

*Dossier*

# Historias críticas del arte: diálogos transdisciplinarios e indagaciones sobre la estructuración del campo artístico

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.696>

## PRESENTACIÓN

Este *dossier* tiene su origen en el simposio principal del IX Congreso Ecuatoriano de Historia, que se llevó a cabo en la Universidad Andina Simón Bolívar en julio de 2015, y que estuvo dedicado a explorar las *Historias del arte moderno en América Latina*. Participaron doce expositores provenientes de México, Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia y Cuba, con ponencias que formaron un amplio arco temporal, desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. Con ello se quiso mostrar la actualidad del panorama investigativo y de indagación académica sobre los procesos creativos en la región desde la historia del arte en diálogo con otras disciplinas y enfoques teóricos y metodológicos.

El eje organizador del simposio fue el pensar la noción de “arte moderno” como situada temporal y espacialmente y, por lo tanto, como integral a procesos históricos. Por lo tanto, cada una de las ponencias fue resultado de investigaciones sobre diversos aspectos en los que podemos identificar la instalación de una noción moderna de arte en América Latina. Se tomó como punto de partida la pregunta que Raymond Williams formulara en su célebre conferencia “¿Cuándo fue el modernismo?”,<sup>1</sup> para pensar en el modernismo no como concepto sustancialista y ahistórico, ni únicamente solo en su versión dominante, la de vanguardia, sino como una noción que da cuenta de una diversidad de procesos artísticos relacionados con la modernidad que ocurrieron en contextos espacio-temporales distintos.

---

1. Raymond Williams, “¿Cuándo fue el modernismo?”. En *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 51-56.

El simposio partió de la pregunta sobre los procesos de construcción de una noción moderna de arte en América Latina, así como los sentidos y usos que el arte moderno, de vanguardia o contemporáneo, pudieran tener en los contextos locales. Buscó visibilizar los derroteros que abre la nueva historia del arte o historia del arte crítico en la región, así como la historia cultural, los estudios visuales y la crítica del arte contemporáneo en los estudios actuales sobre los procesos artísticos. Es decir, pensar la historia del arte como un campo disciplinar “expandido” que difumina sus márgenes tradicionales al rozarse, dialogar o cruzarse con otras perspectivas teóricas y otros enfoques metodológicos.<sup>2</sup>

Hasta hace poco los estudios sobre el arte moderno o modernismo estaban dominados por una mirada teleológica, que sostenía que el arte evolucionaba movido por una lógica interna desde lenguajes artísticos representacionales hacia lenguajes autónomos y, por lo tanto, era una sucesión de movimientos de ruptura con tradiciones anteriores. Se entendía, también, que tenía un lugar de origen y llegada –Europa y los centros económicos más europeizados como Estados Unidos– y que el arte en otros rincones del mundo eran, simplemente, fenómenos derivativos y degradados de aquel supuesto modelo ideal. Este discurso dominante sobre el arte moderno, que estuvo liderado por curadores y críticos estadounidenses, como Alfred Bar o Clement Greenberg, o instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, oscureció los procesos históricos, las condiciones sociales y los supuestos ideológicos que hicieron posible su surgimiento porque tendió a entenderlo como un fenómeno suprahistórico.

Este paradigma ha sido cuestionado desde muchos lugares geográficos y perspectivas teóricas. Hoy en día la tendencia es mirar el arte moderno como parte de la emergencia del capitalismo global, que tiene que ver con los procesos de modernización económica, la expansión de la circulación internacional de mercancías, el desarrollo industrial y la consecuente formación de culturas modernas en distintos lugares del mundo.<sup>3</sup> También se tiende a pensar el arte moderno en relación con una serie de condiciones institucio-

---

2. Aquí tomo prestado el término que Rosalind Krauss usó para referirse a los cambios que las disciplinas artísticas experimentaron en la segunda mitad del siglo XX. “Sculpture in the Expanded Field”, *October* 8 (Primavera, 1979): 30-44. También estoy aludiendo al giro epistemológico que inauguró la llamada nueva historia del arte en los años setenta, en países como Inglaterra. Véase A. L. Reese y Frances Borzello, eds., *The New Art History* (Nueva Jersey: Humanities Press International / Atlantic Highlands, 1992); Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (Londres: Routledge, 2001).

3. Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation* (Oxford: Oxford University Press, 1999): 56. También habla de este fenómeno como “mundo euroglobal”, 7.

nales ligadas al mundo del arte, el surgimiento del museo y las exposiciones que colocan al arte en el centro de la escena pública. El arte moderno no sería un fenómeno único y universal, sino el resultado de procesos mundiales que se dieron de forma interconectada, pero también enraizada localmente.<sup>4</sup> Su carácter internacional estaría dado, precisamente, por las condiciones geopolíticas mundiales que permitieron esas interconexiones.<sup>5</sup> Entonces, el arte moderno tendría que pensarse en plural, ocurriendo en diversos lugares y momentos en un contexto en donde se iban instalando las condiciones de la modernidad, así fuera de forma contradictoria y paradójica en relación a otros elementos premodernos.

La reflexión sobre el arte moderno producida desde América Latina también ha experimentado un giro en esta dirección. Con una tradición historio-gráfico-artística que se remonta a fines del siglo XIX<sup>6</sup> y con una fuerte tradición teórica desde la crítica de arte durante la Guerra Fría,<sup>7</sup> desde los años 1980 la historiografía del arte de América Latina ha ido profesionalizándose y revisando algunos de los legados de una visión modernista del arte moderno en la que, al igual que en otras regiones del mundo, las vanguardias monopolizaban la atención y se las seguía considerando como punto de llegada. Una de las consecuencias de esta visión era la invisibilización de otros procesos de modernización artística, como la formación en las academias o

---

4. Parul Dave Mukherji, "Whither Art History? Whither Art History in a Globalizing World", *The Art Bulletin* XCVI, n.º 2 (junio 2014): 151-155.

5. El interés por pensar el arte moderno en sentido interconectado y plural se expresa, por ejemplo, en el libro editado por Elaine O'Brien, Evelyn Nicodemus, Melissa Chiu, Benjamin Genocchio, Mary K. Coffey y Roberto Tejada, *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America: An Introduction to Global Modernisms* (Londres: Wiley-Blackwell, 2013) o en el número de *The Art Bulletin*, dedicado a pensar geopolíticamente el arte moderno. Ver el dossier de *The Art Bulletin* XCVI, n.º 2 (junio 2014).

6. Como ejemplo de esta tradición está José Gabriel Navarro, una figura fundante de la historia del arte en Ecuador.

7. Mosquera hace un balance de los aportes de la generación crítica de las décadas de 1960 y 1970, en la que se puede contar al menos diez figuras descolantes a lo largo y ancho de América Latina (Juan Acha y Mirko Lauer, desde Perú; Aracy Amaral, Mario Pedrosa y Federico Morais, desde Brasil; Damián Bayón y Fermín Favre, desde Argentina; Néstor García Canclini, desde Argentina y México; Marta Traba desde Colombia, entre otros). Esta generación comprometida políticamente con los problemas geopolíticos de la región, produjo una rica y compleja teoría del arte anclada en la realidad social. Gerardo Mosquera, "Introducción". En *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (Londres / Cambridge: The Institute of International Visual Arts / The MIT Press), 10. El libro *América Latina en sus artes*, ed. por Damián Bayón, recoge algunas de las contribuciones de estos autores. Damián Bayón, relator, *América Latina en sus artes* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 1978).

la estructuración del campo en sí.<sup>8</sup> En las últimas décadas, la investigación histórico-artística sobre y desde América Latina ha florecido. Es resultado de una creciente profesionalización e institucionalización de la disciplina y por lo tanto es capaz de construir sobre problemas y enfoques novedosos sin dejar de reconocer la tradición previa. El simposio *Historias del arte moderno en América Latina* buscó contribuir a este giro.

El presente *dossier* recoge cuatro artículos. El texto de Galaxis Borja González explora los espacios de sociabilidad en los que actuaron los artistas y artesanos de Quito entre 1845 y 1859, y en los que se construyeron como sujetos políticos, en el marco de la revolución de marzo de 1845 y los gobiernos liberales que le sucedieron. En el ámbito de la sociabilidad asociativa liberal se discutieron y se pusieron en práctica valores republicanos, pero también a través de la alfabetización y la enseñanza de las artes se permitió la construcción de una ciudadanía democrática. La indagación de Borja González se ubica disciplinariamente en la historia cultural, específicamente en la cultura política, pero su análisis aporta también al conocimiento sobre los incipientes procesos de institucionalización del campo artístico y el papel que desempeñaron en la articulación entre cultura y política los artistas y artesanos activos en las asociaciones republicanas.

Los siguientes tres artículos se enmarcan en los intereses que muestra actualmente la historia del arte por conocer las dimensiones materiales e intelectuales de la producción artística en la región. En “La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y la esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX”, Carmen Fernández-Salvador explora la escritura sobre arte colonial que llevan adelante letrados ecuatorianos en la segunda mitad del siglo XIX para argumentar su papel en la construcción de una narrativa nacional. Se pregunta de qué manera se apropian selectivamente del arte del pasado y argumenta que su intención era inventar una tradición ligada a la idea de progreso, que pudiera aportar a la construcción de un imaginario del Ecuador como nación moderna. En este estudio la autora continúa profundizando en su investigación y reflexión académica sobre la historiografía del arte colonial, y con ello contribuye a mirar la escritura de la historia como una construcción que responde a intereses ideológicos.

En el artículo “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público”, de mi autoría, exploro la articulación entre estos elementos con el fin de develar los mecanismos a través de los cuales arrancó la estructuración de un sistema artístico moderno en la ciudad entre

---

8. Andrea Giunta, en *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001) discute la vanguardia en la Argentina de la década de 1960 como un proyecto fallido en cuanto a la intención de internacionalizarla promovida por ciertos agentes e instituciones locales.

1904 y 1918. En ese lapso, la escena artística de Quito se dinamizó: el Estado creó instituciones de formación y exhibición artística, de gestión cultural, y redactó normativas para su funcionamiento. Las exposiciones generaron respuesta inmediata en el público gracias a la mediación de la prensa y una incipiente crítica de arte. La consecuencia fue la circulación y legitimación de la producción artística de los jóvenes. En este artículo se argumenta que este fascinante ambiente artístico habría resultado de un acuerdo implícito en el modelo de proyecto cultural que se impulsaba. No obstante, su fragilidad se evidencia cuando un nuevo elemento entra en escena en 1918. Ello señala, por un lado, un horizonte de disputas sobre el proyecto; pero también el carácter provisional de todo sistema artístico.

El artículo de William Alfonso López Rosas, "El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia", contribuye de varias formas a este *dossier*; en primer lugar, al subrayar la dimensión de diálogo internacional que originalmente tuvo el simposio. El estudio se articula alrededor de la pregunta por la función que desempeñó el Museo de Arte Moderno de Bogotá en dos procesos: la autonomización del campo cultural colombiano y la institucionalización del modernismo plástico en la escena artística. Lo hace desde un análisis pormenorizado de los procedimientos, articulaciones y luchas de poder que llevaron a instaurar un modelo artístico sobre otro. Las directrices del proyecto museológico están delineadas en un texto que el museo publicó en 1966, probablemente escrito por Marta Traba, directora del museo en aquel entonces. López Rosas deconstruye los mecanismos a través de los cuales este proyecto se instaló en la escena cultural colombiana y el papel preponderante interpretado por Traba, a partir de una aplicación rigurosa de la teoría de campos de Bourdieu.

Los artículos reunidos en este *dossier* abren algunos de los horizontes que el Simposio se propuso explorar y muestran el giro que la historia del arte crítica ha tomado en América Latina en las últimas décadas. Tratan aspectos de la historia intelectual del arte, versiones sobre los modos de estructuración del campo y sistema artístico y exploraciones acerca de los espacios de articulación entre arte y política. Nos aproximan a comprender mejor las condiciones de posibilidad de las producciones artísticas del pasado en la región.

Trinidad Pérez Arias  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Quito, octubre de 2018