

# EDITORIAL

# Arte e historia: peligros que subyacen en la institucionalización del pensamiento artístico

*ART AND HISTORY: THE DANGERS BEHIND THE INSTITUTIONALIZATION OF ARTISTIC THOUGHT*

*ARTE E HISTÓRIA: PERIGOS SUBJACENTES NA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PENSAMENTO ARTÍSTICO*

**Ricardo Toledo Castellanos\***

Editor invitado

Desde el punto de vista de la vida que se vive por fuera de los circuitos especializados o de consumo suntuario, el arte es elitista. Este malestar se afina en un fenómeno típico de la tradición artística de Occidente: dado que la producción de una obra de arte, a lo largo de la historia, ha exigido el esfuerzo de personas altamente preparadas, y el consumo de cantidades importantes de riqueza, su posesión, disfrute y sentido ha sido privilegio de los poderosos.

El arte, tal como aparece en los discursos institucionales, reclama esfuerzos interpretativos, cuyas claves son conocidas por una minoría de especialistas (artistas, críticos, galeristas, marchantes, coleccionistas) y personas instruidas por educación de élite. Como con el vino costoso, en el ámbito museístico el disfrute o la comprensión de las obras de arte requiere preparación, la educación o refinamiento del gusto, la aplicación de métodos y saberes anteriores al encuentro con las obras y también competencias evaluativas para distinguir el buen y el mal arte.

En la base de los supuestos que hacen posible o promueven la visión autoservil de grandes masas humanas, se encuentran estructuras epistémicas ancladas a lo que hemos aceptado llamar historia universal: relato de la unificación, consolidación territorial y posterior expansión

\* Profesor del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana.

colonial de Europa central, relato que oculta su marca de origen, en el sentido de asumirse como narración del Estado y la tendencia del mundo entero. Este olvido de origen, en su aspecto epistemológico, universalizó sus condiciones espacio-temporales para determinar toda forma de enunciación que aspire a la validación institucional.

Tal como lo planteó Karl Marx, la modernidad tiene su origen y fundamento en el proceso de expansión y explotación iniciado en el siglo XVI que absorbió territorios coloniales como fuentes de riqueza bruta. Tanto la enajenación territorial como la consecuente instrumentalización de quienes han sido enajenados consolidaron la estructura de explotación al establecer vectores de jerarquía y control sobre seres, lugares y flujos. En este sentido, el análisis marxista deja planteado que tanto en los inicios como en el desarrollo del proyecto moderno, la dominación depende de un orden espacio-temporal basado en el distanciamiento entre las regiones de explotación (tercer mundo) y las de consumo (primer mundo), que la hace higiénica y viable mediante la implementación de mecanismos de instrumentalización del otro.

Desde las formas institucionales que promueven la estructuración de la experiencia colectiva en tanto construcción política, cultural o económica, la producción artística puede aparecer como aparato que agencia la sensibilidad y la creatividad en vectores productivos que organizan las posiciones de dominadores y dominados. Es así que los proyectos de Estado se cruzan históricamente con las expectativas estéticas de las élites.

Según el teórico uruguayo Ticio Escobar, el arte moderno occidental, condicionado por las razones particulares de su historia, reclama de la obra de arte el cumplimiento de ciertos requisitos como: “la autonomía formal, [...] la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original” (Escobar, 2011, p. 33). Estos principios de producción, según el filósofo alemán Walter Benjamin, se fundan en el espíritu del fascismo, que, por su parte, el mercado burgués vinculó estrechamente a cualidades excepcionales de la personalidad del artista, transferibles a sus poseedores.

Muchos de los presupuestos que fundaron los proyectos de profesionalización artística y su correlato histórico vienen siendo interrogados por un importante grupo de investigadores de América Latina, África, Asia, Europa Oriental y otros territorios subalternizados por el proyecto moderno, subrayando esta sólida relación entre la resistencia a la hegemonía y la expresión y ejercicio de la singularidad cultural. Corren en el debate académico avisos de cambio de paradigmas en lo que respecta a la estructuración espacio-temporal de la experiencia histórica del arte. El presente número de la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* reúne estudios y postulados sobre relaciones de origen entre la práctica y la enseñanza artística y la constitución de relatos históricos estatales. Desde observaciones situadas, se proponen pautas críticas y comprensivas para abordar las tensiones y roces entre lo local y lo global, al interior de las prácticas artísticas, los modelos de formación de artistas y los discursos históricos en torno al arte.

El artículo de Miguel Huertas interroga modos en que, a partir del siglo XIX, los discursos institucionalizadores nacionales de Colombia establecieron una relación entre arte y poder legitimada por una visión histórica y basada en el “proyecto civilizatorio”. En medio de un

proyecto político ilustrado, moderno y nacional, para mostrar que Colombia podría caber en el concierto de las naciones, se eligió un canon para la práctica y la enseñanza del arte, que ofreció dos caminos: la fidelidad de la representación del natural y la búsqueda de la belleza según el modelo academicista, canon que otorgaba a las élites la misión rectora a través del cultivo del buen gusto. A lo largo del artículo sale a la luz que desde el siglo XIX las élites nacionales, a través de las escuelas de artes (en tanto centros de manipulación del gusto) perpetúan e instalan sus valores (independientemente de si el modelo es academicista, modernista o posmodernista), se autorrepresentan como miembros del concierto de las naciones y garantizan su continuidad en el poder. La salida a los fines de perpetuación de la subordinación se anuncia cerca del final de la argumentación, “otros pasados deberían acudir en apoyo a la causa, hasta que ya no los necesitáramos”, cuando el canon emerja de un arte vivo y resistente que reviente las ataduras del gusto dominante.

William Vásquez, en su artículo, presenta aspectos de su investigación que da luces sobre la tensión vigente entre un modelo progresista de las artes y oficios y uno civilizatorio de las bellas artes. Vásquez señala el momento de quiebre en que la política estatal de Colombia: al abandonar las iniciativas de una escuela de artes y oficios, abandonó el proyecto del progreso por la enseñanza y acumulación de saber de la técnica y la industria y, asimismo, al acogerse al de la enseñanza de las bellas artes, optó por inscribirse al proyecto de civilización y de progreso de espíritu. La presencia de un nuevo espíritu ilustrado y de conciencia republicana dio comienzo a la enseñanza del arte en la nueva condición de hombres libres de España, y se abrió el camino para la creación de las academias privadas para su enseñanza, que inicialmente impartieron clases particulares para hijos de las familias pudientes, y derivaron en centros para la educación en los conocimientos del arte de su tiempo.

El artículo evidencia las formas y circunstancias en que el abandono del proyecto de nación, y la elección de otro, reclamó un correlato de progreso por vía de las élites en tanto estaban encargadas de incorporar el gusto de los centros de poder mundial, para distribuir sus índices clasificatorios en el país, de tal modo que la visión de avance hacia la civilización quedó en sus manos y ya nunca más en las de la clase trabajadora. Esto tuvo como consecuencia efectiva la llegada de la enseñanza de las bellas artes a la Universidad Nacional de Colombia (y luego a otras) y la expulsión definitiva de la enseñanza de las artes y oficios de los estudios superiores universitarios.

En el contexto de un encuentro internacional que tuvo como eje la pregunta “¿Es global la historia del arte?”, la investigadora macedonia Suzana Milevska reclama ciertas precisiones. Una de ellas es la difícil superación de límites o fronteras entre historias del arte nacionales o regionales, que no se prestan como parte de una definición global, porque ya pertenecen a pequeñas entidades culturales cuyos miembros temen ser devorados por una única disciplina global. Otra de ellas es la inevitable y problemática dicotomía a la que conduce hacer una distinción entre una historia del arte occidental y una no-occidental. Cerca de ésta, señala la autora cómo, al interior de espacios académicos, la historia del arte empieza a aparecer como innecesaria frente al surgimiento de espacios que abordan problemas históricos disfrazados de formas no-históricas consolidadas en problemas (y ya no periodos históricos).

La aptitud explicativa de la historia del arte ha resultado precaria cuando se le presentan problemas relacionados con las diferencias culturales, étnicas o de género, ya que sus límites disciplinares han abordado el arte como fenómeno aislado de actividades culturales que le dan forma, como la cultura popular, los medios masivos y las políticas culturales.

Ligado a esta condición, siendo un punto de referencia para trazar itinerarios y tendencias globales, la historia del arte occidental, en tanto relato escrito en un idioma del mundo hegemónico, al exigir traducción a otros idiomas para incorporarse al saber y a las discusiones locales, produce efecto de retraso. Asimismo, la traducción lingüística exige una traducción cultural que la contextualice, pero si esto sucede (como ha solido) en una sola dirección, achata e invisibiliza aspectos de la producción cercana, imponiendo, a través de los sistemas educativos (discutidos fuertemente en la teoría poscolonial), sus cánones universales en detrimento de la consolidación de fuerzas culturales cuyo sentido expresa los problemas y preocupaciones de su contexto. Milevska termina proponiendo que la historia del arte global puede ser enriquecedora si demuestra aptitud para traducir e incorporar el conocimiento local a la mano, acercando a la vez a éste ciertos tópicos vigentes en las discusiones mundiales, proponiendo discursos “glocales”:

De esta manera, el grupo de artículos abre matices de una preocupación cada vez más vigente en un mundo que reclama la participación de los excluidos en los debates y las decisiones sobre el rumbo colectivo. Las reflexiones aquí presentadas plantean situarnos en una región del mundo, para impugnar miradas universalizantes y excluyentes que aplanan las discusiones o polarizan las opiniones en blanco y negro, para ganar, a través de ellas, el el color que el territorio propio aporta a la imagen de un mundo posible para todos.