una carga sacro-simbólica se erige como arte el objeto cotidiano que, sin embargo, tampoco puede evadir su vínculo con lo espiritual. En la construcción de la obra -ya antes de la posmodernidad- hay un momento en el que el objeto artístico es extraído del mundo cotidiano en el que era un útil –siguiendo la terminología de Heidegger- porque interesa su valor de uso, he ahí la carga espiritual imposible de evadir. Oscar de Gyldenfeldt comenta: “La obra tiene en común con el útil que los dos están hechos por el hombre. Pero el útil no tiene la autonomía que tiene la obra de arte” (Gyldenfeldt 28). Este autor repara en un punto clave de la discusión sobre la espiritualidad del arte. El útil, dice, tiene una función en la vida cotidiana del hombre, está preñado de significaciones y estrechamente vinculado con el ser humano de tal modo que, de alguna manera, el ser humano y su vida espiritual siguen existiendo en el útil. Los útiles están cargados de la presencia, de la vida de sus dueños, incluso cuando estos ya no viven: esa es su aura.

Más adelante Gyldenfeldt opina: “La esencia del útil radica en ser de confianza, esto es, da al que lo usa seguridad. Gracias a los útiles organizamos nuestro mundo de relación con las cosas materiales y lo ordenamos” (28). Al ser extraído del mundo de la vida cotidiana, un objeto artístico, y enmarcado en el mundo institucional del arte, se convierte en “obra”. Y, según interpreta el autor antes citado a Heidegger, el objetivo de ese arte -cuando se generalizó la representación figurativa de los útiles en los cuadros que hicieron famoso, por ejemplo a Van Gogh-, es develar la esencia del útil, como otro tipo de arte revelará “otras esencias” (28). Su función es, entonces, apropiarse del valor espiritual de las cosas cotidianas, reparar en él, para exponerlo con toda su carga vital. Pero el arte necesariamente desvincula la obra de la cotidianidad ingenua que rodeaba al útil. La espiritualidad recreada no es la espiritualidad originaria, es -cuando más pensada y deseada- más artificial.



Nótese como esta vez se vuelve a caer en la trampa de la obra sacra que fue convertida en arte, la obra cotidiana es vuelta obra de arte. El discurso del arte intenta aprovechar una espiritualidad genuina y termina por distorsionarla. En su afán por apropiarse de ella termina por recortarla y supe lo que le ha sido recortado con artificio pues reconoce la carencia que se produce al extraer al objeto de su contexto pleno.

Por todo lo que hemos explicado, en la posmodernidad, el artista rechaza la falsificación de la espiritualidad y se muestra indignado frente a ella. No desea seguir jugando a capturar el valor espiritual del útil sino que inicia el camino de la burla ante la solemnidad moderna. El aura que la obra posmoderna posee nada tiene que ver con un ser humano específico que vive y que dota al útil de significación; sino, más bien, con el hombre como especie al que se trata de expulsar de su propio mundo cuando se expone el útil como obra de arte ajena a su cotidianidad. El útil ya no está para develar una espiritualidad, está para dejar de ser su portadora y, con ello, adquiere otra espiritualidad que poco tiene que ver con la originaria, una espiritualidad meramente discursiva que proviene de la institucionalidad del arte.

La posmodernidad evidencia -como ningún momento en el arte- la incomodidad frente a la presencia de esta espiritualidad artificial que se inventó la modernidad. Sin embargo, la posmodernidad tampoco puede evadirla del todo. Al contrario, crea una nueva espiritualidad y revela además su artificialidad sin ningún pudor. Pese a ello, el objeto artístico deja ver no solo un simple discurso sobre la espiritualidad sino que, de alguna manera, crea una espiritualidad propia del arte cuando llega a prescindir del discurso de lo sacro y lo cotidiano. El objeto artístico como objeto cultural adquiere un valor propio, se vuelve un útil; pero eso no es lo común ni tampoco significa que el objeto artístico se ha escapado del todo del discurso moderno de la espiritualidad. Es más, el discurso sobre el contenido espiritual del arte es el elemento que ha fundamentado y aún fundamenta el canon artístico.



4.- El discurso del arte en América Latina y en el Ecuador: cultura y civilización

Pese al prestigio que tiene el discurso sobre la espiritualidad en los ámbitos artísticos, en América Latina hay otro discurso para el arte que es también moderno. Se trata de una fuerte tendencia a servirse del arte como instrumento civilizador. Esta estrategia es usada desde la Colonia para implantar los modelos artísticos y civilizatorios españoles. Es el discurso de la razón moderna que, como hemos dicho en el capítulo anterior, también tiene una base letrada.

Alexandra Kennedy, en su texto “Quito: imágenes e imágenos barrocos” (2000), opina que desde la Colonia la imaginería traída desde España cumplió la función civilizatoria en el Nuevo Mundo. Con ella se intentó remplazar los cultos locales, afirma; pero, América “...no era una tabla rasa...” (Kennedy, 2000: 109). La



imagen española sufrió la resistencia de dichos cultos: “la iconografía cristiana en América sería incapaz de esconder preferencias y referencias directas e indirectas a cultos locales ligados al fenómeno natural...” (111). Este fenómeno historiográfico carece de estudios serios aún, según lo señala la autora; pero nos permite observar que la cultura es una red de elementos relacionados entre sí que, debido a su complejidad, se superponen a las construcciones hegemónicas de la modernidad.

Ya luego de la independencia, el arte latinoamericano sigue relacionado a una sociedad que es objeto de conocimiento y que se halla preocupada por entrar en la modernidad y ser partícipe de la cultura hegemónica. Ricardo Cicerchia (2005) habla de la función colonizadora que cumplieron los viajeros europeos de la ilustración y resalta, entre otras cosas, cómo en estos se funden ideológicamente estas nociones de cultura y civilización: “reaseguran el ensamblaje ideológico entre la visión romántica y el industrialismo del modelo burgués” (Cicerchia 24), nos dice.

También, Mary Louise Pratt, en su texto *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2010), pone sobre la mesa los discursos con los que se fundan las naciones americanas y encuentra que todos ellos están influenciados por la obra de Humboldt, el más célebre de estos viajeros ilustrados. Estos discursos, según la autora, crearon un imaginario de América a través del arte desde una visión europeizante de nuestra realidad: “...fue transculturada por los escritores euroamericanos a un proceso criollo de autoinvención.” (396), un imaginario por medio del cual nos mirábamos y éramos mirados.

Pese a todo, Pratt piensa que en América no hubo una simple trasplatación de los modelos artísticos e ideológicos sino que estos fueron reconceptualizados. Asegura: “Mucho más correcto será pensar en las representaciones criollas como una transculturación de materiales europeos, que eran seleccionados y desplegados en forma que no reproducía simplemente las visiones hegemónicas de Europa ni tampoco legitimaba simplemente, los designios del capital europeo” (326). Opina que el discurso político americano hegemónico de la época, si por un lado se mostraba entusiasmo por



el desarrollo europeo que deseaba para sí, por otro, reparaba también en las “contradicciones internas” (327) de pobreza y desigualdad americanas.

En este sentido, aunque en Latinoamérica advertimos un predominio del discurso europeizante, bandera de la modernidad, hay también un discurso temprano de resistencia que medita indirectamente sobre los conflictos que la modernidad supone para las sociedades subyugadas. Por ejemplo, Alexandra Kennedy encuentra, en la Colonia y en la etapa de formación de las naciones hispanoamericanas, concretamente en Ecuador, una preocupación por las realidades y los temas locales. Nos dice:

“Las respuestas locales de un Eugenio Espejo o un Pedro Moncayo, las de un Xavier Cortés de Alacocer o Joaquín Pinto, las del Padre Juan de Velasco o de Federico González Suárez se vieron enriquecidas con el conocimiento diario de los fenómenos que afectaban a la naciente república del Ecuador./ El principio de nación estuvo vinculado, al inicio, al de territorialidad y etnia; después supuso un giro de atención hacia la “comunidad política.../ Algunas de las soluciones esbozadas incluían el rescate o vuelta al acervo cultural en el arte y literatura, creencias y cultos, instituciones y costumbres...” (Kennedy, 2001: 113)

Existe, pues, en América una pugna entre las formas impuestas por los modelos hegemónicos del arte y las formas locales provenientes del mundo de la vida incluso cuando no se explicita esta oposición. Kennedy refiere:

“Si bien, a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX se desarrolló una pintura-ilustración colonialista puesta al servicio de la expansión imperial de los países europeos, no es menos cierto que, paralelamente, las sociedades periféricas americanas desarrollaron una imaginaria que en esencia no fue crítica salvo –el indigenismo- aunque mostró la otra cara de las sociedades...” (113).

Pratt también destaca la paradoja de que Sarmiento defendiera a toda costa los modelos de vida europeos entendidos como “civilización”; pero que, al mismo tiempo, la elite letrada argentina considerara las formas de la ‘barbarie’ como “la tradición nacional” (Pratt 335). Se halló en ellas cierto elemento espiritual con el que podía identificar la nación. Entendemos, entonces, que los discursos europeizantes no eran los únicos que circulaban aunque sí determinaron nuestro conocimiento sobre las



prácticas artísticas. Pratt afirma sobre esto: “La historia literaria canónica solo reconoce algunos trazos dejados por las formas artísticas indígenas y mestizas en las actividades de creación cultural de las élites criollas” (338). Estudios como los de Pratt y Kennedy nos permiten sugerir una dinámica convivencia de formas culturales no canónicas con el canon europeo.

Tanto Pratt como Kennedy opinan que la influencia de Humboldt fue preponderante a la hora de crear un imaginario de América y establecer esa visión en la que el artista es una amalgama de científico y genio. La idea del arte como instrumento civilizatorio no excluyó la visión del arte como cultura, como revelación divina. Como se ve, el caso de América Latina ejemplifica muy bien la convergencia de los conceptos modernos de civilización y cultura.

En el Ecuador, la idea romántica de que el artista es un ser excepcional está presente en el discurso artístico del periodo del que estamos hablando e incluso se extiende hasta nuestros días. Así para Juan León Mera¹⁰ (Sobre el concepto de arte) – al que Kennedy considera el más importante “mentor” del costumbrismo ecuatoriano del siglo XIX-, la idea del arte está necesariamente ligada a la belleza, a la armonía y al genio como mediador entre el ser humano común y la divinidad. Para Mera hay una esencia artística universal que si bien habita la naturaleza –por eso la ‘han adivinado’ los poetas y artistas de todos los tiempos mucho antes de que se estableciera la Estética como teoría- se manifiesta en las artes elaboradas por el hombre.

Hay, desde el punto de vista de Juan León Mera, una estrecha relación entre la perfección del arte, la civilización y la cultura: mientras menos desarrollo civilizatorio hay, menos necesidades espirituales muestra el hombre y así “se satisface con una belleza limitada e imperfecta” (303) y cuando abandona su condición primitiva, gracias a la civilización, siente afición por las artes.

¹⁰ Mera coincide con Tomás Povedano, director de la Escuela de Bellas Artes de Cuenca creada en el año de 1982, en que el artista es un iluminado: “El Arte es hijo de la inspiración, y esta se basta a sí misma para producir la Belleza (...) como emanada del Ser perfecto por excelencia, la belleza es pura y única (...) pero algo más necesitamos para poder manifestarla” (Povedano 11).



En el discurso de la época de Mera convergen nuevamente los conceptos modernos de civilización y cultura. Es decir, ser tocado por la 'divinidad' es importante; pero también, instruirse en el arte: cultura y civilización. El arte exige una escuela sistematizada, eso sería un estímulo para el artista, opina Mera.

El reproche que suscita la convivencia de los cánones artísticos europeos y lo local supone una fuerte influencia de lo europeo sobre América. Mera, por su lado, piensa que en la sociedad convive lo culto con lo "chagra": mientras unos crean sociedades y se adiestran en el manejo del piano, otros bailan acompañados por las bandas de pueblo, explica. Las civilizaciones se heredan unas a otras su arte, en Ecuador la herencia se adquirió de España, aunque 'malamente' pues no hubo escuela ni estímulo proveniente de otros países civilizados, explica Tomás Povedano.

Es tan escasa el autoestima de nuestro país en la época de Mera que se sugiere que es preciso 'proteger' al artista del mal gusto –refiriéndose con estos términos a lo popular- para cultivar las artes. Se cree que se necesita formar el buen gusto de la gente acercándole hacia las 'obras verdaderas' y ocultando las 'defectuosas'. Este tipo de discurso nos permite otra vez reparar en que en el siglo XIX se ha establecido como canon artístico el europeo, pero eso no significa que con él no convivan otras formas locales que se negaron a desaparecer.

Frente a un modelo de vida y un canon cultural establecido se levanta, como lo ha hecho siempre, la resistencia. Para Adrián Carrasco (1988) los hitos que marcaron los cambios en Ecuador son los proyectos históricos conseguidos por fuerzas sociales y no por personajes. Carrasco mira a la burguesía media como el grupo social que gestó un proceso de transformación a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Considera que es la revolución liberal la que inaugura el estado moderno; la revolución juliana, la que produce el primer gran cambio; y la revolución de mayo, la que lo refuerza, estas tres configuraron el estado burgués en el Ecuador. En todo caso, señala Carrasco, son estos tres proyectos los que convirtieron al Ecuador en una sociedad capitalista con un Estado moderno.



En el siglo XX la disputa acerca de la identidad latinoamericana que había iniciado el siglo anterior da sus primeros frutos. En toda América Latina empieza a ponerse sobre la mesa, entre otros más internacionales, los temas del indio. En el Ecuador el Realismo Social se corresponde plenamente con el periodo durante el cual se suceden los dos últimos programas revolucionarios de los que habla Adrián Carrasco. Estos dos son consecuencias de la Revolución Liberal.

El indigenismo fue el gran movimiento de ruptura del canon artístico en la plástica ecuatoriana y latinoamericana, sobre todo, en aquellos países con una considerable población indígena. Supone la fuerte irrupción de lo local en el canon europeo. Eduardo Kingman (194?) unas décadas después –terminada ya la efervescencia del indigenismo y canonizadas sus formas- opinó así sobre el indigenismo latinoamericano:

“Pero de todos los intentos para dar contorno, sabor y personalidad a su obra, fue México el que consiguió de manera rotunda un verdadero enlace entre expresión artística y sentimiento popular. Después de que su numeroso grupo de pintores se había empapado en las fuentes artísticas europeas empezaron un hondo análisis de la estructura social, económica y religiosa mexicanas”. (Kingman 45).

Notemos dos elementos importantes del discurso de Kingman: primero, se atiende a la contribución que los cánones europeos han dado a la producción americana, por lo tanto, se sigue teniendo como referente cultural y civilizatorio a Europa; segundo, se valora lo popular americano como fuente de creación artística.

Preguntamos entonces con relación al segundo punto: ¿hubo un cambio de paradigma en el esquema civilizatorio y cultural? Esta es una pregunta capciosa, pues recordemos que las elites contemporáneas a Sarmiento también consideraban al gaucho como símbolo nacional y eso no quería decir que su eurocentrismo hubiese sido desarraigado. Para Michelle Greet el indigenismo, frente al sentimiento de carencia de identidad de Latinoamérica, sirvió a algunas naciones latinoamericanas con un importante componente poblacional indígena como “estrategia” de



internacionalización y fue: “estrategia única para diferenciar las ideologías modernistas latinoamericanas de los prototipos europeos” (Greet 94).

Algo similar a lo del gaucho en Argentina ocurrió con el indigenismo: el arte cumplió una función social al visibilizar la desigualdad y la explotación de las que era víctima el indio; pero al final, el arte –como el rey Midas que convierte todo lo que toca en oro- no puede evitar el volver exótico todo aquello que toca. Esto terminó desilusionando a Kingman quien se gloriaba de haber ido más allá que Camilo Egas en su representación del indio.

La poética de la pintura indigenista de la época es sintetizada por la Greet con la siguiente frase de Pareja Diezcanseco: “el arte debe ser humanizado y provocativo, que instigue al espectador no solo a pensar sino a actuar” (96). En este tipo de discurso puede encontrarse claramente la propuesta estética del momento: las vanguardias europeas. Sin embargo, hay que admitir su mérito: el indigenismo es la forma más original -que se ha suscitado hasta hoy- de adaptar lo local al canon artístico. Para lograr su propósito reivindicador, asegura Greet, Diezcanseco había propuesto que no se copiara la realidad sino que se interpretara de ella los aspectos más significativos cuidando de no caer en la deformación ya que esta distorsiona la forma e impide que se pueda hacer una buena lectura de la imagen. El debate sobre el artista como genio creador no es relevante en este periodo, aunque tampoco ha desaparecido completamente. El discurso artístico se centra en el universo representado, es una época de aspiraciones políticas que pronto se verán superadas por la exotización de su tema central, el indio.

Tras la lectura de artículos de crítica actual es fácil advertir que la idea romántica del genio creador y de la necesidad de civilizarnos copiando los modelos artísticos europeos o estadounidenses no nos ha abandonado aún. Han sido cuestionados por el posmodernismo artístico, sí; pero en geografías distantes a la nuestra. Gran parte de nosotros seguimos creyendo que el artista es un ser excepcional o que para que llegue a serlo hace falta enviarlo a estudiar en Europa.



Es verdad que el indigenismo marcó una ruptura en las concepciones sobre el arte que habían primado durante siglos. En Ecuador destacaron, sobre todo, Camilo Egas y Eduardo Kingman. Sin embargo, el indigenismo ecuatoriano en la década de los 60 perdió del todo su fuerza política, pues el tema del indio se volvió pintoresco y comercial como lo hemos dicho. Sobre esto Matilde Ampuero opinó: “Varios intentos se han realizado inútilmente, cayendo en el más cruel indigenismo o en la total esterilización del arte, con la consiguiente comercialización de conciencias. Preparémonos entonces para la búsqueda de nuevos conceptos estéticos urgentes...” (Cartagena 35). La obra de Guayasamín pertenece a la época justa en que la denuncia dejó de interesar y el indigenismo se canonizó para el mercado del arte internacional.

La situación económica y social en el Ecuador de los setenta significó la entrada a la modernidad con el boom petrolero, la corrupción y el crecimiento de las clases medias que engendraron una situación difícil para el artista. No hubo un impulso para las artes, aunque había demanda de obras artísticas, de poca o nula calidad, pero comerciables: Los artistas se encargaron de satisfacer una gran demanda del mercado (...) y de suplir el afán adquisitivo por parte de instituciones públicas o privadas que empezaban a formar sus colecciones...” (Cartagena 10). Además, el arte de la Costa se volvió periférico respecto al canon artístico que se había establecido en Quito y Cuenca -así lo señala Cartagena-. De hecho, en Guayaquil, la Escuela de Bellas Artes había terminado convirtiéndose en un Bachillerato; y la más importante Asociación Cultural, “Las Peñas”, tenía una simple visión mercantilista del arte.

En este contexto aparece en Guayaquil, en una época en que no había colectivos ni en Quito ni en Cuenca, el grupo cultural de los 80's, Artefactoría, integrado por Xavier Patiño, Jorge Velarde, Paco Cuesta, Flavio Álava, Marco Alvarado y Marcos Restrepo. Este grupo cultural buscaba “sacudir el deber ser del arte hasta ese momento” (12). Propuso que la vocación del artista era la crítica social y política sin militancia y por medio de la ironía y la sátira. Además buscaba llevar el arte a las calles y romper el elitismo haciendo partícipe del arte al pueblo en general. Al respecto Cartagena cita a Carlos Matamoros: “...la obra no es comerciable, es decir no se puede



comprar y sus exposiciones funcionan en la medida que el público asista a la Galería de Madeleine¹¹ (Cartagena 13). Las obras de este grupo suponen una ruptura en relación al arte que en ese momento se estaba haciendo en Ecuador; aunque no, en relación al de otras latitudes. La presencia del colectivo Artefactoría evidencia la entrada del Ecuador en la posmodernidad del arte. Esto supone pues un cambio en los paradigmas institucionales, un cambio que no es una ruptura drástica sino que implica la convivencia de las nuevas formas con las más comerciales, según lo sostiene para el canon formal posmoderno Carlos Rojas Reyes en su obra *Estéticas Caníbales*, ya citada.

La poética artística de Artefactoría ha sido durante años la denuncia social. En este sentido, hay un punto de contacto entre el indigenismo -que también rompió, como vimos, con los paradigmas anteriores- y el nuevo arte colectivo¹². En 1983 Artefactoría lanza la Revista *Objeto Menú*, cuyo tópico central era la condición de la canasta básica ecuatoriana a través del reciclaje de un sinnúmero de objetos, para denunciar la crisis económica, política y cultural. Por eso el plato de cultura se representaba vacío: “Solamente podemos golpearlo con la cuchara y esperar que su sonido de soledad sea armónico” había dicho Juan Castro (13). Se trata ya de un arte conceptual, ideado y ejecutado con un propósito que va más allá de la representación figurativa sobre el lienzo.

¹¹ La galería de Madeleine Hollaender se fundó en 1980 en Guayaquil y fue la principal auspiciante del grupo Artefactoría.

¹² Y si de convergencias se trata, también la denuncia del arte del Realismo Social surge en Guayaquil. Hay, pues que preguntarse ¿qué condiciones ofrece Guayaquil que no ofrecen Quito y Cuenca, para que en ella se generen los cambios artísticos relevantes?



Capítulo II: El ethos barroco en el contexto de la posmodernidad latinoamericana y ecuatoriana.

1.- La modernidad y el canon artístico:

La modernidad es un proceso en plena marcha (Echeverría, *La Modernidad de lo barroco* 1998) y el arte, ya que es un producto de ella, está construido sobre sus discursos que lo legitiman. El discurso del arte supone una relación de cuatro elementos que forman su mundo: el artista, el objeto artístico, el público y el universo (Abrams 1975). Según sus necesidades, el discurso ha ido enfocándose en uno de ellos para legitimar una forma artística hegemónica en determinadas sociedades y tiempos. El discurso de la forma canónica de turno confluye –directa o indirectamente- en el discurso moderno de cultura el cual ha creado una ‘espiritualidad artificial’ (Echeverría, Definición de Cultura 2001).

Las formas no canónicas y las aún no admitidas plenamente como arte tienen su origen en la cultura, en el juego y la fiesta. El canon artístico supone, por un lado, el intento de subsumir la fiesta dentro del discurso de cultura que mantiene la modernidad desde el inicio del arte; y, por otro, la selección de los elementos del mundo de la vida para presentarlos como formas nuevas a la institucionalidad del arte; y para ello, las separa de su función original, de su valor de uso.

El arte de la modernidad desde sus inicios, y a lo largo de su desarrollo como institución, supuso la canonización¹³ de formas y temas a los que conocemos como el canon moderno del arte. Este canon moderno abarca tanto artistas y obras del arte de la modernidad como del arte de vanguardia. La posmodernidad artística es una suerte de negación de ese canon.

¹³ Acerca del canon, Bloom nos dice textualmente: “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” Pág. 30. Bloom piensa que para que una obra sea considerada canónica debe, por supuesto, ser aceptada por una crítica como una obra importante, pero además, contener lo mejor de la tradición literaria, por un lado, y, por otro, aportar algo nuevo a esa tradición, entonces dichas obras serán: “autoridades en nuestra cultura” (Bloom 11). El canon está íntimamente ligado a la modernidad y sus normas, por eso sorprende que en la posmodernidad se haya instaurado un nuevo canon.



La situación del arte occidental ha sido descrita y analizada acertadamente por los teóricos en el tiempo mismo de la proliferación de su cambio y el desarrollo de sus características. La tesis de Danto (1984) en torno al fin del arte que da paso al posarte es una propuesta interesante, pero es congruente únicamente con el arte del siglo anterior y no se sostiene del todo si tomamos en cuenta la producción artística de este nuevo siglo. Así lo entiende Carlos Rojas Reyes (2011) cuando nos habla de una segunda fase del arte posmoderno y la ubica en el último decenio del siglo pasado y lo que va del actual.

Rojas Reyes piensa que en el arte del nuevo siglo hay una posmodernidad tardía cuya estética se alimenta de las formas, gestos y concepciones artísticas de la primera posmodernidad que, por lo demás, se ha canonizado. La propuesta de un canon posmoderno nos ayuda a mirar de mejor manera la situación del arte actual, pero echa por tierra la teoría de Danto sobre el fin del arte. Rojas dice sobre este canon posmoderno:

“Quizás Michaud representa en alto grado una buena síntesis del canon visual posmoderno, en la medida en que reafirma sus componentes básicos: carencia de límites, un mundo en donde todo vale, sin posibilidad de juicios de valor, disuelto respecto tanto de las otras artes como del resto del mundo, sin reglas, completamente convencional” (Rojas 81-82).

En la primera parte de la posmodernidad, el arte parecía haber escapado de la historia que supone un tiempo lineal, por eso Danto –siguiendo la idea de Hegel– anunció el fin del arte. Sin embargo, el canon que se ha establecido dentro de un círculo generalizado de críticos, artistas, museos y curadores del arte en la segunda parte de la posmodernidad ha permitido seguir ubicando hitos a la historia del arte.

Ahora bien, según Rojas Reyes, este canon posmoderno abarca por lo menos tres aspectos de la producción y el consumo del arte: “las obras y los artistas modélicos, la matriz discursiva y el canon de las formas, o lo que es igual: soporte/técnica.” (82). Estos tres aspectos están íntimamente ligados a la producción artística y convendría estudiarlos como una unidad. Sin embargo, se podría teorizar extensamente sobre cada uno de estos aspectos intentando separarlos con este fin.



El presente estudio se enfoca, sobre todo, en el discurso del arte porque considera que es en él donde se prueban las contradicciones y fundamenta el canon artístico. Rojas Reyes dice sobre el canon formal y el canon discursivo: “coexisten intentando ignorarse mutuamente” (83). El conflicto entre el discurso y la forma, en general, se hace evidente solo a través del análisis discursivo. De hecho, nuestro autor encuentra una fractura dentro de la ‘matriz discursiva’: señala que su presupuesto fundamental es el asumir la existencia de una diversidad formal que se dice es inclasificable; y para la que, sin embargo, el canon discursivo busca establecer una ordenación:

“El discurso canónico insistiría en que las modalidades del arte actual son tan diferentes y tan variadas que rebasan cualquier intento clasificatorio que, de todas maneras, se lo realiza; por ejemplo, debido a las necesidades de crear una línea cronológica o de escribir historias del arte que lleguen hasta nuestros días. Los historiadores se ven obligados a introducir criterios clasificatorios que ordenen ese aparente caos y que permitan su estudio. (83)

De muchas formas el discurso artístico generado dentro del mundo del arte de hoy aún está vinculado con el deseo de apropiación cognoscitiva propio de la modernidad, de ahí, su afán de ordenamiento.

Tampoco, debemos olvidar que la modernidad es letrada y se asienta sobre discursos supuestamente destinados a desenmascarar los mitos que fundamentaban el mundo premoderno. Estos discursos, sin embargo, han traicionado su objetivo pues han construido nuevos mitos como lo hemos expuesto en el capítulo anterior cuando nos referimos al eurocentrismo y al capitalismo como ideales del progreso moderno.

También el discurso de arte tiene sus mitos. En general, su verdad es un discurso construido y dado a la venta. Jordi Claramonte (2008), en su prólogo para la segunda edición del libro de John Dewey (1934), critica que las teorías de raíz analítica norteamericanas del arte desvincularan el objeto artístico de sus implicaciones antropológicas, sociales y políticas: “Sólo mediante ese orden teórico



se han podido asumir sin rubor definiciones que limitan el arte a aquello aceptado como tal por las instituciones del gusto -por muy vaga que pueda ser esta categoría- o sancionado por la historia establecida de determinada práctica o escuela.” (Dewey XI). Claramente asegura que la institucionalidad del arte ha ignorado conscientemente otros discursos para privilegiar las “tradiciones hegemónicas” (XI). Uno de esos discursos ignorados es la teoría del arte como experiencia de John Dewey, la cual ha salido a la luz en la última década gracias a impugnación que la posmodernidad le ha hecho a las teorías racionalistas de la modernidad y la búsqueda de nuevos fundamentos para el arte.

Por su parte, Carles Guerra, en su ensayo “Ruido indiscernible” (2011), opina que nunca como hoy se ha visto la proliferación del discurso sobre el arte:

“La producción cognitiva alrededor del arte se materializa en una espectacular inversión de la logística tradicional. La relevancia de los departamentos de educación y de servicios culturales los pone a la cabeza de la cadena productiva de las nuevas instituciones. Lo que antes considerábamos el último eslabón del acontecimiento expositivo asume un papel catalizador. De modo que la exposición pasa a ser, en el mejor de los casos, un momento de transición. O dicho de otro modo, un objeto transicional que permite un debate.” (Guerra 94)

En general, podemos decir que el nuevo discurso del arte, por un lado, sigue fundamentado en el mito moderno de que es posible apropiarse de la espiritualidad original del hombre expuesta en el arte; y, por otro, intenta desautorizar la institucionalidad tradicional del arte.

Para Guerra, la propagación del discurso artístico supone también la intromisión de otros actores dentro de la crítica. Es decir, el artista y el público ya no consideran que el ejercicio de la crítica sea ajeno a su rol. Sobre todo, el hecho de que el público la ejerza ha creado tensiones en el espacio de la exposición artística, pues no se sabe cómo canalizar ni controlar la información que este produce. Guerra opina que en esta situación, las redes sociales juegan un papel preponderante a falta de otro medio. A esto hay que sumarle el incremento de los espacios para



hacer crítica especializada; pero es esta, así se presume, la que genera el discurso autorizado. De hecho, Barnaby Drabble en su texto “Voces de la exposición” (2011) opina que en el arte de la última década las voces que predominan son las del poder institucional. El autor piensa que ni la obra, ni el autor de la obra, ni su espectador tienen una voz propia: *“si podemos decir que emerge una voz, está claro que se trata de algo tangencial a las obras y no de su interior”* (Drabble 87). Para Drabble, la institucionalidad del arte ha construido una especie de ritualización del mundo del arte con fines meramente comerciales y publicitarios. Es decir, se dedica a producir un discurso que será luego reproducido de distintas maneras por los artistas y el público. También para Carlos Rojas Reyes, el arte supone una fuerte dosis de convencionalidad que se institucionaliza.

Congruentemente al análisis de Guerra sobre la importancia de las redes virtuales, Álvaro Cuadra (2011) asegura sobre el cambio que la recepción de textos supone en el espacio virtual: *“...nos desplazamos de meros receptores pasivos a la condición de usuarios, componentes funcionales de las redes...”* (Cuadra 64). La visión de Cuadra es -en parte- opuesta a la de Guerra, pues no ve como un problema la proliferación de datos sino que celebra los cambios.

Pese a las posiciones opuestas, está claro que la modernidad canonizó al artista y creó un discurso sobre él, la posmodernidad intentó la desacralización del artista y la obra; y sin embargo, la institucionalidad del arte sigue primando pues aún el artista desea para su obra un reconocimiento por parte de la institución arte.

Lo más destacable de esta nueva situación del arte es que su discurso prolifera en los espacios y tiempos virtuales. Este fenómeno nos invita a pensar que el canon posmoderno está siendo desplazado por otras formas de arte cuya materialidad no es ya la que hemos nombrado como canon posmoderno.

Álvaro Cuadra presenta un postulado sumamente interesante a la hora de entender lo que está sucediendo con el canon de la posmodernidad artística. Cuadra



asegura que en el posmodernismo tardío ha cambiado el “régimen de significación”¹⁴. Este está mudándose de la esfera de la palabra a la esfera de la imagen. Hay, según este autor: “...un desplazamiento desde la grafósfera hacia la llamada videósfera...” (62). Cuadra recalca el carácter letrado de la modernidad y observa la preponderancia de la imagen en el mundo de hoy. Según Álvaro Cuadra, este cambio puede describirse a partir de “tres vectores fundamentales” (62): la tecnociencia -que posibilita la “Hiper-industria cultural y el desplazamiento de la palabra por la imagen digital” (62)-; la expansión de la sociedad de consumo -propia del tardocapitalismo-, y la crisis de lenguajes tradicionales.

Los nuevos modos de significación, producidos por la era digital y alimentados por la tecnología y el mercado, desequilibran el canon posmoderno –con base conceptual y de lógica distinta a la de la producción seriada-; y algunas formas canónicas de la posmodernidad empiezan a perder su espacio dentro de la institucionalidad del arte. Las formas modernas que hasta entonces convivían con las formas posmodernas pierden su rango de canon y pasan a ser formas no canónicas del arte, a ser artesanías que pronto serán objetos producidos por artistas anónimos e ignorados por la institucionalidad del arte. Sin embargo, al parecer el arte seguirá haciéndole trampa al juego del poder institucional y usando las armas de la modernidad para resistirla.

En América Latina se han adoptado los moldes artísticos europeos desde el inicio de la Colonia; pero esta adopción ha supuesto siempre la adaptación de tales moldes a la cultura local, pese a la hegemonía del discurso europeizante (Kennedy 2000). Quizá debido a la falta de estudios sobre el tema, no se ha advertido la trascendencia que pudo o no tener la inserción de los elementos locales en el arte antes del Indigenismo en el siglo XX. No es sino con este movimiento –y por única vez- que lo americano desplaza a lo europeo en su papel de ser universo de las obras de arte dentro de nuestra mirada estética.

¹⁴ Para Álvaro Cuadra el ser humano no vive una realidad sino una cultura y esta está formada por una relación de significaciones: es un “régimen de significación”.



El discurso indigenista, como las vanguardias europeas en su inicio, tiene como universo la lucha social; sin embargo, con el paso de los años se ha convertido en territorio institucional; y todo discurso social vinculado a él ha caído en el desprestigio. Actualmente, el indigenismo es mirado como producción de costumbrismo local para el turismo mercantil y englobado en las formas no canónicas del arte contemporáneo. Sin embargo, un estudio que lo vincule con el costumbrismo anterior a él podría dar nuevos y sorprendentes resultados. Sospechamos que tras el costumbrismo se halla en realidad una pugna por sobrevivir al eurocentrismo hegemónico, una lucha iniciada por las formas no canónicas del arte.

El avance tecnológico y el cuestionamiento a la modernidad y a sus discursos por parte del pensamiento posmoderno mundial cambiaron también la concepción del arte en cuanto 'alimento espiritual' (Kandinski). En la posmodernidad se desnuda al arte y se lo deja ver como lo que es: una construcción cultural con cimiento robado, lo espiritual. Este desnudamiento del arte ha dejado dos caminos al discurso artístico: primero, la proclamación de una cercanía de la muerte del arte anunciada ya por Hegel y, con ello, la exposición del esqueleto institucional; segundo, su supervivencia apoyada por otros discursos, especialmente políticos, y muchas veces, una fusión de estas dos posiciones.

En realidad, la muerte del arte anunciada por Hegel y retomada por Danto en 1984 con su obra *El final del arte*, -como este mismo autor lo admite más tarde en su texto de 1993, *Después del fin del arte*- no fue sino un cambio en el gusto artístico de la sociedad occidental. Lejos de morir, el arte se ha revitalizado por medio de las formas y los discursos y ha dado como resultado la canonización de las formas y los discursos posmodernos.

En cuanto al segundo camino, el discurso del progreso moderno que fue cuestionado por el posmodernismo debía haber puesto en jaque otra de las grandes tareas que el arte ha cumplido en las sociedades colonizadas de Latinoamérica, la de 'culturizar'. Sin embargo, este cuestionamiento no ha marcado una ruptura en



relación al tratamiento que le damos a la forma y al discurso canónico internacional. Esto se debe a que aún –y pese a las evidencias de que no todo está bien en el primer mundo- seguimos considerando a los países desarrollados como nuestro ideal de vida y, por lo tanto, sus manifestaciones estéticas siguen siendo nuestros ideales de canon artístico.

El discurso institucional del arte contemporáneo en Ecuador supone una práctica que fractura la relación ‘natural’ que debería existir entre el canon y la vida cotidiana en las localidades en las que se impone dicho canon. El arte canónico, simplemente, aparece desvinculado de la vida y en ese sentido es un arte para iniciados y abre abismos entre estos y el público en general. Esto propicia además que quienes trabajan dentro del mundo del arte conserven aún la idea de que el arte es “alimento para el alma” y que para lograr que este alimento sea nutritivo hay que depurar el canon mandando a nuestros artistas a estudiar en Europa y organizando ciclos de conferencias para educar el gusto del público.

La institucionalización de un canon supone una lógica que permite el paso de las formas no canónicas -producidas por autores anónimos o colectivos- a una institucionalidad que se impone como arte. Los colectivos vinculan el canon y la vida cotidiana. Dentro de esta lógica hay una constante entrada y salida de grupos y obras dentro de la institucionalidad. No siempre se usa este sistema de forma consciente, pero en general los artistas –formados por la institucionalidad- prefieren presentar su obra respaldándose por un grupo con lo cual los integrantes de tal grupo se apoyan unos a otros hasta que cada uno sea capaz de sostenerse frente a la crítica institucional del arte. Se crea un discurso que configura una personalidad pública que será luego objeto de culto.

La producción colectiva y anónima también es el elemento que cumple la función de desequilibrar el canon y conseguir un flujo de elementos del mundo de la vida dentro de la corriente del arte. Estos colectivos en general están vinculados con formas no reconocidas como arte por la institucionalidad por lo que se presentan como, unas veces, entidades contestatarias, otras veces, entidades artesanales.



Sobre todo, hoy por hoy se rescatan las vallas publicitarias y el grafiti, ambas íntimamente vinculadas a la cultura popular. Esta es la situación de las ciudades más grandes del país; otra es, en cambio, la de las pequeñas en las que la forma posmoderna no ha sido aún institucionalizada, en ellas no se reconoce por arte sino aquel que las escuelas de bellas artes han fundado durante el siglo pasado.

2.- El arte y los cuatro ethos de la modernidad echeverrianos

Stefan Gandler (2011) afirma que el pensamiento de Bolívar Echeverría constituye el aporte contemporáneo más consecuente con la teoría crítica iniciada por la Escuela de Frankfurt: “puede ser considerado con toda seriedad y respetando el juego académico, más relevante que los pensadores ‘locales’... ” (Gandler 51). Gandler confronta el pensamiento de Echeverría con el de otro importante filósofo contemporáneo, Axel Honneth, y demuestra que Echeverría logra superar un problema que limitó, en su época, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt: la confusión de la tradición con el tradicionalismo. Además, halla una mejor continuidad de la teoría crítica en el pensamiento de Echeverría que en el de Honneth, pese a que Honneth es considerado epígono de la Escuela de Frankfurt, ocupa la cátedra de Habermas, es director del Instituto de Investigación Social y su pensamiento tiene la aceptación de los grupos políticos activistas en Alemania.

Gandler recalca que la mayor cercanía del pensamiento de Echeverría con la teoría crítica no resulta extraña si pensamos que dicha teoría “solo pudo salvarse como proyecto científico e institucional” (Gandler 48) gracias a que los miembros de la Escuela de Frankfurt salieron de Alemania. El autor critica el hecho de que Honneth retome la teoría del reconocimiento de Hegel para asegurar que el reconocimiento del otro es posible en la forma social existente, sin embargo, ignore



“el hecho de la competencia en el sistema económico reinante” (50). Esta competencia supone un deseo de avance que no repara en los intereses de los grupos minoritarios y es contradictorio al reconocimiento. Con esto, dice Gandler, Honneth idealiza el reconocimiento pues su teoría se basa abiertamente en el progreso. Todo esto resulta todavía más controversial cuando recuerda que el mismo Hegel, en su tiempo, puso ya en duda la fatalidad del progreso. En este sentido, dice Gandler, Honneth conserva en su pensamiento un dilema que no resolvió la Escuela de Frankfurt, el etnocentrismo:

“Esta limitación, en su mayor parte, es resultado de un proceso de interpretación que canceló en muchos casos el carácter crítico de estos textos, y con ello la capacidad de superar la estrechez de miras de las sociedades europeas y de la sociedad estadounidense –una estrechez de miras marcada por el etnocentrismo persistente.” (50).

Gandler objeta, además, que la teoría del reconocimiento de Honneth carece de referente; pues “...en Alemania, en menos tiempo de lo que dura la vida humana, el nacionalismo propició el exterminio de los judíos europeos...” (51). Si Honneth afirma que el reconocimiento es posible en sociedades menos tradicionales, Gandler, objeta que Alemania era poco tradicional cuando surgió el nacionalismo en ella. Por lo tanto, denuncia que hay en el pensamiento de Honneth –al igual que lo denunció Benjamin con relación a la teoría crítica- una tendencia a confundir tradición con tradicionalismo.

Benjamin había hablado de esta confusión por lo que Gandler la considera un error clásico de las izquierdas: “Es por esto que la izquierda ha tenido frecuentemente graves problemas cuando se trata de entender o incluso apoyar peticiones de grupos minoritarios, ya que representa por lo general un retroceso en el cause dentro del cual corre el río del progreso nacional” (53). La identificación de la tradición con la derecha y con el conservadurismo ha propiciado que la izquierda haya encontrado problemas a la hora de proyectar un progreso más integral y ha atropellado, de este modo, la tradición de los pueblos en la que se asienta el espíritu mismo de estos.



Gandler asegura que la teoría del ethos barroco propuesta por Echeverría supera esta limitación pues permite combinar la tradición –que está en peligro debido a la forma de reproducción del capitalismo- y el avance progresista¹⁵. Asegura que el antecedente inmediato de la propuesta de Echeverría es Walter Benjamin¹⁶ quien pensaba que se debía arrancar la tradición de manos del conformismo. Esto no significa simplemente incorporar los elementos del mundo de la vida a la lógica vigente, la del mercado, lo cual los vuelve folclóricos, sino habitar en medio de ellos, habitar en medio de su espíritu festivo.

La propuesta de Bolívar Echeverría plantea –como lo expusimos en el capítulo anterior- que la modernidad capitalista se asienta en una contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio y que es, además, un proceso inconcluso y nada uniforme. Gandler analiza cómo, a partir de esta contradicción, Echeverría organiza la propuesta de los cuatro ethos modernos: el ethos realista, el ethos romántico, el ethos clásico y el ethos barroco. Estos cuatro ethos son las cuatro maneras de vivir la modernidad en el mundo de hoy.

Según Gandler, para Echeverría hay dos formas de enfrentar la contradicción entre el valor de cambio y el valor de uso: o negarla o reconocerla. Según la opción que se asuma, de igual modo, se puede apegar al valor de cambio o al valor de uso. Esta estructura supone cuatro opciones; los cuatro ethos echeverrianos. Echeverría considera que en la realidad no hay un ethos totalmente puro sino que simplemente la prominencia de uno de ellos¹⁷.

¹⁵ Gandler reconoce a los neozaptistas surgidos en 1994 como los iniciadores de una nueva práctica que reúne en sí la custodia de la tradición y la búsqueda del avance.

¹⁶ Gandler coincide con Carlos Espinosa (2011) en la importante influencia que tuvo Benjamin en el pensamiento de Echeverría. Espinosa asegura que el concepto echeverriano de ethos barroco tiene como antecedente el estudio que Benjamin realizó sobre el teatro barroco alemán del siglo XVII.

¹⁷ Textualmente Echeverría afirma: “...Es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida no es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma –versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el



➤ Echeverría llama ethos realista a una manera de vivir con el capitalismo a la que corresponde la negación de la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio y que, a la vez, considera más importante el valor de cambio que el valor de uso. Para Echeverría, esta forma de vivir corresponde a la rama americana de la modernidad de la cual dice que es la más severa forma moderna de transgredir la forma de uso. La considera deleznable por su manera de asumir el capitalismo como única forma de modernidad. Está asociada con la ética protestante.

El problema central en el capitalismo es el acelerado desmedro de la tradición a favor de la moda. Para el ethos realista, el fenómeno de la conversión del valor de uso en capital no constituye una contradicción, sino que simplemente es un fenómeno congruente con la época en la que nos ha tocado vivir. En esta situación, el arte se convierte en una amalgama muy interesante de mercancía y espiritualidad artificial. Lo que en él cobra importancia es, en realidad, su valor monetario.

El canon artístico hoy está estrechamente vinculado al mercado. Una obra es valiosa por el precio que el mercado le asigna y que efectivamente se paga por ella. Sin embargo, entre los artistas, público y críticos circula un discurso que coloca en segundo plano el valor monetario del arte. Se asegura que el arte tiene un valor en sí mismo; pero en realidad es objeto de cambio. Desde esta perspectiva, cualquier otro argumento sobre su valía será pobre frente al del mercado.

El canon indigenista en Ecuador ha sido muy rentable. Este mismo aspecto ha hecho que los artistas –influidos por el discurso del contenido espiritual del arte– lo abandonen y entren en la experimentación de formas posmodernas. Sin embargo, el posmodernismo artístico –como ya ha sucedido en otras latitudes– se puede volver también comercial.

➤ En segundo lugar tenemos el ethos romántico. Para Echeverría, este ethos, al igual que el ethos realista, naturaliza la contradicción entre el valor de cambio y el

pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente...” (Modernidad de lo barroco 35).



valor de uso; y niega, por tanto, que el valor de uso esté en peligro. Al idealizar la contradicción entre estos valores, este ethos supone que el capitalismo no es ajeno a los valores del mundo de la vida, por lo tanto, no considera que haya una destrucción de la forma natural.

En la lógica de este ethos hay “la falsa idea de que la actual reproducción económica está organizada según las necesidades reales de los seres humanos, es decir, según la lógica de los valores de uso” (Gandler 59). Podríamos establecer una relación entre el ethos romántico y las formas del arte no comerciales. Se trata de las formas, las obras y los artistas los cuales antes de entrar a la institución arte, pugnan por defender el mundo de la vida.

Podemos englobar dentro de esta lógica a las formas que el arte adopta del mundo de la vida, los artículos creativos que alguna vez fueron considerados rituales y que se han transformado en artesanías para el consumo turístico, el turismo comunitario y el arte popular que dice rescatar lo propio de cada pueblo, y terminan convirtiéndolos en folclor.

Todas estas son formas nuevas o/y excluidas con relación al canon vigente. Parecen rescatar el valor de uso. En cierto modo así lo hacen, porque del interés que los artistas y el mercado muestran por ellas, depende su supervivencia. Un ejemplo claro de esto dentro de Ecuador es el Arte de Tigua o el Indigenismo de hoy. A este tipo de arte no le queda sino dos opciones: entrar dentro del canon y, con él, al mercado o desaparecer, por eso se considera afortunado el hecho de que haya un mercado interesado en él y aunque dice, de principio, defender sus propios valores, podrá adaptarse a lo que el mercado le exija. De ahí la estetización de los trajes típicos, de los objetos que antes eran considerados rituales y de los útiles.

➤ El ethos clásico, en cambio, asume el hecho de que existe una contradicción entre el valor de cambio y el valor de uso. Está consciente del problema pero piensa que es algo inevitable. Su tendencia es a acomodarse al valor del capital pues lo asume como algo trágico. Desde el punto de vista del canon



artístico, dentro de la lógica de este ethos se hallan todos los artículos que ponen a disposición del mercado la extraordinaria belleza con la que han sido elaborados; y la creatividad de su diseñador apunta a la venta masiva de productos de moda. Estos objetos han renunciado del todo a ser arte. No son objetos que traen sobre sí la etiqueta del arte, sino la etiqueta del capital: son mercancía.

Son objetos cuidadosamente diseñados para atraer la vista del cliente y su hermosura está dirigida a seducir a las masas. Sin embargo, de alguna manera se vinculan a la lógica del mundo de la vida aunque han perdido el calor del útil debido a la rapidez con que la moda los desecha de ella. De este modo su esencia no es la del útil como lo entiende, influido por Martin Heidegger, Gyldenfelt, "...en ser de confianza, esto es, da al que lo usa seguridad..." (Gyldenfelt 28) sino que más allá de seguridad, están pensados para dotarnos de una imagen. No son objetos necesarios que nos facilitan la vida solamente, como hacen los útiles; sino que están inmersos en una necesidad artificial creada por el mercado.

El lema del ethos clásico será: si la lógica del mercado es imperante e imposible de evadir, no hay razón para luchar en contra de ella. "Este ethos se encuentra acompañado del distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico", toda "actitud en pro o en contra de lo establecido, que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento" aparece aquí como "ilusa y superflua" (Echeverría, 1995 165). Se acepta simplemente que la lógica del mercado terminará imponiéndose.

Pese a esta situación, los artistas se han dado cuenta de que las mercancías -productos de uso masivo- han sido creadas con sensibilidad exquisita. Por eso, por ejemplo, Andy Warhol extrajo las cajas brillo de su verdadero contexto y las presentó como una obra de arte. Fue su nombre y el espacio escogido para exhibirlas lo que las dotó de un aura artística; ellas de por sí, solo eran empaques de mercancías destinadas al tacho de la basura pese a su belleza. También nuestros computadores portátiles, celulares, zapatos, autos y otras simples mercancías de



moda, nos seducen por su hermosura y por la promesa de ser para nosotros verdaderos útiles. Nos seducen a pesar de que entran en nuestras vidas sin mentirnos que son arte o que tienen un aura.

En Ecuador, la cerámica industrial es un buen ejemplo de esto que afirmamos porque quienes diseñan las vajillas de nuestras mesas son, generalmente, artistas con formación académica. Eduardo Vega, por ejemplo, es hoy en día un artista canónico. Sin embargo, ha estado ligado a la cerámica industrial por muchísimas décadas.

Por fin, para Echeverría la última forma de vivir la modernidad es el ethos barroco. Tinajero (2010) dice sobre él:

“...no niega la existencia de la contradicción (...) pero tampoco acepta la manera clásica. Lo que hace es vivir la contradicción desrealizándola, trasladándola a un plano imaginario en el que pierde sentido y se desvanece, donde el valor de uso puede restaurar su vigencia a pesar de haberla perdido. Es por eso una ‘puesta en escena’ que evoca la estética barroca, la cual persigue hacer de la vida su propia representación. ” (Tinajero 31).

Al igual que en el ethos clásico, en el barroco hay una conciencia de la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio, pero se opta por el valor de uso. De hecho, en este ethos se cree posible la prevalencia del valor uso. Bolívar Echeverría lo identifica con América Latina: “el concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general...” (La modernidad de lo barroco, 32). Echeverría piensa que América Latina vive la crisis civilizatoria de la modernidad de manera distinta que otras latitudes y, como en el barroco, lo antiguo se encuentra con lo moderno. Esa es la razón por la que la premodernidad, la modernidad y posmodernidad confluyen en la cultura latinoamericana.

Carlos Espinosa dice que, pese a que la propuesta filosófica sobre el ethos barroco de Bolívar Echeverría tiene una amplia difusión y aceptación en el mundo hispánico, resulta problemática.



Espinosa argumenta que la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio colabora muy poco en la comprensión del concepto de barroco de Echeverría. Además, cuestiona que se asocie el valor de uso con el barroco. Piensa, en fin, que la propuesta de Echeverría naturaliza el barroco. Textualmente afirma sobre el concepto de barroco echeverriano:

“Además de adolecer de ciertos vacíos como la falta de un análisis del poder en el barroco, su concepto de barroco gira alrededor de una categoría decimonónica, el valor de uso como “forma natural” que resulta ser una herramienta un tanto inimaginable para dar cuenta del orden simbólico y material del barroco...” (Espinosa 66)

Espinosa no está negando la contradicción que se establece entre el valor de uso y el valor de cambio. Lo que critica es la relación entre el valor de uso y el barroco, de la cual hemos hablado ya extensamente en el capítulo primero y sobre lo que vamos a argumentar ahora brevemente.

Echeverría, según el mismo Carlos Espinosa, entiende el valor de uso de forma más amplia que la que “el marxismo heredó de la economía política clásica” (67) porque conocía profundamente a Marx; pero, también estudió a Benjamin con el mismo interés. Este segundo autor es quien le permite otorgar un matiz diferente al término ‘valor de uso’. Benjamin se interesó por el estudio del romanticismo y del barroco; a partir de ellos surge su propuesta del valor de exhibición para el arte y la pérdida del aura. Sus ideas tienen gran influencia en lo que Echeverría postula después sobre la modernidad. Echeverría analiza la modernidad y sus implicaciones en el mundo capitalista y se da cuenta de que, pese a sus imposiciones culturales y económicas, hay elementos que logran escapar la lógica moderna. Se da cuenta de que esos elementos abundan en el mediterráneo durante la modernidad temprana; y encuentra que es peculiaridad del barroco convivir con los elementos del mundo de la vida sin arrancarlos de raíz.

Echeverría analiza cómo, en el Mediterráneo y luego en América, el barroco permite el mestizaje de las formas y deja filtrar los elementos del mundo de la vida



en medio de la lógica moderna vigente. Que el barroco estuvo al servicio del poder político y religioso es algo conocido y dado ya por sentado. El mérito de Echeverría es observar que, pese a las implicaciones del poder, el barroco -a través de su fuerte iconoclastia y el mestizaje- permite la sobrevivencia de los elementos culturales de cada pueblo; aunque no, por ello, detiene el paso del proyecto moderno. En síntesis, en el barroco hay una convivencia de lo local y lo moderno entendido como proyecto global de civilización.

Por todo esto, no estoy de acuerdo en que Echeverría haya forzado una relación entre el barroco y el valor de uso. Pienso con Echeverría que el barroco está arraigado en el mundo de la vida: en la fiesta y el juego. Si analizamos el contraste entre el ethos barroco y el ethos realista nos daremos cuenta de que en otras latitudes los elementos del mundo de la vida han sido remplazados por la lógica moderno-capitalista. Estos elementos han pasado a establecer, de alguna manera, un nuevo orden. En él, el valor de cambio ha tomado el lugar del valor de uso de manera que quien lo vive, lo hace de forma que parece natural: sin mayor extrañamiento. Por tanto, el contraste entre el valor de uso y el valor de cambio es indispensable para comprender la teoría de los cuatro ethos propuestos por Bolívar Echeverría.

También considero importante el análisis que Carlos Espinosa hace sobre el origen del concepto de barroco echeverriano. Espinosa opina que este concepto surge en parte por influencia del Caribe hispanoparlante ya que es un concepto “transgresivo y mestizo” (69). Espinosa cita a Mabel Morroña para explicar su aseveración: “...el barroquismo no era propiedad exclusiva del hispanismo de derecha, sino que también fue movilizadado por intelectuales vanguardistas con simpatías izquierdistas” (69) y sigue más adelante con su propio comentario:

“...En la Cuba de mediados del siglo XX se configuró una idea del barroco como un estilo artístico y cultural asumido por América Latina y a la vez heterodoxo (...) fue visto en el Caribe hispanoparlante como producto de la transculturación y como estilo transgresivo no solo de la colonialidad sino de la modernidad. Lezama Lina lo definió como “un arte de la contra-



conquista” al tiempo que Alejo Carpentier lo veía como divergente frente al “cartesianismo”. (69)

A pesar de que Espinosa reconoce que en el concepto de barroco de Echeverría tiene una importancia central el mestizaje, propone también que otra de sus claves es el contexto del debate de la posmodernidad en los ochenta y noventa. En esta etapa se cuestionó abiertamente los valores modernos: “Según los exponentes del posmodernismo, la modernidad iluminista homogenizadora, racionalista y obsesionada con el progreso estaba dando paso, felizmente, a un universo cultural marcado por la diferencia, el reciclaje y los saberes débiles.” (69); por lo mismo se establece una relación entre el barroco y la posmodernidad.

Espinosa cita a Buci-Glucksmann y Giles Deleuze como ejemplos de filósofos que vieron al barroco como “...una corriente heterodoxa que aunque contemporánea con la modernidad temprana desestabilizó las pretensiones de la emergente razón occidental...” (70). Estos filósofos encontraron, pues, varios puntos de contacto entre el barroco y el posmodernismo. De hecho, dice Espinosa, Omar Calabrese –otro del mismo grupo de filósofos- definió al posmodernismo como un neobarroco cuyas características son: “una estetización de la vida, una tendencia hacia el exceso y (...) un pensamiento tentativo contrapuesto a las verdades unívocas de la modernidad” (70).¹⁸ Esto nos deja pensar que el barroco nunca ha estado ausente a lo largo de la modernidad.

En fin, para Echeverría el arte y los discursos barrocos constituyen, más allá del siglo XVII y XVIII, “una abigarrada serie de comportamientos y objetos que, en medio de su heterogeneidad, muestran sin embargo una cierta copertenencia entre sí...” (La modernidad de lo barroco 37). Los cuatro ethos de Echeverría se inscriben en el contexto de la posmodernidad y luego de ella. Son formas de reaccionar frente al programa civilizatorio moderno. Desde este punto de vista, Espinosa asegura que Echeverría llama barroco al conjunto de estas cuatro maneras de vivir la

¹⁸ Nosotros también establecimos una continuidad entre las rupturas planteadas por el romanticismo, las vanguardias y la posmodernidad a partir del parentesco entre el barroco y el romanticismo. Véase el capítulo primero.



modernidad, los cuatro ethos echeverriamos; ya que, desde el punto de vista expuesto, estas son cuatro formas de presencia de la posmodernidad a la que se la podría considerar un neobarroco. Sin embargo, desde el punto de vista de Echeverría la posmodernidad no es sino una parte de la modernidad. Los cuatro ethos modernos no están simplemente ligados al posmodernismo aunque están también presentes en él.

Por fin, nos permitimos establecer una relación entre el ethos barroco y el arte de hoy. En el ethos barroco el arte conserva su valor ritual. Es rito y está unido al mundo de la vida. No posee valor monetario sino que su valor es el del uso puramente. Las formas populares, sobre todo religiosas, conservan este valor. Y extrañamente se alimentan del canon vigente para matizar el sentido estético de lo popular sin una intención ni mercantil ni estética, sino puramente ritual. Lo que importa desde este punto de vista no es el objeto artístico en sí –y menos, su creador-, sino los significados que tal objeto aglomera, las presencias que en el confluyen.

Extrañamente, el arte religioso católico –tradicionalmente iconoclasta- es la mejor prueba de esto. En las fiestas religiosas la creatividad de los devotos sale a relucir de una manera sorprendente. Sus manifestaciones estéticas están rodeadas de un aura diferente al que lo estuvieran las primeras obras auráticas porque han sido influenciadas por el cambio de los tiempos. Son un auténtico performance que cautiva la vista de los no devotos y envuelve con su aura a los que sí lo son. En Cuenca, la fiesta de la Virgen del Rosario con las calles llenas de faroles de colores y formas distintas es un ejemplo que impresiona. Nada importa quién está detrás del hecho, lo que importa es el performance. Esto termina en la plaza de Santo Domingo con los fuegos artificiales tradicionales.



Capítulo III:

Análisis la obra de artistas ecuatorianos a través de los cuatro ethos modernos

1.- El ethos realista y el canon artístico

La modernidad americana tiene una fuerte influencia sobre el mundo de hoy. El valor de cambio y la mercantilización de todo producto gobiernan nuestra vida cotidiana. También el arte es considerado una mercancía aunque la institución, debido a que privilegia el discurso de la espiritualidad del arte¹⁹, no aborda de forma directa esta realidad. El arte es una mercancía, no obstante, no es una mercancía corriente. Su valor de cambio depende del juego institucional y del canon.

Hemos dicho en el capítulo anterior que el ethos realista no reconoce una contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio, lo naturaliza. Desde el punto de vista del ethos realista no existe la conciencia de que el objeto artístico sea una mercancía, en cierto modo, lo considera una pieza aurática. Sin embargo, el capitalismo es el sistema económico de la modernidad; y el arte es otro de sus productos. Por lo tanto, no es extraño que el arte haya nacido en el seno de la burguesía y que estuviera unido al valor de cambio desde el principio.

La dinámica de la institución del canon artístico está totalmente ligada a la comercialización de la obra de arte. De tal modo, un artista se considera canónico cuando ha alcanzado éxito comercial.

En Ecuador, hemos dicho que -para los años sesenta- ya el indigenismo se había transformado en un arte canónico y rentable. Cuando el indigenismo estaba en pleno vigor, artistas con mucho talento se anotaron en la lista de sus propagadores y el auge industrial y modernizador que trajo la explotación petrolera

¹⁹ En el numeral tres del capítulo primero hemos desarrollado la teoría de Echeverría sobre como la modernidad le ha dotado de una espiritualidad artificial al arte a través del discurso.



creó un fuerte interés por el arte plástico. Patricia Abarca (2009) comenta sobre el vínculo estrecho que en ese momento había, en Ecuador, entre el canon artístico y el rédito monetario:

“Aumenta el interés adquisitivo de instituciones públicas y privadas. Los bancos inician sus colecciones y los museos cimentan su patrimonio histórico.

Una dinámica que unida a la falta de escrúpulos de artistas, marchantes y funcionarios, devino en una desmesurada inflación de las obras en el mercado cimentada en la simple especulación. Estas pinturas carecían totalmente de regulaciones que avalaran su auge mercantil, prevaleciendo más bien de manera ostentosa con una estética afable y edulcorada que buscaba en cierto modo, la huella del ya pretérito y tortuoso indigenismo (...). De esta manera, la pintura transformada en símbolo de economía y estatus se integraba sin dificultad a la dinámica sensacionalista...” (Abarca 43).

Pese al éxito comercial de los 60s, Abarca considera que la caída del precio del petróleo en los años 70s y el peso de la deuda externa que se fue agudizando a través de los 80s y 90s influyeron sobre la producción y comercialización de las obras de arte. Por lo mismo, la poética creadora en este nuevo momento se centró en los aspectos políticos y económicos que afectaban al país. En cuanto al mercado del arte, si en los años 60s se crearon muchas galerías porque hubo una sobrevaloración de las obras de arte, a partir de los 70s se cerraron casi todas ellas.

La crisis financiera iniciada en los 70s puso en jaque el canon e hizo que los artistas se interesaran en la realidad que los circundaba, la ciudad en crecimiento. Abarca sostiene que en los 80s aparece un grupo de nuevas tendencias para crear arte. A estas, siguiendo a Lupe Álvarez, llama ‘las poéticas del borde’: “basadas en un concepto de borde, como ese límite donde comienza a desplegarse una dimensión diferente de la anterior” (Abarca 46). Se trata de un conjunto de propuestas, sobre todo, urbanas vinculadas, además, con las tecnologías mediáticas.



Se destaca en este periodo, la importancia que jugaron los colectivos en la conformación del nuevo canon. Si bien, la formación académica de algunos artistas en países extranjeros supuso un primer vínculo de la institucionalidad del arte ecuatoriano con el canon internacional, estos artistas tuvieron mucha dificultad a la hora de presentar sus propuestas y ser aceptados por la institucionalidad del arte en Ecuador. Por lo mismo, abandonaron los soportes posmodernos y se quedaron con un soporte tradicionalmente moderno, la pintura sobre lienzo. Por ejemplo, Abarca señala sobre Mauricio Bueno²⁰: “...sorprende al medio ecuatoriano con sus impecables instalaciones de carácter minimalista, conectadas en términos semánticos a realidades elementales. Finalmente se adapta –como el mismo expone- a la prevalencia de la pintura vigente entonces en el medio...” (Abarca 49). Nosotros planteamos que lo que artistas como Mauricio Bueno u Olmedo Alvarado no pudieron lograr de manera individual en cuanto a la ruptura del canon indigenista, sí lo lograron los colectivos.

Los colectivos tienen su origen en las vanguardias; y los manifiestos que ellas propusieron sobre el arte están emparentados con las rupturas que el arte posmoderno planteó con relación al canon moderno, tal y como lo hemos explicado en el capítulo primero. La institución del canon tiene mucho que ver con las entidades de formación artística. Por lo mismo, los integrantes de los colectivos suelen tener, casi todos, una formación académica; aunque, se muestran críticos hacia ella.

Si bien el hecho de que los artistas tengan ese vínculo con la academia evidencia el origen moderno del arte; también permite percibir la oposición que el artista romántico y sus sucesores le han hecho al canon y a su relación con el mercado. Hay una pugna por evadir la comercialización del arte, por defender el valor que en sí mismo tiene el arte desde el punto de vista del discurso de la espiritualidad del arte. Sin embargo, la lógica de las rupturas también es institucional.

²⁰ Mauricio Bueno (Quito 1939) es arquitecto y artista. Su formación artística en los Estados Unidos influyó en su temprano –con relación a nuestro medio- minimalismo.



Aunque el artista se jacte de romper con la academia y el mercado, termina buscando y hallando su aprobación.

También en Ecuador el aporte de los colectivos es significativo a la hora de pensar en la instauración del canon. En los 60s aparecieron por ejemplo el grupo VAN y, luego, los Cuatro Mosqueteros. Aunque los soportes de sus obras todavía eran modernos se destacan como grupos. Ya en los años 80, con Artefactoría, un colectivo guayaquileño, se rompe con fuerza los soportes canónicos de la modernidad.

Esta actitud de ruptura está estrechamente vinculada al ethos realista porque ignora que el arte tenga un vínculo con el canon y el mercado. Asegura que el arte tiene un fin en sí mismo o considera que es un instrumento político-cultural. Por un lado, se busca indirectamente el reconocimiento del mercado porque no se diferencia el valor de cambio de otros valores (de hecho, el valor de cambio marca el valor de la obra de arte); pero, por otro, se defiende un valor espiritual más alto que el del dinero. Se niega, en fin, que el canon tenga un vínculo con el mercado; pero, al mismo tiempo, la obra de arte no es tal si no puede ser tasada en un alto precio monetario.

Al respecto sobre la inicial obra de los integrantes de Artefactoría, Cartagena cita a Carlos Matamoros: "...la obra no es comerciable, es decir no se puede comprar y sus exposiciones funcionan en la medida que el público asista a la Galería de Madeleine²¹" (Cartagena 13) . Las obras de este grupo suponen una ruptura en relación al arte que en ese momento mayoritariamente se estaba haciendo en Ecuador; aunque no, en relación al de otras latitudes. Cuando empezaron rompiendo con el canon las obras no tenían un valor de cambio; pero no extraña que lo tengan ahora –e incluso que con los años este se vaya incrementando- cuando la institución arte las ha aceptado y comprado.

²¹ La galería de Madeleine Hollaender se fundó en 1980 en Guayaquil y fue la principal auspiciante del grupo Artefactoría según lo señala Cartagena.



La presencia del colectivo Artefactoría evidencia la entrada del Ecuador en la posmodernidad del arte. Abarca opina sobre el trabajo de este grupo: "...buscan transgredir los cánones academicistas indagando en la producción de carácter comercial que manifestará diversos abordajes, desde el conceptualismo conectado a la pintura, el objeto escultórico y ensamblaje, hasta la instalación o el kitsch..." (Abarca 47). La obra de este grupo supone, pues, un cambio en los paradigmas institucionales, un cambio que no es una ruptura drástica sino que implica la convivencia de las nuevas formas con las más comerciales, según lo sostiene para el canon formal posmoderno Carlos Rojas Reyes (2011) en su obra *Estéticas Caníbales*, ya citada.

La poética artística de Artefactoría ha sido durante años -al igual que la del indigenismo antes de su canonización- la denuncia social. Por lo tanto, podemos decir que en Ecuador el canon artístico está relacionado con la política en el sentido que propone Jacques Rancière²². Una vez que el colectivo Artefactoría se desintegró cada uno de sus miembros ha seguido su carrera separadamente. Muchos de ellos se han integrado a la vida institucional del arte, tienen una trayectoria exitosa y aportan en la consolidación del canon posmoderno.

Para Abarca, el cambio del canon se nota con fuerza a partir de los 90s: "...las nuevas expresiones comienzan a abrirse camino de forma efectiva, se impulsa el performance, la instalación y el vídeo (...). En síntesis, aparecen nuevas instancias expositivas, acciones e intervenciones de arte público y propuestas colectivas que traducen propósitos creativos promulgados y organizados..." (Abarca 52). El canon posmoderno en Ecuador es un arte poco lucrativo, debido a la preferencia del mercado por los cuadros. Por lo mismo, los artistas que buscan un éxito comercial no consideran la producción de obras experimentales; o si lo hacen, la combinan con

²² Rancière en su obra *Sobre las políticas* (2005) sostiene: "...la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos..." (Rancière 19)



el soporte tradicional, la pintura. En el fondo, el mercado del arte en Ecuador sigue siendo el de los sesenta: un público que quiere consumir cuadros.

Actualmente, hay en Ecuador otros colectivos que han adquirido prestigio en los últimos años. Entre los más importantes están: AND S.A. (Quito), La Limpia (Guayaquil), Al Zur-ich (Quito). La obra que ellos han producido desde sus inicios puede enmarcarse dentro del canon posmoderno y está asociada a un discurso altamente social. Por lo tanto, es importante que recalquemos que el canon posmoderno en Ecuador tiende a la denuncia social.

De este modo, la lógica del colectivo es un recurso que permite impulsar obras experimentales que si se presentaran de forma individual demorarían más en ser tomadas en cuenta por la institución arte. Se entiende, entonces, que si el colectivo tiene éxito, será más fácil -para un artista que lo haya integrado- iniciar una carrera brillante y lucrativa por separado.

En Ecuador, hoy no hay artistas plásticos exitosos que no hayan incursionado en las 'poéticas del borde'. Sin embargo, son pocos aquellos cuya producción no se ha moldeado según el gusto del mercado; y esto demuestra que el mercado influye fuertemente en el canon. A pesar de esto, los artistas no consideran un conflicto el producir según un canon y para un mercado. Saben que la obra de arte tiene un valor para su exhibición y que este implica un valor de cambio. Desde el punto de vista del ethos realista, el artista exitoso es aquel que vive de la producción y venta de sus obras. Nadie consideraría un sacrilegio contra el arte el hecho de venderlo; sino que, al contrario, recalco nuevamente, todos lo considerarían un síntoma de éxito.

Es importante tomar en consideración que el gusto artístico de una sociedad es el producto de una educación sistematizada, propia de la modernidad y su discurso de cultura. Por lo tanto, el artista sabe que para vivir del arte hay que llegar a un acuerdo entre el propio gusto y el gusto de los consumidores del arte, quienes generalmente tienen una sensibilidad ya educada por la tradición y el canon anterior.



Deberá pasar algún tiempo antes de que la generación de artistas productores del nuevo canon sean aceptados por el mercado. A pesar de que hoy parece que el arte de la posmodernidad no es un arte para las masas, los gustos pueden cambiar.

La obra de Janneth Méndez también tiene un corte posmoderno, sobre todo, por lo experimental de sus soportes. Méndez nació en Cuenca el 27 de julio de 1976. Realizó sus estudios de pregrado y posgrado en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Desde el año 2000 su obra ha sido objeto de, al menos, 40 exhibiciones artísticas entre individuales y colectivas, nacionales y extranjeras. Asimismo, su creatividad y talento han sido reconocidos a nivel nacional en cinco ocasiones con la adjudicación de importantes premios²³. Actualmente, se desempeña también como catedrática en la Universidad de Cuenca. En cuanto a la poética de su obra, nos interesa analizar cómo su discurso no considera que la obra de arte sea una mercancía, pero, se ha insertado en el círculo institucional a la espera de un mercado que termine consolidándola como una artista canónica.

Si bien, en la obra de Méndez confluyen los dos discursos de la modernidad para el arte²⁴, hay una supremacía del discurso romántico²⁵. Por lo mismo, se ha postergado el objetivo de vender la obra para priorizar una poética del cuerpo. Esto no contradice lo que hemos enunciado en torno al ethos realista, el canon y el mercado; porque ya lo hemos dicho, el canon posmoderno aún no es comercial en Ecuador, pero nadie se negaría a que lo fuera. En cambio, nos deja percibir la falta

²³ En el 2009 ganó el Tercer Premio y en el 2004 el segundo premio en el Salón de Julio. En el 2004 obtuvo una mención de honor, en el 2002 le otorgaron el Primer Premio y en 2001 otra mención de honor en el Salón de Arte Contemporáneo de la Fundación El Comercio.

²⁴ Bolívar Echeverría distingue dos corrientes surgidas casi paralelamente: Por un lado, la corriente del arte de la modernidad que estableció los cánones para que algo sea arte y, con ellos, la tarea del arte para con la sociedad burguesa: la apropiación cognoscitiva de la realidad. Por otro lado, tenemos la corriente reaccionaria, la del arte romántico, que se ve obligada a aceptar los cánones estéticos establecidos por la Modernidad; pero, rechaza la tarea asignada para el arte.

²⁵ El romanticismo concibe la creación artística como una suerte de rito en el que la obra de arte posee –a más del ‘valor para la exhibición’- sobre todo ese ‘valor para el culto’ que ciertos objetos –que hoy consideramos arte- tenían en el contexto del culto mágico y religioso, valor al que Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* llama ‘aura’.



de consciencia en la artista en torno a que si el arte es o no una mercancía. De hecho, el valor de cambio de la obra de arte no constituye un punto de meditación para muchos de los artistas, tampoco lo es para Méndez. Ya lo hemos dicho, un artista es considerado talentoso según el valor que tiene su obra en el mercado del arte; el valor de cambio es el valor del arte sin ningún cuestionamiento. En síntesis, aunque Méndez no está dispuesta a cambiar los soportes ni la poética de su obra para modelarla al gusto del mercado, tampoco hallaría un conflicto en venderla.

A pesar de la falta de conciencia en torno al valor de cambio de la obra de arte, la obra de Méndez se asienta, en cierto modo, un aspecto espiritual. Influenciada por el nuevo canon, al final de su carrera universitaria la artista empezó la experimentación con fluidos corporales.: "...utilizo elementos orgánicos humanos, como fluidos, piel, uñas, cabello, e impresiones de huellas corporales, los mismos que recolecto de manera metódica, casi ritual" (Méndez 2012: 1). Esta experimentación no es ingenua porque en ella hay una profunda reflexión existencial. El desamparo del hombre frente al destino trágico, la muerte:

...Durante los años que he trabajado con elementos orgánicos la sangre ha sido el material que he privilegiado en mis obras debido a su poder evocador, así como por sus cualidades vitales, semánticas y enigmáticas. La curiosidad por saber qué ocurre más allá de los límites de este cuerpo frágil me ha llevado a una serie de cuestionamientos que se enfocan principalmente en ese espacio de tránsito, en ese umbral entre la vida y la muerte. La sangre por tanto está presente en mi obra a manera de huella que impregna este plano físico y que es también perceptible desde el otro lado, como una lámina de cristal que separa y conecta al mismo tiempo los dos estados..." (Méndez)

Por otro lado, esta actitud irreverente con el canon tiene su precedente en el artista romántico llamado a hacerle resistencia a la modernidad. La mezcla de la subjetividad y lo provocador: "Lo que importaba era ver en la propia anormalidad la garantía de una vocación propia, estar tan convencido de lo imposible de una reconciliación entre el yo y el mundo que en tal convicción se pudiera fundar la siguiente máxima: es preferible ser odiado a querer ser normal" (Friedrich 28). El



romanticismo introdujo la figura del artista como un ser marginado y fuera de las normas impuestas cuyo valor es la diferencia, pues es un ser tocado por el arte.

La reflexión de Méndez, si bien implica a la humanidad toda –porque todos los seres humanos debemos morir- se centra en sí misma y en su entorno. El cabello de sus amigos artistas, la sangre de la artista. Los elementos orgánicos de cuerpos conocidos y, por lo mismo, significativos para ella. La obra de Méndez busca un sustento más allá de lo visual. La subjetividad del artista está a flor de piel en la obra aunque lo que llega al espectador es algo diferente, es la forma. Es como si Méndez tuviese conciencia del inicial valor de culto que la obra de arte poseía en el contexto del rito y quisiera servirse de ello para meditar sobre la vida.

Abarca opina en torno a la escrupulosa elaboración de la obra de Méndez: “...podemos plantear que el ritual que conllevan estas obras (...) se transforma en un místico ritual reivindicador de esa sutil e inaprensible dimensión de subjetiva alteridad...” (Abarca 165). La obra de Méndez esconde ciertos detalles de su elaboración. Los objetos creados son a la vez una suerte de reliquia, porque son extraídos de los cuerpos de los artistas o de otras personas cuidadosamente seleccionadas para el efecto. Esto también, nos recuerda al artista romántico y su tributo a la subjetividad. Ella misma lo explica: “Este nivel comunicacional desde mi mundo personal con el de otro individuo es un factor fundamental en la concepción de mis obras.” (Méndez). El artista es un creador de mundos.



Esta obra del 2003 titulada *Paréntesis*, realizada con cabello humano, se aprecia la sencillez y lo poco convencional de la primera obra de Méndez.

Ya que, para Méndez, el proceso de elaboración es muy importante, la obra -en su inicio- tiene una forma sencilla²⁶ que no llama la atención del mercado. Lo ritual se contiene dentro sin dejarse ver: “La carga semántica que conllevan estos materiales se traslada a construcciones puristas, geometrías simples, palabras y dibujos que evocan múltiples sentidos en cada individuo, y en nuestras culturas.” (Abarca 165). Esta forma sencilla y la experimentación con fluidos corporales han sido objeto de la incompreensión de un público que se considera más o menos educado en arte, sobre todo, por el uso de los fluidos corporales, lo cual ha resultado altamente provocador.

²⁶ Para Ana María Guash, con los primeros síntomas de cambio del canon artístico, se introdujeron componentes conceptuales que dieron paso a lo que se conoce hoy con el nombre de arte conceptual. Guash dice que el arte conceptual preferencia la idea artística por encima de la forma: “el arte conceptual no solo cuestionó abiertamente lo formalista, sino la naturaleza objetual de la obra de arte...” (Guash 165). La autora explica a lo largo de su texto, que el predominio de la idea ha ayudado a que el arte se haya desmaterializado. Entonces, entendemos que dentro del arte conceptual, lo importante de la obra no es su carácter de cosa en sí, sino el concepto encerrado en la idea que se transforma luego en la manifestación artística.



En la actualidad, su obra ha abandonado la extrema sencillez inicial. Es compleja, pero tampoco es mera forma, puesto que encierra una idea previa. La forma únicamente está testimoniando la idea que subyace; que está, incluso, oculta al espectador. En síntesis, a más de conservar esa poética ritual del cuerpo, la obra es visualmente atractiva; ahora las formas expuestas no se aferran al concepto para ser aceptadas como arte por el espectador. De hecho, hay diseñadores de joyas que han reparado en lo visualmente precioso de su último trabajo artístico, y le han propuesto a la artista la compra de la obra para la decoración de joyas. Para Méndez esto no significa un sacrilegio, es más, sabe que con la venta de la obra tendrá que vender su propio nombre y eso significará la consolidación de su prestigio en el mundo del arte.



En las figura de izquierda se aprecia el papel pintado con sangre antes de la elaboración final de la obra. En la derecha, la artista con la obra ya terminada y montada para su exhibición.

El ethos romántico y el arte de Tigua



Durante las últimas fiestas de Independencia de Cuenca (2012), el arte de Tigua ocupó un pequeño espacio en la feria de las artes y las artesanías.

Carlos Rojas Reyes, en su texto *Estéticas Caníbales* (2011), sostiene que la imposibilidad de escapar de la estética occidental regida por el norte exige su aceptación dentro de nuestro arte; pero este asumir la estética occidental debe conllevar una posición crítica que permita el desarrollo de nuestros propios discursos y creatividad. A esta propuesta Rojas llama “una estética caníbal” (Rojas, *Estéticas Caníbales* 94), destinada, sobre todo, a pensar y vivir un “*tiempo del arte para América Latina*” (93) con el fin de mirar el mundo globalizado a través de nuestra propia perspectiva, devorarlo y asimilarlo al nuestro.

Para Rojas Reyes el tiempo moderno –lineal como sabemos- crea sus propias contradicciones y abre en sí unas fisuras de las que emergen otras temporalidades – a estos tiempos Rojas llama el ‘tiempo que resta’ (20)- que a su vez dan paso al arte. Bolívar Echeverría tiene una concepción del tiempo del arte en cuanto a ruptura semejante a la de Rojas:



“...Entonces, cuando hablamos del arte, de la fiesta o del juego como actividades de ruptura estamos haciendo referencia a esta dimensión de la cotidianidad humana en la cual la esencia del hombre como libertad rompe con la rutina y saca a relucir o introduce en la rutina estos recuerdos, abre el paréntesis en el cual ha guardado a la libertad y deja que la libertad surja...” (Sobre WB 1).

Echeverría sostiene que el arte es una ruptura. También para Rojas, el arte es uno de los productos simultáneos de la ruptura en el tiempo. Para Rojas el concepto que engendra la obra de arte de hoy no puede surgir sino de un mundo preestablecido, lleno de formas y de significados. De este modo, toda forma unida a una substancia artística deviene de un proceso de significación social y cultural establecido antes de que el artista como individuo pueda elegir tener o no contacto con su medio. Podemos concluir que, tanto para Echeverría como para Rojas, el arte tiene su fundamento en el mundo de la vida.

Por su parte, Echeverría distingue tres niveles de ruptura. En primer lugar está el juego²⁷; luego, la fiesta; y por último, el arte. Se trata de tres momentos en los que el ser humano hace uso de su libertad y crea rupturas en su tiempo cotidiano. Por influencia de Benjamin, Bolívar Echeverría piensa que el arte es un objeto emancipado de su origen metafísico, que adopta un discurso espiritual para suplir su carencia.

Para Echeverría, el juego como primer nivel de ruptura implica que el ser humano introduzca una confusión entre lo necesario y lo contingente. Esta confusión permite “la creación de formas” (1) que provienen del descubrimiento de los aspectos ocultos de la naturaleza y el cosmos y la formación de un mundo vital en el que se desenvuelve dicho ser humano.

El segundo nivel es la fiesta. Echeverría dice sobre el tiempo de fiesta: “son momentos de trance y de acceso a un escenario imaginativo construido exprofeso para ello, en este ascenso (...) acontece la descomposición de la consistencia

²⁷ Textualmente Echeverría dice sobre el juego: “El juego existe porque el jugador plantea como innecesario lo necesario, como contingente aquello que debería ser lo firme (...) el juego entonces tiene este primer momento elemental, rudimentario, de apareamiento de la libertad...” (Sobre Walter Benjamin 1).



cualitativa del mundo de la vida, la destrucción de todos los valores propios de la construcción del mundo de la vida y su reconstrucción” (2). Para Echeverría, en este nivel el ser humano cuestiona su mundo: “...todas aquellas costumbres, todas aquellas listas de valores establecidos, todo aquello que está constituyendo el colorido, la concreción de su mundo...” (2). Echeverría considera que en este segundo nivel, la libertad del ser humano le permite ordenar el tiempo festivo según las necesidades de su mundo vital. Por lo mismo, escoge ciertos periodos de tiempo para elevar su dignidad de ser humano en cuanto tal y es capaz de “...dar forma a las cosas...de la manera más firme, de la manera más aguda, más amplia y más rica...”(3). De hecho, nuestro autor expone a la fiesta como la clave para comprender la vida de ser humano y todo lo que en ella se produce.

Por último, el tercer nivel de ruptura que Echeverría encuentra es el arte. Pero, el arte no es sino una imitación de la fiesta. Este es quizá el punto clave del pensamiento de Echeverría en cuanto al arte. El arte tiene su origen en la fiesta: “La experiencia estética es entonces la experiencia de la repetición de la perfección que se da en la experiencia festiva...” (4). El arte sondea y, de alguna forma, transgrede el orden natural del mundo de la vida para constituirse como tal. En este apartado proponemos analizar brevemente cómo el arte de Tigua sale del orden de la fiesta y se convierte en tal.

En el capítulo primero habíamos definido al indigenismo como el gran movimiento de ruptura del canon artístico europeo en Ecuador y en los países latinoamericanos con importante componente indígena poblacional. Está claro que con el indigenismo, del simple costumbrismo folclórico, se pasó al arte de denuncia. En el Ecuador el Realismo Social, en general, y el Indigenismo, en particular, son tendencias de vanguardia que aparecen claramente ligadas a los tres programas revolucionarios que Adrián Carrasco (1988) identifica como la entrada de la modernidad en el Ecuador²⁸.

²⁸ Remítase al apartado 4 del capítulo primero en el que se explica cuáles son los proyectos modernos en Ecuador.



El indigenismo es vanguardia, sobre todo, porque con él se rompió por primera vez el canon artístico en la plástica ecuatoriana. Inicialmente, Camilo Egas y después, Eduardo Kingman establecieron otra mirada de lo que se creía que era una tradición popular y secundaria. Una tradición que debía ocultarse a la vista de los ojos europeizados del mundo; porque lo que –antes de ellos y en su tiempo- se debía proyectar era la imagen de un Ecuador que ha alcanzado un alto nivel cultural desde el punto de vista del modelo europeo de civilización y cultura.

Egas sacó al espacio internacional, por primera vez y con mucha dificultad, la cultura indígena. Kingman le añadió, al tema del indio, la fuerza de la denuncia social. Sin embargo, como lo hemos dicho ya en el capítulo anterior, el indigenismo a partir de los años sesenta se canonizó y se volvió comercial. De hecho, con Guayasamín, el indigenismo alcanzó su mayor prestigio internacional cuando un magnate petrolero tasó sus obras en un alto valor de cambio; sin embargo, perdió su fuerza elocutiva.

La obra de Guayasamín es el canon del indigenismo en el Ecuador y abrió paso a que otros artistas vendieran sus obras, ya no por su valor social sino por su valor comercial puesto al servicio del turismo y el folclor. De hecho, los turistas aún se interesan por llevarse de recuerdo una parte de la cultura indígena, por robar un poco de su alma. De este modo, el arte de Tigua aparece como el rescate de las tradiciones ancestrales de un pueblo que pintaba como parte del rito, la fiesta era el centro de esta actividad. El canon instituido por la lucha del realismo social y el posterior prestigio de Guayasamín han propiciado que el arte de Tigua naciera y adquiriera un valor comercial.

Tigua es una tierra de pequeñas comunidades que originariamente estaban dedicadas a la agricultura. Se encuentra ubicada entre el volcán Cotopaxi y Quilotoa. Los artistas de Tigua no siempre pintaron sobre el soporte común de un cuadro. Su arte era fundamentalmente ritual y se imprimía sobre máscaras y tambores forrados con cuero de borrego.



Indígenas comerciando sus artesanías: a la derecha, el arte de Tigua; a la derecha, collares de Saraguro.

En los años setenta y ochenta ocurrió un hecho que dio un giro a la vida misma de la comunidad: una apasionada investigadora del arte popular, Olga Fisch²⁹, descubrió las pinturas, sugirió el cambio de soporte e inició la comercialización de los cuadros.

Así fue como de pintar sobre el cuero de borrego extendido sobre la estructura de tambores y máscaras, se pasó a pintar sobre lo cuero de borrego tensado en forma de cuadro con pintura de esmalte. Este cambio tiene alrededor de 40 años. Su iniciador fue Julio Toaquiza quien propagó la idea entre sus hijos; y todos ellos, a su vez, lo hicieron entre la gente del pueblo. Esta actividad se convirtió en parte de la vida cotidiana y suplió, en gran medida, el trabajo agrario que -dicho sea de paso- ya no era rentable debido al deterioro que había sufrido la tierra.

Las imágenes representadas en los cuadros son las mismas que se representaban en los objetos rituales: están relacionadas con las tradiciones del pueblo que tienen una historia anterior a la Colonia. Es decir, los temas del rito estaban relacionados al tiempo vital: el tiempo cotidiano y el tiempo que resta³⁰.

²⁹ Jorge Dávila Vázquez refiere un relato hecho por la investigadora húngara en el que cuenta su relación con la comunidad de Tigua y la comercialización de los cuadros. Este relato se halla en *El folclor que yo viví*, CIDAP, Cuenca, 1985, págs. 109-110.

³⁰ Carlos Rojas (2011) designa con este nombre al tiempo festivo.



Jorge Dávila Vázquez afirma acerca de la impresión que causaron estos objetos rituales sobre Fisch:

“...se sintió fascinada con los tambores pintados, en los que los artistas indígenas volcaban todo su ser y su haber; el paisaje de la tierra: el entorno magnífico de los Andes; la ceremonia que subsistía de las extintas religiones primitivas, sutilmente mezcladas con la religión impuesta; los personajes legendarios y míticos de la comunidad; los políticos en su estéril discurso de ofertas nunca cumplidas y siempre repetidas; las actividades cotidianas, ya en el momento excepcional y colorido de la fiesta...” (Dávila Vázquez 214).

Es muy cierto que el arte de Tigua nace con la comercialización. Y esto sucede porque se acerca, aunque indirectamente, al canon. Y decimos indirectamente porque no es el parecido con el estilo canónico –el de Guayasamín-, sino la cercanía al tema canónico, lo que causa el interés del mercado. La comercialización aprovecha el canon vigente, el del indigenismo, y la belleza del objeto ritual para vender las obras.

Pese a todo, vale la pena recalcar que el atractivo del arte de Tigua –y por eso lo hemos vinculado con el ethos romántico- está en que conserva la lógica originaria de su representación: la del objeto ritual que captura ciertos capítulos importantes de la historia del pueblo que son la base de las festividades. De hecho, la misma Olga Fisch –según nos lo cuenta Dávila Vázquez en el texto antes citado- aparece dentro de esta representación como un personaje importante en la historia del pueblo: “...Olga, con su bastón, que para los más simples significaba quizá una vara de mando, fue reiteradamente representada en las pinturas de Tigua...” (215). No cabe duda de que el hecho de pintar para la venta cambió el mundo y las concepciones vitales de los habitantes de Tigua; y además, es notable el cambio del valor para el culto al valor para la exhibición del objeto artístico:

“Lo que en el principio era parte de una vivencia espiritual, por su ligazón con el rito, con la ceremonia –y, por tanto, como toda manifestación del arte popular y de la artesanía genuina, llenaba un vacío, satisfacía una necesidad-; ahora es vehículo de supervivencia y cumple una función pragmática importante...” (Dávila Vázquez 252).



Como se ve, el paso del arte, que de ser objeto ritual se convierte en objeto de exhibición, sin la conciencia de este cambio por parte del pueblo en el que se produce esta manifestación, es el elemento que nos permite establecer una relación entre el arte de Tigua y el ethos romántico propuesto por Echeverría. Para detallar un poco más mi análisis, recurriré al caso de uno de los cristos de Sangurima, el que mi abuelo heredó de su madre y estableceré una analogía con el arte de Tigua.

En la casa de mi abuelo todos considerábamos que su cristo era hermoso pero nunca, antes de la muerte del abuelo, pensamos en su valor monetario sino que lo veíamos como objeto de culto que se guardaba bajo una urna: solo lo sacaban en Semana Santa; y los nietos, curiosos, podíamos observar los detalles de las llagas, sobre todo, la del costado. Una vez que el abuelo murió, se formó una acre disputa por la posesión del Cristo, porque un museo lo tasó en un alto valor económico. Como ninguno quiso pagar el valor establecido para poder conservarlo en la familia, el Cristo se vendió y el dinero se repartió entre los herederos. Sin embargo, el problema no lo ocasionó el simple valor económico, sino el valor de culto que el cristo tenía: los escrúpulos religiosos de unos se oponían al deseo de venderlo de los otros.

Algo similar a lo del cristo es lo que ha sucedido con el arte de Tigua. Como el pueblo sufría un apuro económico, se consideró providencial –y en verdad lo es, pese a todo- el hecho de poder transformar los primorosos objetos rituales en mercancía. De este modo, la agricultura que era el centro del sustento del pueblo fue desplazada por la pintura; de tal suerte que los habitantes comunes de Tigua, hoy por hoy, son considerados como un pueblo de pintores; y de pintores que buscan ser aceptados por la institucionalidad del arte. Sobre esto último, Cecilia Suárez menciona:

Los pintores de Tigua usualmente se refieren a sí mismos como 'artistas', 'pintores', o 'autores'. A diferencia de otros objetos clasificados en el mercado como 'artesanías', sus cuadros no son anónimos sino que están siempre firmados por un artista individual. Como otros movimientos artísticos en pintura, la 'escuela de arte de Tigua' reconoce ya sus maestros



fundadores, en este caso Julio Toaquiza y otros miembros cercanos de su familia... (Suárez Moreno 3)

Se concluye entonces que en el arte de Tigua, finalmente, la espiritualidad primigenia del objeto ritual ha sido reemplazada por una espiritualidad artificial, la del arte como invento moderno³¹. Por lo tanto, su producción como arte entra en la misma lógica, la de la institucionalidad del arte.

Pero, por otro lado, la producción artística en Tigua va más allá del deseo de producir el objeto único e irrepetible que es el arte aurático - desde el punto de vista de Benjamin-, y que está vinculado con el canon y la venta de objetos muy valiosos si consideramos el valor de cambio. De hecho, la producción serial es el objetivo inmediato que persiguen los comerciantes de este arte. Cecilia Suárez asegura sobre el amplio mercado que tienen hoy en día los productores de estos objetos en Tigua: “Actualmente los cuadros son comercializados en las ferias libres de Saquisilí, Latacunga, Parque Nacional Cotopaxi y en las zonas turísticas de Quito, ya que no cuentan con una galería para la exposición de la artesanía de Tigua...” (Suárez Moreno 1). Refiriéndonos al arte de Tigua podemos decir lo que Echeverría de la reproducción técnica:

La reproducción técnica de la obra de arte –como sacrilegio abrumadoramente repetido contra el arte que fue reproducido y que se produce aún en obediencia a la vocación aurática- es para Benjamin sin duda un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura; pero es sobre todo un vehículo de aquello que podría ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza como arte moderno. (Echeverría: 2003 8)

Y es que el arte de Tigua ha pasado por los tres momentos: el del objeto ritual, el del arte institucional y el del objeto seriado. Extrañamente, hoy el de Tigua es a la vez un arte que busca ser canónico y una artesanía que se vende como folclor. Cecilia Suárez recalca: “Hoy en día los artista de Tigua han entrado en una producción de objetos utilitarios, cofres, bandejas, charoles, etc., de primorosa

³¹ Remítase al tercer apartado del capítulo primero en es que se habla sobre la construcción discursiva de la espiritualidad del arte.



factura muy apreciados por el turistas y el coleccionista...” (Suárez Moreno). Por eso cuando nos encontramos con él, en el mercado, no pensamos ya en el objeto ritual.

Cuando empezó la comercialización, el objeto que era vendido tenía una existencia ambigua porque no había dejado de ser objeto de culto, y a la vez, se transformó en objeto de exhibición. La ambigüedad en la que se movían estos objetos provino, precisamente, de negar la contradicción entre el valor de culto y el valor de cambio. Al inicio de la comercialización del arte de Tigua pudo haberse cuestionado el cambio de formato y su venta, quizá se sintió la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio de la que habla Echeverría. De hecho, la idea de lo sagrado frente a los objetos rituales es muy fuerte. Pero su venta y la reproducción en otros soportes han permitido que los objetos sean vistos como arte.

En fin, de alguna manera, si el arte de Tigua sigue vendiéndose es porque el comprador supone que está llevándose consigo un objeto ritual o, al menos, un útil festivo. En fin, la comercialización del mundo de Tigua se ha establecido tan fuertemente que la promotora de este cambio aparece como un ícono más de la historia del pueblo. Se ha idealizado el valor de cambio y se ha entrado en un nivel en el que está permitido suponer que el capitalismo no es ajeno a los valores de su mundo, por lo tanto, no se repara en la posibilidad de la pérdida de la forma natural y en los artistas que lo producen no existe una contradicción entre el original valor ritual y el actual valor comercial de sus pinturas. Se ha asumido el hecho capitalista sin problematizarlo.

Sin embargo, también hay que considerar que el abrir una puerta en el mercado tampoco ha sido algo sencillo; y que, quizá, sin su comercialización la tradición de pintar pudo haberse perdido. Además, hoy por hoy el producto de la venta de los objetos es una importante fuente de sustento del pueblo. Todo esto nos invita a pensar en la propuesta de Carlos Rojas como una alternativa para el arte de Tigua y el arte latinoamericano.



3.- El ethos clásico y la cerámica en Cuenca

“El lema del ethos clásico será: si la lógica del mercado es imperante e imposible de evadir, no hay razón para luchar en contra de ella. “Este ethos se encuentra acompañado del distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico”, toda “actitud en pro o en contra de lo establecido, que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento” aparece aquí como “ilusa y superflua” (Echeverría, 1995 165). Se acepta simplemente que la lógica del mercado terminará imponiéndose.”



Cerámica del artista Eduardo Vega

Para hacer un análisis somero del ethos clásico vamos a considerar la cerámica de Cuenca³² ya que, según lo refiere Alexandra Kennedy (1996), en esta ciudad inició lo que más tarde fue una industria próspera. Específicamente, nos concentraremos en la producida por ARTESA. Esta institución fue fundada en 1973 por la sociedad entre Eduardo Vega y Raymundo Crespo Seminario. Dicha fábrica es el origen de una nutrida producción ceramista, pues hoy en día no solo Eduardo Vega, quien tiene mayor crédito y trayectoria como artista dentro de ella, diseña los preciosos objetos; sino que también, su hijo, Juan Guillermo³³, y la madre de este último, María Augusta Crespo.

La cerámica en Ecuador tiene una tradición precolombina vinculada a un uso ritual y a un uso utilitario. Sus formas van desde las figuras zoomorfas, pasan por las antropomorfas e imitan el rito. De hecho, los objetos destinados al rito son los más

³² Alexandra Kennedy, en su obra *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica.*, Fundación Paul Rivet, 1996, refiere que la primera fábrica de cerámica del país se ubicó en Cuenca.

³³ Juan Guillermo Vega Crespo tiene estudios formales en diseño por **University of Kentucky**.



empeñosamente elaborados. Por el uso ritual de la cerámica precolombina, bien puede establecerse una analogía entre ella y el arte moderno: consideramos el primer vínculo que el arte, como tal, tiene con el rito. Sin embargo, debido a la canonización del lienzo, la cerámica no ha sido considerada por muchos años una forma del arte, sino una artesanía.

Ya a la entrada de la modernidad en Ecuador, en los años sesenta, la apertura en Cuenca de CERMOD (1967) inaugura la cerámica industrial en el país. El artista Eduardo Vega fue parte de los diseñadores de esta institución. Posteriormente, trabajó para Cerámica Andina; pero, su gran empresa ha sido ARTESA.

Vale la pena aclarar que Vega³⁴ tiene una formación académica muy prolija en artes. Luego de sus estudios de pregrado continuó su formación en la Escuela de San Fernando (Madrid- 1958- 1960), en Brixton School of Building (Londres 1960-1961) y en la Ecole de Beaux Arts (Francia- 1968-1969). Por lo tanto, es notorio que antes de iniciarse como diseñador de productos utilitarios haya expuesto como artista cuadros y esculturas en galerías importantes, según lo refiere Kennedy.

Su vínculo con la institución arte y el canon determina que la cerámica de ARTESA, por las circunstancias en la que se produce, resulte bastante diferente a la cerámica artesanal. Para empezar, su creador, Eduardo Vega, es un artista y por lo mismo trabaja las piezas con un sentido estético académico a más del utilitario supuesto. ARTESA tiene, pues, su antecedente estético en las otras instituciones para las que Vega diseñó; pero, también lo tiene en los estudios formales en artes plásticas, en general, y, en particular, en diseño de cerámica que Vega realizó en Francia. De hecho, la idea de que la cerámica puede ser un arte canónico proviene de la formación exquisita en artes plásticas de Vega.

³⁴ Alexandra Kennedy, en su obra antes citada, incluye una biografía completa de este artista en la obra citada en la nota anterior.



La de la cerámica fue, por tanto, una forma que, para la época en que se inicia Vega, no era canónica. Efectivamente, Kennedy asegura que recién en los noventas se instaura un movimiento de ceramistas en el país; pero, Vega empezó sus murales con cerámica en los años sesenta. Por lo tanto, el movimiento al que se refiere Kennedy supuso un trabajo anterior para instaurar este soporte como forma del arte:

Desde el campo de su especialización, extiende su labor cerámica para compartir con las necesidades que demandan sectores alfareros de bajos recursos. Crea en 1987 conjuntamente con su esposa, Alexandra Kennedy, historiadora del arte, la Fundación Paul Rivert (...). Vega logra convocar la participación de empresarios privados y entidades nacionales e internacionales en un programa de gran aliento para la transformación del sector artístico artesanal. (Kennedy 36).

El detalle de que Vega estuviera vinculado a la cerámica utilitaria, desde antes de la canonización de la cerámica como forma del arte en Ecuador, es importante porque nos permite observar que el artista tenía ya consciencia de las implicaciones que para el arte traían los cambios políticos y económicos que se estaban dando en el país. Su biografía nos ayuda a entender el deseo del artista de contribuir a la apertura de un mercado para la cerámica nacional. No es el arte por el arte lo que le mueve a formar a los grupos de artesanos, sino la idea de encontrar una mejor calidad en el producto y hallar con ello mejores réditos económicos.

Los temas que se plasman en los objetos al inicio estaban relacionados con canon vigente. Eduardo Vega, influido en los sesenta y setenta por el indigenismo y el rescate de lo propio llegó a desarrollar una filosofía profunda en el uso de la cerámica: “Los intereses de la Escuela, de sus profesores y los de él coinciden por primera vez: el respeto a la naturaleza misma del material, el rescate de fuentes tradicionales, un proceso de síntesis de formas naturales y la construcción de los primeros murales...” (18). Todos estos elementos mencionados por Kennedy son consecuencias de esta influencia canónica.



Hay en el autor la conciencia de que la cerámica es utilitaria y que está vinculada con la tierra. No está claro que su idea de cultura vaya más allá de la que se había heredado de occidente, de esa que da por sentado que lo europeo es cultura y lo otro es barbarie; pero, en cambio, es muy notorio el deseo de modernizar la producción de cerámica local y ponerla al nivel internacional. Para el año de 1969, año en el que crea su primer mural al que denominó “El país del dorado”, Vega comparte ya sus conocimientos con los alfareros y ceramistas artesanales: “Este primer mural será trabajado en Chordeleg con la asistencia de alfareros del lugar a quienes imparte importantes saberes en el manejo técnico y simbólico (...) Las influencias, sin embargo, son de ida y vuelta” (21), comenta Kennedy. Hay un interés por tomar lo mejor del canon y venderlo trasmutado en producto utilitario.

Eso sí, recalquemos que la visión de arte de Vega va más allá de la visión institucional de su época. Si aún hoy hay una fuerte discusión sobre las diferencias que existe entre el arte y la artesanía, o entre el arte elevado y el arte de masas; en la época de Vega, resulta una audacia trabajar cerámica cuando los soportes canónicos son otros; o trabajar con los artesanos, cuando el arte ha sido para los ‘iniciados’. De alguna manera, esta actitud de Vega resulta una renuncia al arte para optar por la mercadería preciosa, que -desde el ángulo del ethos clásico- es la etiqueta que toman los objetos que bien podrían ser arte en otro contexto.

Noël Carroll en su obra *Filosofía del arte de masas* (1998) plantea el problema del arte de hoy. Asegura que hay un arte que se ha vuelto una mercancía destinada a satisfacer el gusto de las masas. A este tipo de arte, nuestro autor llama el arte de masas y lo vincula con el sistema capitalista: “Las corporaciones que se especializan en la producción y distribución del arte de masas son actores económicos significativos” (17). Se trata de objetos producidos en un mundo industrializado, dirigido a un gusto mayoritario y no, por eso, descuidados estéticamente. Son, al gusto de este autor: “la forma más penetrante de experiencia estética” (17) porque abarca un público más amplio y exigente; un público que no puede acceder a un arte elevado y que gracias al arte de masas tiene un “acceso primario a la experiencia



estética” (19). En fin, Carroll piensa que dentro del arte de masas puede englobarse todo objeto producido en serie por medio de la tecnología³⁵.

Carroll estudia la obra de Dwight McDonald *Una teoría de la cultura de masas* (1957) para refutar la diferenciación que se establece entre el arte elevado, el arte popular y el arte de masas. McDonald había pensado que el arte elevado está unido al arte popular porque en algún momento había sido arte popular. Nosotros entendemos la relación que McDonald observa entre ellas porque, como lo hemos explicado ya a través del pensamiento de Echeverría, el llamado arte elevado imita la fiesta que está unida al mundo de la vida y, por lo tanto, a lo que llaman arte popular.

En cuanto a la relación entre el arte de masas y el arte popular McDonald dice:

“...El arte popular creció desde abajo. Fue una expresión espontánea, autóctona, de la gente, formada por ella misma, sin el beneficio de la Alta Cultura, adecuada a sus propias necesidades. La cultura de masas se impone desde arriba. Ha sido fabricada por técnicos contratados por hombres de negocios; su público son consumidores pasivos, cuya participación se limita a la elección entre comprar o no comprar. Los amos del Kitsch, en resumen, explotan las necesidades culturales de las masas para obtener un beneficio y/o mantener su clase dominante; en los países comunistas sólo se persigue lo segundo...” (Carroll 31)

El problema fundamental, para McDonald lo establece el valor de cambio, el mercado y la moda. Para McDonald, en pocas palabras, el arte popular nace unido al valor de uso mientras que el arte de masas lo está al valor de cambio.

Por su lado, para Carroll, no hay una diferencia ontológica entre el arte elevado, el arte popular y el arte de masas. Es más, afirma que el arte que ahora consideramos elevado tuvo una época en la que fue considerado arte de masas. En

³⁵ Carroll Define tecnología de la siguiente manera: “...un recurso que aumenta nuestra capacidad...” y añade “...las tecnologías que marcan la revolución industrial son prótesis de prótesis, que aumentan nuestra ya ampliada capacidad productiva por la automatización de la tecnologías de primer orden. Llamemos a estas tecnologías de segundo orden tecnologías de masas...” (Carroll 19).



cierto modo, Echeverría coincide con él porque piensa que el objeto ritual abandona su estatus sacro, o el útil abandona su espacio en la vida cotidiana, para transformarse en objeto de exhibición, es decir, en arte elevado. El arte elevado es el arte canónico y gobierna el gusto de los iniciados y también el gusto de las masas consumistas. El arte como objeto de exhibición no tiene una espiritualidad propia sino la que la institución arte le da, una espiritualidad artificial. De tal modo que la del arte elevado no es sino una etiqueta institucional que puede cambiar según el canon vigente.



Cerámica y objetos decorativos del diseñador Juan Guillermo Vega Crespo

Entonces, con Vega, la cerámica se transformó en un soporte del arte; pero, las piezas comunes siguen siendo arte de masas en el sentido que lo expone Carroll. Son objetos producidos "...por técnicos contratados por hombres de negocios...": Vega y Seminario pensaban en producir cerámica industrial, no arte; "su público son consumidores pasivos", los compradores van a la estantería por un



juego de vajilla de buena calidad y hermoso, aunque no sepan nada de arte actual; “Los amos del Kitsch, en resumen, explotan las necesidades culturales de las masas para obtener un beneficio”: y si además pueden tener en su casa un objeto que está de moda, tendrán prestigio social ante sus invitados. En este sentido, Vega pasa por encima de los presupuestos ontológicos que la institución le ha dado al arte. Asume que el arte puede ser mercancía seriada y entra a la lógica del ethos clásico para el arte.

Si consideramos que el arte en general supone un canon, el arte cerámico ecuatoriano es un arte ambiguo porque comparte algunos elementos con la institucionalidad y el canon (el estudio formal, la idea de belleza artística, por ejemplo), pero, no por ello se niega a ser mercancía seriada. ARTESA, más que ninguna otra industria cerámica, a pesar de tener un origen utilitario y comercial vinculado con el mercado, se apega fuertemente al deseo de producir piezas artísticas.

No hay en la visión empresarial de ARTESA el deseo de negar la contradicción que existe entre el valor de cambio y el valor de uso. Todos los artistas que diseñan hoy las piezas tienen un fuerte sentido de lo estético y del arte; están dispuestos a dotar a los objetos –generalmente vajillas- de belleza y a poner a su servicio el talento que poseen; pero saben bien que estos son objetos utilitarios que se emplearán en los hogares para servir la comida y que, antes de llegar a una mesa, serán exhibidos como mercancía en una vitrina.



Vajilla y otras piezas decorativas de la cermista María Augusta

Crespo

Por un lado, se acepta que los objetos elaborados tendrán un valor de cambio, serán producidos en serie y vendidos a un precio fijado por el mercado³⁶. Por otro lado, el hecho de que quien dirige esta labor es un hombre con un alto sentido artístico ha producido que los objetos adquieran una marca particular, la del diseño cuidadosamente estético, la del deseo de producir arte; sin embargo, las piezas han renunciado a ser arte. Han cedido su valor de exhibición a favor de su valor de cambio. Además, las piezas diseñadas son objetos utilitarios. En este caso, interesa señalar que parece que el arte hubiera vuelto a su origen: el ser un útil; pero siempre mediado por su valor de cambio.

La cerámica en Ecuador –hemos dicho- tiene un primer vínculo con el arte elevado: lo ritual utilitario. Este vínculo nos recuerda que la cerámica estaba inserta en el mundo de la vida y en la fiesta, como ya lo hemos explicado antes. Por esta

³⁶ Alexandra Kennedy Troya (1996) aclara que la producción mensual de las piezas de cerámica industrial entre los años 1973 –año de la creación- y 1996 –año en que Kennedy hace su estudio- fue de 30.000 a 40.000 piezas y 400 ítems de diseño diferentes.



misma razón pudo entrar en la lógica del arte sin problema; sin embargo, ha seguido un proceso y ha aprovechado el canon del momento.

4.- El ethos barroco y la Virgen del Rosario en Santo Domingo





Celebración religiosa que dio inicio al recorrido de los faroles el 8 de diciembre de 2012.

Juan Cordero Íñiguez en su obra *María en las Artes Cuencanas* hace un estudio sobre las diferentes advocaciones de María en la iconografía cuencana. Observa que, generalmente, cada advocación está relacionada con una orden religiosa. La Virgen del Rosario, por ejemplo, está asociada a la comunidad de los dominicos. Sobre esta congregación española Cordero dice: "...se encargaron oficialmente de las cofradías de la Virgen del Rosario a partir del año de 1470 aunque su culto se remonta al fundador de la orden, Santo Domingo de Guzmán, es decir del siglo XII..." (Cordero 43) Los dominicos llegaron a Cuenca en el siglo XVI y trajeron consigo dos imágenes de la Virgen del Rosario de un escultor cuyo nombre todavía se desconoce.

En torno a esta imagen, hoy entronizada en el altar del templo de Santo Domingo en Cuenca –y a la que se la llama también la Morenica del Rosario-, se ha fraguado una historia bastante peculiar. Se trata de una tradición que –según dicen los devotos- no ha sido comprobada.

Como hemos dicho, al fundar Cuenca, los padres dominicos trajeron dos imágenes, desde España. Esto es histórico. La tradición dice que una de las imágenes, la cual se había pensado colocar en una capilla rural, se había pedido que fuera hecha con las características indígenas –o simplemente más morena- para que los habitantes de tal pueblo se identificaran con ella; mientras que la otra era más blanca y se había destinado al templo de Santo Domingo. Las imágenes se cambiaron: la una está en el templo de Nabón; y la nuestra, en el de Santo Domingo; y esa, según dicen los fieles, es la razón por la que se la llama la "Morenica".

No hay pruebas históricas para aceptar esta tradición como real, lo que sí se sabe a ciencia cierta es que el insigne poeta Honorato Vázquez compuso –durante



su exilio en Perú- un poema³⁷ inspirado en la Virgen del Rosario, quien era su vecina en tierra cuencana. En tal poema, la nombró “Morenica” y al difundirse el escrito, la gente empezó a llamar “Morenica” a la Patrona de la ciudad. Esta imagen fue coronada en 1930, según lo señala Juan Cordero. Este acto religioso se llevó a cabo un 8 de diciembre –día de la Inmaculada Concepción- con mucha pompa, en la Avenida Solano, y ante la presencia de unas 70.000 personas.

En cuanto a la devoción a la Virgen del Rosario, Cordero asegura que Pedro Bedón, sacerdote dominico, fue su mayor impulsador. Bedón era uno de los más dotados pintores de la Virgen en la Advocación del Rosario. Este mismo artista había traído la devoción a una imagen a la que, según lo señala Cordero, llamaban la Virgen de Chiquinquirá (Nueva Granada) y la implantó en Ecuador. Primero en Quito y luego en Cuenca.

En el calendario litúrgico de la Iglesia Católica, la fiesta de la Virgen del Rosario se celebra el día 7 del mes de octubre. Sin embargo, en Cuenca se ha instaurado como fiesta de la “Morenica” el 8 de diciembre, fecha en que la Iglesia celebra la Inmaculada Concepción de María. Sin embargo, vale la pena aclarar que la Morenica del Rosario es considerada por muchos la patrona de Cuenca porque su culto se inició con la fundación de la ciudad.

A simple vista no resulta impertinente que vinculemos el ethos barroco con el arte religioso puesto que el Barroco es la estética de la Contrarreforma. Pero esta no es la única razón que sostiene que las prácticas estéticas y rituales del mundo católico formen parte del ethos barroco. También, la poca trascendencia que tiene para los fieles el valor de cambio de las obras consideradas sacras, la negación del

³⁷ El poema fue publicado en el libro que compila la poesía mariana de dos autores: Miguel Moreno y Honorato Vázquez. El libro se llama Sábados de mayo y fue editado por primera vez en el año de 1877; su primera reedición fue en 1908; y la última, en 1977. Transcribimos a continuación parte del texto:

“Moreinca, mi vecina, / morenica del Rosario, / que habedes vuesa morada / cabe la del desterrado, / desde el Rimac os envío / recordaciones é planto. / Yo non os puedo olvidar, / fuera faceros agravio: / vos lo mirades adentro del mi coraçon cuitado, / que ha tiempo es vueso cautivo / que, su latir concertado, / te fas música continua / mangüer con sueños de planto...” (Vázquez 119-120).



arte que permite imponer el rito como fundamento de lo estético, y el mestizaje de formas y soportes son argumentos que lo sostienen.

Quizá el mundo católico es la parcela más tradicional y compleja de la modernidad porque conserva intacto el vínculo entre la iconografía y el rito religioso. Ese vínculo viene de las tradiciones judías, en las que Dios –en ciertas épocas del año- habitaba en medio de su pueblo. En realidad, el objeto ritual –el Arca de la Alianza- estaba en medio de ellos todo el tiempo; pero había que ocultarlo la mayor parte del año por el respeto que merecía. El Arca de la Alianza se colocaba dentro de la tienda bajo varios velos, en el lugar que se llamaba el santísimo. A este sitio solo tenía acceso el sacerdote y en ciertos periodos limitados de tiempo, cuando se debía presentar las ofrendas para el perdón de las culpas en representación del pueblo.

El ornamento del sacerdote y todos los otros objetos religiosos tenían una espectacular belleza. Esa idea de la belleza sacra es la que los católicos han heredado en cuanto a los atuendos religiosos y a los cuidados que merece el rito. Pero también, habían heredado la idea de limitar la accesibilidad a los objetos sacros. Ciertas piezas católicas que ahora son consideradas artísticas solo podían ser observadas, ejecutadas, representadas etc. en ciertos periodos de tiempo y en un contexto de culto.

La modernidad, el invento de la institución arte y su posterior reproducibilidad técnica han hecho que las piezas, que antes eran rituales, estén al alcance -primero con el arte- de los potentados; y luego -con la tecnología- del común de los mortales. También la Iglesia Católica ha cambiado su posición en torno al rito. Por ejemplo, la Misa que se celebraba en Latín no la entendía sino el clero y la clase alta; la Biblia no se debía leer sino en los templos. En fin, la modernidad ha democratizado también el acceso al rito.

En cuanto a esta situación del rito popular: procesiones y festejos no son algo nuevo ni exclusivo del rito católico. La Biblia, en el libro de Samuel, nos cuenta que



el Rey David iba danzando alegremente ante el Arca de la Alianza. Entonces, sabemos que las procesiones tienen una tradición muy anterior a la modernidad y que han sobrevivido a pesar de ella.

Me atrevo a asegurar que el arte de hoy ha tomado su aspecto performático del rito religioso. De hecho, algunas obras de arte performáticas han tenido como temática las procesiones católicas. Se ha colocado en lugar del objeto ritual el objeto artístico y, aunque, se ha buscado con ello denunciar el dogmatismo de la institución arte, estos eventos han terminado recordándonos que el arte tiene un origen ritual.



Imágenes que ilustran lo que fue este año (2012) la fiesta de la Morenica del Rosario.

Si bien, todo rito católico podría ser considerado, desde la perspectiva del arte de hoy, un gran performance; desde hace cinco años, la celebración de la fiesta de la Virgen del Rosario ha tomado un matiz especial. La celebración sucede como lo describimos en las siguientes líneas:

Una comisión encargada fabrica con anterioridad un promedio de cinco mil faroles con cartón, botellas plásticas recicladas y papel celofán. En la tarde, pocas



horas antes de las siete -que es cuando inicia la ceremonia ritual- esa misma comisión se encarga de colocar los faroles sobre la calle y la plaza de Santo Domingo. Las luces se distribuyen para crear formas de estrellas, círculos y otras geométricas.

Una vez terminada la distribución de los faroles, otra parte de la comisión, acompañada por algunos fieles voluntarios, enciende las velas. A las siete de la noche, inicia la misa en honor a la Virgen; y a las ocho da fin. Luego y durante la misa, la gente recorre las calles iluminadas, toma fotos y curiosean. Algunos con fe y devoción; los más, atraídos por el momento de estético misticismo.



Altar del templo de Santo Domingo (8 de diciembre de 2012)

Se da, entonces, un mestizaje de espacios. El espacio sagrado converge con el espacio ciudadano. Las aceras son lo profano, la calzada es lo sagrado en el sentido mismo en que lo entiende Omar Calabrese "...significa sagrado en cuanto perteneciente a una isotopía sagrada como la religión católica" (Calabrese 100). Es Dios que habita con los hombres como el Dios israelita que acompañaba a su pueblo por el desierto metido en un arca.



Todo este evento no tiene un valor comercial. Tampoco es turístico ni convoca a los visitantes en grandes multitudes; como sí el Pase del Niño Viajero que también tuvo su inicio en el rito y guarda mucho de él. El valor de este evento performático es puramente ritual. La imagen de la Virgen abandona el lugar privilegiado en el altar y toma la plaza de Santo Domingo; tal como el Arca de la Alianza cuando los israelitas se reunían a danzar y alegrarse por lo que Dios les había bendecido. No hay dinero de por medio, si hay un gasto es una ofrenda desinteresada en el sentido de que no se aspira a recuperar el gasto invertido.

En el ethos barroco se aprecia el valor de uso por encima del valor de cambio. Si bien, los objetos de culto poseen un valor monetario innegable, su valor como objeto de culto es mayor. De hecho, los fieles no considerarían pensar siquiera en el valor de cambio de las obras. La imagen de la Morenica del Rosario, por ejemplo, es la más antigua de Cuenca. Muchos de los fieles conocen que la imagen es del siglo XVI: tiene una máscara de metal en la faz, el cuello y el pecho; y que sobre esta máscara lleva el policromado. Tienen conciencia del valor artístico y monetario de la escultura; pero no es eso lo que les interesa sino su presencia en medio del altar.

Quizá si tomamos el caso de la Custodia del templo de María Auxiliadora todavía sea más clara la explicación. La magnífica custodia está hecha de oro y tiene incrustadas piedras preciosas. Su imagen se impone como cualquier otra pieza digna de ser coleccionada entre los aficionados al arte sacro. Sin embargo, si la pieza fuese robada, el ladrón la reduciría a un lingote que vendería por algo de dinero despreciando su valor artístico. De la misma manera como no le importaría su hermosura, tampoco le importaría su valor de culto. Para los fieles esta custodia es un objeto sacro, que debe ser tratado con respeto pero no con el cuidado de un objeto monetariamente valioso: el sacristán lo coloca sobre la mesa que está junto al altar sin ninguna precaución que no sea la de la sacralidad. En fin, la Morenica del Rosario no es, para los fieles, una obra de arte; no es una mercancía que pudieran cambiar por dinero; es un objeto de auténtico culto.



Conclusiones

La modernidad temprana y el barroco tienen su origen en la España imperial. Sin embargo, y a pesar de que el barroco es la estética del poder, también está fuertemente ligado a la estrategia que ha permitido la sobrevivencia de múltiples elementos culturales en medio del mundo globalizado. Los jesuitas desarrollaron la iconoclastia barroca que permitió esta fusión del poder y la defensa del valor de uso.

El barroco es muy versátil, adopta la multiplicidad de lo que lo rodea; y la modernidad, como proyecto civilizatorio, también hace lo mismo. Esta es la razón



fundamental por la que la modernidad y el barroco pueden convivir a pesar de que la una excluye a la otra en cuanto al tratamiento del valor de uso.

El romanticismo, a su vez, es hijo del barroco. La relación que ambos tienen con el valor de uso y el valor de culto los vincula. En el barroco la presencia del valor de uso y valor de culto es natural; mientras que el romanticismo crea un discurso sobre el contenido espiritual del arte para sustituir estos valores que han sido reemplazados por el valor para su exhibición.

En América Latina el romanticismo es tardío y distinto al europeo. Mientras en Europa, el romanticismo se opone fuertemente al avance de la racionalización moderna; en América Latina las ideas románticas sobre el arte se funden con las de la ilustración y ambas aportan a extender el modelo civilizatorio europeo sobre las repúblicas recién fundadas. La amalgama incluye una sólida base barroca en la que se habían injertado ya otros elementos culturales propios de la tierra americana.

Para Echeverría la modernidad, como proyecto civilizatorio, no es un proceso homogéneo ni terminado; y la posmodernidad no es sino la continuación de dicho proceso. De hecho, la posmodernidad es un periodo en el que se trata de impugnar, una vez más, el proyecto moderno. Y decimos una vez más, porque para Echeverría, el romanticismo es el gran movimiento filosófico y artístico que inaugura esta fuerte oposición, es padre del proyecto comunista y la posmodernidad que han tratado de detener el avance de la modernidad y la han matizado.

El arte ha jugado siempre un papel relevante en la cultura de occidente porque ha permitido establecer la relación de la modernidad con las diferentes sociedades que la han producido. Por lo mismo, cada crisis que la modernidad ha sufrido (el comunismo y el posmodernismo) es recreada desde el arte. Así las vanguardias artísticas y el nuevo arte conceptual posmoderno son los síntomas de los intentos de impugnación a la modernidad.



De ningún modo, la posmodernidad (como etapa en la que nos ha tocado vivir la modernidad) es una crítica uniforme a los valores modernos. Para Echeverría, no hay una modernidad homogénea que se extienda por todo el mundo; antes bien, hay una multiplicidad de formas de asumir y vivir el proceso de modernización global al que estamos sometidos desde hace varios siglos. Al modo de vivir la modernidad, Echeverría llama el ethos histórico. En fin, para nuestro autor, hay cuatro formas de vivir la modernidad, los ethos modernos. Ninguna de ellas es una forma pura sino que en la realidad se presentan combinadas. Los cuatro ethos modernos son:

1.- El ethos realista –del que Fernando Tinajero dice: “Consiste en afirmar que no hay contradicción alguna entre el valor de uso y el valor de cambio, que el mundo es así y no puede ser de otro modo” (Tinajero 30)- es la forma con la que la generalidad de la sociedad consumista estadounidense vive la modernidad. El sistema económico de la modernidad –el capitalismo- se ha naturalizado de tal manera que no lo cuestionamos. El valor de las cosas que nos rodean es el que puede ser tasado en moneda contante y sonante. El arte, desde su origen en la sociedad burguesa, tiene también un valor de cambio aunque circule estrechamente ligado a un discurso sobre el contenido espiritual del arte.

En Ecuador el canon artístico ha sufrido dos rupturas: el indigenismo y el nuevo arte posmoderno. En primer lugar, el indigenismo nos ha dejado ver que el arte es una mercancía, pues en los años 60s y 70s se distanció de su objetivo de denunciar la opresión, y se volvió folclórico y comercial. Esto ha descubierto la relación que existe entre el canon artístico y el valor de cambio. En segundo lugar, el arte posmoderno en Ecuador aún no está ligado al valor de cambio, porque el mercado del arte en Ecuador sigue regido por el gusto a la forma moderna. En este sentido, el canon posmoderno pugna por buscar un mercado y un público que lo legitime como arte. Mientras tanto, se sirve del discurso sobre el contenido espiritual del arte.

2.- El ethos romántico que es según Tinajero: “un modo que idealiza la apariencia del proceso productivo” (30) tampoco reconoce la contradicción que existe



entre el valor de cambio y el valor de uso. Antes bien, naturaliza los valores modernos. En el ethos romántico se niega que el valor de uso –y por lo tanto el mundo de la vida– esté en peligro.

En Ecuador, el arte de Tigua surge de la comercialización de las pinturas rituales que se producían en el contexto del rito desde hace cuarenta años. Este hecho ha modificado el mundo de la vida del pueblo; pues ya no se pinta para el rito, sino para la comercialización. El pueblo ha abandonado la agricultura –que ahora ya no es rentable– para dedicarse a pintar. De hecho, circula entre ellos la idea de que con la venta de los cuadros están defendiendo sus costumbres y su mundo. En cierta forma, lo es ya que la globalización terminará arrasando con estos elementos que, a pesar de haber sido modificados, deben su sobrevivencia al mercado internacional.

3.- En el ethos clásico, se reconoce la contradicción que existe entre el valor de cambio y el valor de uso; pero se considera que la supremacía del valor de uso es algo inevitable. En este contexto las formas estéticas renuncian a ser arte, para convertirse en mercancía. Eduardo Vega inició un camino muy próspero para la cerámica industrial en Ecuador. La cerámica no era una forma canónica del arte antes de que él la trabajara. Hoy convive como forma artística y como objeto de uso masivo. Hay diseñadores de mucho prestigio –incluso artistas consagrados por la institución arte– que trabajan por brindar belleza en un producto que no es arte sino una mercancía que llegada a casa se convierte en un objeto utilitario.

4.- El ethos barroco, del que Tinajero dice: “no niega la existencia de la contradicción (...) pero tampoco acepta la manera clásica” (31), se inclina por el valor de uso. De espaldas a la realidad capitalista niega que el arte ritual tenga un valor de cambio. Se aferra al rito. Por lo mismo, dice Tinajero: “Lo que hace es vivir la contradicción desrealizándola, trasladándola a un plano imaginario en el que pierde sentido y se desvanece, donde el valor de uso puede restaurar su vigencia a pesar de haberla perdido. Es, por eso, una ‘puesta en escena’ que evoca la estética barroca...”



(31). En Ecuador –como en toda América Latina- los cultos católicos son el mejor ejemplo de que el barroco no nos ha abandonado. El rito católico es la parcela más colorida de la modernidad en la que confluyen los elementos contemporáneos y anacrónicos del arte y la vida. La procesión que los padres dominicos organizan en Cuenca todo 8 de diciembre en honor a la Morenica del Rosario ejemplifica muy bien cómo se mueve el arte desde el plato ritual. Se trata de piezas artísticas de valor incuestionable cuyo principal valor es, sin embargo, el del culto.

Bibliografía

Abarca, Patricia. *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética al arte ecuatoriano del siglo XXI*. Valencia: s/e, 2009 (Inédito).

Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica*. Trad. Milton Bustamante. Barcelona: Barral editores, S.A., 1975.

Adorno, Theodor W. «Sociedad.» *Teoría Estética*. Trad. Fernando Riaza. Barcelona: Orbis, 1983. 17-43.



- Benjamin, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica.* , Ed. Itaca,» Trad. Traducido por Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.
- Bloom, Harold. *El canon occidental.* Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte.* Madrid: Cátedra, 1999.
- Carrasco, Adrián, María Augusta Vintimilla y Cecilia Suárez. *Estado Nación y cultura: los proyectos históricos en el Ecuador.* Cuenca: Universidad de Cuenca. Instituto de Investigaciones Sociales, 1988.
- Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas.* Madrid: Visor Fotocomposición, 1998.
- Cartagena, María Fernanda. «La Galería Madeleine Hollaender. 25 años por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas.» *Galería Madeleine Hollaender.* Guayaquil: s/e, 2002. 9-14.
- Casullo, Nicolás. *Modernidad y cultura crítica.* Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Cicerquia, Ricardo. *Viajeros ilustrados.* Buenos Aires: Troquel, 2005.
- Cordero, Juan. *María en las Artes Cuencanas.* Cuenca: Universidad de Cuenca, 2004.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte.* Buenos Aires: Paidós, 1997.
- . *El abuso de la belleza.* Barcelona: Paidós Estética, 2005.
- . «Tres décadas después del fin del arte.» Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el final de la historia.* Madrid: Paidós, 1999. 42-80.
- Dávila Vázquez, Jorge. «La pintura popular de Tigua.» *Artesanías de América. Revista del CIDAP* 35 (1991): 213-223.
- Dewey, John. *El arte como experiencia.* Barcelona: Paidós, 2008.
- Drabble, Barnaby. «Voces de la exposición.» *Carta. Revista del Museo Nacional Reina Sofía* (2011): 87-90.
- Dussel, Enrique. «Capítulo XVI. Europa, modernidad y etnocentrismo.» *Hacia una Filosofía política crítica.* Bilbao: Desclée de Brower, S.A., 2001. 345-358.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura.* Segunda. México D.F.: Itaca, 2010.



- . *El juego, la fiesta y el arte*. octubre de 2010. 21 de enero de 2012
<www.bolivare.unam.mx/>.
- . «Introducción a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» Benjamin, Water. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. 9-28.
- . *La modernidad americana. Bolívar Echeverría: discurso crítico y filosofía de la cultura*. 27 de octubre de 2011. 25 de enero de 2012
<www.bolivare.unam.mx/>.
- . *La modernidad de lo barroco*. Segunda. México: Ediciones Era, 2011.
- . *Las ilusiones de la modernidad*. México, D.F.: Mtramasocial , 2001.
- . «Modernidad Capitalista (15 tesis).» Echeverría, Bolívar. *Bolívar Echeverría. Ensayos políticos*. Quito: Ministerio de la Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011. 109-168.
- . «Modernidad y Capitalismo .» Echeverría, Bolívar. *Bolívar Echeverría. Ensayos Políticos* . Quito: Mibisterio de Coordinación de la Política, 2011. 110-158.
- . «Sobre Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» Inédito, 2007.
- Eduardo Suvillán. *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. 1996. 20 de abril de 2011
<<http://books.google.com.ec/books2id>>.
- Espinosa, Carlos. «El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros.» *Íconos* 43 (2012): 65-79.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna* . Barcelona: Seix Barrial, S.A. , 1959.
- Gandler, Stefan. «Reconocimiento versus ethos.» *Íconos* (2012): 47-64.
- Guash, Ana María. «El cuerpo como lugar de prácticas artísticas .» Guash, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. 499-527.
- Guattari, Félix. *Caósmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Guerra, Carles. «Ruido indescernible.» *Carta. Revista del Museo Nacional Reina Sofía* (2011): 94.



- Gyldenfelt, Oscar de. «Cuándo hay arte.» (ed), Elena Olivieras. *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé, 2008. 21-37.
- Harvard University. *En torno al indianismo, indigenismo y neoindigenismo*. 2006. 20 de abril de 2011
<<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/l/indigenismo.htm>>.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dieterich. Segunda en Español. Barcelona: Paidós, 1996.
- Kennedy, Alexandra. *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1996.
- . «La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX.» Moll, Frank. *El regreso de Humboldt*. Quito: Museo de la Ciudad, 2001. 112-127.
- . «Quito: imágenes e imageneros barrocos.» Núñez, Jorge. *Antología de Historia*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2000.
- Lalo, Carlos. *Nociones de Estética*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1935.
- Lukács, György. «¿Tendencia o partidismo?» *Sociología de la Literatura*. Ed. Peter Ludz. Trad. Michael Faber Kaiser. Madrid: Península, 1966. 105-137.
- Martínez, Chus. «Me celebro y me canto. El anacronismo como método.» *Display 1* (2011): 5-8.
- Méndez, Janneth. «“S/T” Escaleras.» Inédito, 2003.
- . «Arcano.» Inédito, s.f.
- . «Pasado mañana es miércoles.» Cuenca: Inédito, 2009.
- . «Statemet.» Cuenca: Inédito, 2012.
- Moreno, Miguel y Honorato Vázquez. *Los sábados de mayo*. Cuenca: Monsalve Moreno Cia. Ltda., 1977
- Pratt, Mary Lousie. *Ojos imperiales. Literatira de viajes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Univesrsidad Autónoma de Barcelona, 2005.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Rojas, Carlos. *Estéticas Caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca POARCO, 2011.

Spencer Brown, G. *Laws of form*. New York: Julian Press Inc., 1972.

Suárez Moreno, Cecilia. «El arte de Tigua.» Inédito, s.f.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo sublime*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.