



FRONTERAS y BORDES

LOS DESAFÍOS TRANSDISCIPLINARES
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Alex Schlenker (compilador)

Una publicación de la Carrera de Artes Visuales de la Facultad de
Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCE.

Schlenker, Alex, *Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinares del arte contemporáneo*, 2a ed. (1ª impresión), Quito, Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2015. 999 p. 244.; 20x14 cm.

ISBN: 978-9978-77-254-6

Arte-Educación-Pensamiento

© Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Dr. Fernando Ponce León, SJ
Rector de la PUCE

Dr. Carlos Acurio
Director General Académico

César Eduardo Carrión
Director del Centro de Publicaciones

Arq. Alexis Mosquera
Decano de la FADA, PUCE

Máster Jaime Sánchez
Director de la Carrera de Artes Visuales, FADA, PUCE

Compilador: Alex Schlenker

Coordinación de la publicación: Alexandra Espín

Corrección de textos: Carolina Burbano / Alfonso Sánchez

Diagramación e ilustración de portada: Gonzalo Vargas M.

Diagramación: Joshua Vela

Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

ÍNDICE

<i>Presentación</i> Alexis Mosquera.....	6
<i>Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinares del arte contemporáneo. (breves apuntes introductorios)</i> Alex Schlenker.....	8
1ª PARTE: CRÍTICA DE FRONTERAS, REFLEXIONES DE BORDES ¿DESDE DÓNDE PENSAR EL ARTE [ACTUAL]?	
<i>La Estética, ¿un saber sobre el Arte?</i> Mayra Sánchez Medina.....	18
<i>Arte como experiencia para llegar al encuentro</i> María Dolores Callejón e Isabel Granados Cornejo.....	32
<i>De la curaduría a las Xuradurías: (re)existencias simbólicas en perspectiva decolonial en el campo del arte</i> Alex Schlenker.....	46
<i>La anarquía de los dioses</i> Gonzalo Ordóñez.....	68
<i>¿Espectáculo versus información? Tres miradas</i> Alicia Pino.....	80

2ª PARTE**LA PEDAGOGÍA DEL ARTE / EL ARTE DE LA PEDAGOGÍA**

<i>Conocimiento artístico y Universidad: el saber artístico ante la encrucijada</i>	100
Victor Yanes Córdoba.....	

<i>Lenguajes integrados en las artes: retos y estrategias</i>	114
María Guadalupe Valladares, María Dolores Callejón.....	

<i>El Arte de aburrirse: la enseñanza del arte en diálogo con el dibujo</i>	128
Jaime Sánchez.....	

3ª PARTE**TEJIDOS DEL ARTE: EXPERIENCIAS, PROYECTOS, ESTUDIOS DE CASO...**

<i>La necesidad en el sentido del arte</i>	136
María Isabel Moreno Montoro.....	

<i>Comunidad, artista y sociedad: el documental como diálogo</i>	142
Alfredo Breilh.....	

<i>La importancia de pedirle peras al olmo</i>	148
Ana Laura Galarza.....	

<i>La Rotuladora</i>	160
Manuel Kingman.....	

<i>Aiesthesia, prácticas artísticas fotográficas y Hugo Cifuentes</i>	170
Gonzalo Vargas M.....	

4ª PARTE**CARTOGRAFÍAS DEL ARTE ACTUAL**

<i>(Con)texto de la Jornada del Décimo Aniversario del Colegio Mayor Domingo Savio de la Universidad de Jaén</i>	180
Pedro Jesús Luque, Antonio Palomo, Carmen Montoro, María Isabel Moreno.....	

<i>La actualidad del arte cubano</i>	190
Natividad Norma Medero.....	

<i>La exhibición de arte contemporáneo en tiempos de crisis bancaria: Quito a partir del año 2000</i>	202
María del Carmen Oleas.....	

<i>Desarrollar proyectos aprovechando recursos: Cuba, un ejemplo</i>	212
Dolores Flovia Rodríguez Cordero.....	

<i>El Salón Nacional Mariano Aguilera ayer y hoy. ¿Termómetro del arte ecuatoriano?</i>	228
Patricio Guerra.....	

<i>Bios</i>	232
-------------	-----

COMUNIDAD, ARTISTA Y SOCIEDAD, EL DOCUMENTAL COMO DIÁLOGO

Alfredo Breilh

Carrera de Artes Visuales, FADA, (PUCE),
Quito.

1

Las reflexiones que siguen han sido realizadas a partir de la práctica de hacer documentales y de la práctica pedagógica. Giran alrededor del proceso de realización del documental social, entendiéndolo como un diálogo circular entre comunidad, artista y sociedad.

Primero, establezcamos algunas ideas. Una es que, si bien para el espectador desprevénido, el documental de cine o video aparece como una presentación de la realidad, se trata más bien de una representación, de un ejercicio de expresión del realizador.

El realizador tradicional, sin embargo, construye su discurso visual y sonoro reforzando la verosimilitud y la ilusión de la realidad, al seguir la convención del cine de ficción.

El espectador, además, da por hecho la honestidad del reali-

zador. Sin embargo, aún en el hipotético caso que el realizador tuviera la intención de mostrar la realidad tal como es, es imposible ser objetivo, al punto que, en el mundo del periodismo, por ejemplo, ahora ya no se habla de objetividad, sino de *transparencia* y se entiende este término como el hacer explícito el punto de vista desde el cual se elabora, en este caso, el producto periodístico.

Hacer un documental supone organizar una formación discursiva unificadora de los eventos, situaciones, escenas y palabras dichas en un contexto determinado, sobre cierta problemática del individuo o el grupo social filmado. Cada una de las variadas formas de hacer un documental supone establecer convenciones y, también, manejar estrategias para con el futuro espectador del filme. Además, supone haberlas captado con la cámara mediante una relación con sus correspondientes formas, acuerdos, negociaciones, presupuestos y estrategias ante el grupo social. Hay, pues, una relación específica, sino anterior, por lo menos durante el rodaje del documental, entre el realizador y el grupo social.

2

Antes de entrar en este último tema, echemos, como primer acercamiento, una mirada somera a la enorme gama de casos y tipos de documentales que nos ha dejado la historia del documental mediante el seguimiento del ejercicio teórico de clasificar los tipos de representación de la realidad, propuesto por Bill Nichols (establecida en colaboración con Julianne Burton. Según el libro: Nichols, Bill, 1997. La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. España). Propone cuatro modalidades que expongo brevemente, aún a riesgo de simplificar demasiado. Son diversas formas en las que cambia la credibilidad de la impresión de realidad documental.

Expositiva, es la modalidad en la cual el realizador *conduce* al espectador con la imagen y con un comentario, en "off", pero no invisible. El comentario onmiscente del realizador ofrece el punto de vista sobre esa realidad. Mirada didáctica, "hacernos conocer otros pueblos", o tomántica, "así veo yo esta realidad sociocultural", con su aspecto mora-

lizador, demasiadas veces eurocéntrico. Es la modalidad tradicional y que viene desde los orígenes del documental.

La modalidad *de observación*. Es posible desde que aparece el equipo portátil que permita grabar sonido. Responde al criterio de registrar, *sin inmiscuirse*, lo que hace la gente (cuando la gente no se está dirigiendo a la cámara). Esta modalidad de "observación" limita al realizador al momento presente pero refuerza la sensación de realidad.

La *interactiva*, históricamente es una tercera etapa. Corresponde a los años 60 y a una madurez de la antropología que dejaba de confundirse con la entomología (que es la ciencia de la observación y experimentación con insectos). En esta, el realizador desea entrar en contacto con los filmados. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas que permitían a los realizadores *catalizar* sucesos, desencadenar situaciones que dejen brotar la realidad.

Finalmente, está la forma *reflexiva*. Esta surge cuando las convenciones propias de la representación, que generalmente están ocultas, los códigos, el fuera de campo, el manejo mismo del material grabado y las diversas intervenciones del realizador sobre la película que se está creando se hacen evidentes, se muestran casi poniendo a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmiten sin problema. Ejercicio de *meta lenguaje* muy rico en posibilidades y que permite al espectador tomar conciencia del hecho del documental.

Si el primer tipo refuerza la ilusión de realidad a través de la mirada y la palabra del realizador, el segundo tipo, parece dar la palabra al grupo social, la tercera modalidad estimula a manifestarse al grupo social y, la cuarta, muestra al espectador los códigos de la construcción audiovisual. Esta tipología nos permite pensar en las relaciones entre el espectador y la obra.

3

Pero, ¿y las personas filmadas? Uno de los problemas, o puntos críticos que se han dado a lo largo de la historia del documental sea cine o, actualmente, video, es el de las relaciones entre el grupo social y el realizador. Por el concepto mismo, el documental social trata de sujetos sociales. ¿Qué pasa con los sujetos sociales filmados? ¿Dónde comienza y dónde se acaba el compromiso entre el realizador y el grupo social? Este es un complejo tema interdisciplinario de ética, de política y de comunicación. En general la relación del realizador y su equipo con el grupo social ha estado marcada por una inequidad. Hay una autoridad de por medio. El poder de la cámara, el manejo de la tecnología, el dominio del proceso y de los medios de difusión han llevado a que el grupo social casi nunca tenga control del producto en el cual está participando.

4

¿Será posible la participación social? El documental es una actividad de interacción social y, como tal, debe manejarse. Se legitima en primera instancia en la forma de relación con el grupo en cuestión. ¿Será posible realizar un documental con la participación del grupo social donde el realizador ejerza otra manera de ser autor, sin dejar de ser constructor y creador? ¿Será posible manejar el proceso de producción de manera que permita pasar a las instancias de decisión a las personas filmadas?

No solo es posible, sino es necesaria la interacción con la comunidad. Es decir, convertir el proceso mismo de realización del documental en un diálogo entre el artista y la comunidad. Entonces, realizar un documental consiste en abrir un espacio de diálogo y expresión de esa construcción social. En la que tanto la comunidad como el realizador, puestos en un mismo plano participan del protagonismo en el documental.

En términos absolutos, ello se daría si las comunidades fueran las dueñas de los medios de producción y difusión, y poseyeran la especialización requerida para producir. En términos relativos, la propuesta

sería desarrollar este planteamiento como una tendencia, en la medida de las posibilidades. Sería un ejercicio de interculturalidad o de acuerdos que deben explicitarse y negociarse para que nadie sea objeto de la mirada del otro.

Las oportunidades: La fiesta pópular, la historia popular, la danza tradicional, las costumbres, la alimentación, la cultura en general. La fiesta que es también una forma de resistencia. Los diversos ritos sociales con sus correspondientes mitos.

Así tendríamos como principio generador, la reapropiación de la cultura. Como proceso de producción, un diálogo extendido, extendido en el tiempo. La realización del documental se convierte, entonces, en una práctica social formativa interactiva, simétrica.

Cada una de las etapas puede ser desmontada de su forma tradicional y rearmada en función de nuevos conceptos. Así, por ejemplo, el proyecto sería un diálogo en el que se decide sobre el estilo y un tratamiento estético.

En cuanto a la edición, si no es posible editar con ellos, corresponde entonces confrontar con ellos las diversas etapas de la edición, asunto que los nuevos medios lo permiten. Es posible, se puede, por ejemplo, hacer llegar copias de trabajo y discutir sobre ellas, dialogando con los grupos dispuestos a aportar sugerencias para su finalización.

Respecto a la exhibición, la diferencia entre mostrarlo en una sala de la ciudad y exhibirlo en una comunidad rural marca la diferencia, además de pensar en la opción que los participantes sugieran y se dialogue sobre las formas de circulación de la obra.

5

La obra entonces estará más centrada en lo local. Tomará sus raíces de la realidad de la gente de cada lugar. El que llegue a los "centros" donde requiera legitimarse es un movimiento colateral. Diferente

por ejemplo al caso de las artes plásticas para las cuales, debido a la unicidad de la obra original, los centros urbanos culturales se han convertido en focos de referencia; lo que no es el caso de *los nuevos medios*, el video, por ejemplo, por su cualidad de reproducible, puede estar virtualmente en todas partes a la vez y casi instantáneamente. Su calidad centrífuga y sus posibilidades de circulación permiten al artista trabajar en lo local y paralelamente, si es necesario, hacer presencia en los centros urbanos. La circulación institucional puede ser necesaria ya que legitima al artista como trabajador cultural, pero no agota el sentido ni su público. Los canales de circulación de la obra son opciones, justo por su posibilidad de difusión masiva el artista puede ser un trabajador del lenguaje colectivo. Aquí el público es partícipe en un sentido activo. Y es la instancia que da autoridad y credibilidad al discurso.