

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 Carrrera 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

Presentación
Alexis Mosquera.....6

Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinares del arte contemporáneo. (breves apuntes introductorios)
Alex Schlenker.....8

1ª PARTE: CRÍTICA DE FRONTERAS, REFLEXIONES DE BORDES ¿DESDE DÓNDE PENSAR EL ARTE [ACTUAL]?

La Estética, ¿un saber sobre el Arte?
Mayra Sánchez Medina.....18

Arte como experiencia para llegar al encuentro
María Dolores Callejón e Isabel Granados Cornejo.....32

De la curaduría a las Xuradurías: (re)existencias simbólicas en perspectiva decolonial en el campo del arte
Alex Schlenker.....46

La anarquía de los dioses
Gonzalo Ordóñez.....68

¿Espectáculo versus información? Tres miradas
Alicia Pino.....80

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

Conocimiento artístico y Universidad: el saber artístico ante la encrucijada
Víctor Yanes Córdoba.....100

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

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

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

La necesidad en el sentido del arte
María Isabel Moreno Montoro.....136

Comunidad, artista y sociedad: el documental como diálogo
Alfredo Breilh.....142

La importancia de pedirle peras al olmo
Ana Laura Galarza.....148

La Rotuladora
Manuel Kingman.....160

Aiesthesis, prácticas artísticas fotográficas y Hugo Cifuentes
Gonzalo Vargas M.....170

4ª PARTE
CARTOGRAFÍAS DEL ARTE ACTUAL

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

La actualidad del arte cubano
Natividad Norma Medero.....190

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

Desarrollar proyectos aprovechando recursos: Cuba, un ejemplo
Dolores Flovia Rodríguez Cordero.....212

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

Bios.....232

LA ROTULADORA

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

En este ensayo analizaré la relación entre arte contemporáneo y visualidad[1] popular a través de un estudio de caso: el proyecto *La Rotuladora* realizado por la artista quiteña Natalia Espinosa en el marco del Cuarto Encuentro de Arte Urbano al zur-ich 2006. Sin embargo, antes de entrar en el análisis específico, revisaré brevemente cómo la visualidad popular ha sido apropiada de variadas maneras por los artistas contemporáneos.

Como un ejemplo regional, se puede apreciar el trabajo curatorial del peruano Gustavo Buntinx,[2] quien, en su práctica, trabaja tanto con artistas populares como con artistas eruditos tratando de derrumbar, así, las fronteras entre el arte contemporáneo y la cultura popular. Para el curador del diálogo entre la cultura popular andina y las

1 Para el teórico español José Luis Brea, los estudios visuales se aproximan tanto al arte como a las imágenes en general desde sus aspectos culturales. En sus palabras: "son estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad." (Brea, 200 Si bien es cierto, este texto no parte de los estudios visuales, si toma en cuenta el aspecto cultural de lo visual, de ahí el uso del término *visualidad.*

2 Para visualizar el trabajo curatorial y teórico de Gustavo Buntinx se puede visitar la página web: www.micromuseo.org.pe.

prácticas artísticas contemporáneas, emergen posibilidades creativas que se traducen en propuestas artísticas de visualidad potente y contenidos críticos.

En el arte contemporáneo del Ecuador se ha dado una relación con la cultura popular de variadas maneras. Una primera aproximación se puede apreciar en los trabajos de l@s artistas Ana Fernández y Wilson Paccha, quienes adoptan una visualidad cercana a la cultura popular para activar contenidos críticos en sus propuestas artísticas. No voy a detenerme, ahora, en analizar la complejidad de sus propuestas.

Estos artistas representan una forma de relación del arte contemporáneo con la cultura popular, sostenida mediante la apropiación y re-significación de los contenidos y modos de representación presentes en la visualidad popular. Una segunda entrada a la visualidad popular se da en la práctica de *Full Dollar* y específicamente en su propuesta *The Full Dollar Collection of Contemporary Art.*[3] La obra se dio a través del encargo de producción de imágenes paradigmáticas en el mercado del arte internacional al artista popular Don Pily.[4] Según X. Andrade (director de *Full Dollar*), la propuesta provoca una tensión entre las obras reverenciadas del arte contemporáneo (por ejemplo Paul Mc. Carthy y Mariko Mori) y la marginalidad de la gráfica popular local, así como, un acercamiento irónico al mercado del arte.

Un tercer acercamiento a la visualidad popular, y más específicamente a la gráfica popular, se da mediante la investigación. Este es el caso del proyecto realizado por Ana Lucía Garcés[5], el cual llevó a

3 Esta propuesta fue expuesta en la Galería la ex Culpable de Lima, en junio de 2010, en la muestra colectiva Pura Contaminación curada por Ana Rosa Valdez.

4 Artista residente en Playas, provincia del Guayas.

5 Este libro contó con la colaboración de Manuel Kingman.

la realización del libro Ojo al Aviso. En este libro se contextualizaron a las imágenes de la gráfica popular con un acercamiento a sus hacedores, mostrando los rótulos como una manera de entender los procesos de producción y circulación de los mismos, alejándose, así, de la mirada exótica hacia la visualidad popular.

La rotuladora en Caupichu

La propuesta de Natalia Espinosa, *La Rotuladora*, representaría una cuarta aproximación ya que hace uso de una estrategia diferente, sustentada en la resignificación de la gráfica popular en sus propios circuitos de circulación. Espinosa desplazó la propuesta hacia un barrio popular y resignificó los modos de hacer de los rotuladores populares para generar, a través de la gráfica popular, una autorrepresentación personal y colectiva de los moradores.

El proyecto se desarrolló en un barrio del sur de Quito. Barrio que, como muchos otros ha tenido las paredes de bloque con apenas los servicios básicos satisfechos. Es un barrio que a diferencia de muchos otros del sur de Quito –de fuerte cohesión social–, tenía poca sociabilidad[6] entre sus habitantes.

No se puede entender un proyecto como el de *La Rotuladora* sin nombrar la manera en la cual esta obra se integró en el barrio. La obra no fue realizada de manera aislada sino que fue parte del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* organizado por Tranvía Cero. El proyecto de *al zur-ich*, como encuentro de arte urbano con ocho años de permanencia, ha sido el contenedor de una gran cantidad de propuestas artísticas contemporáneas de carácter dialógico. Considero que sin la existencia de este contenedor, muchas de las propuestas –y entre ellas la de *La Rotuladora*– no se hubiera realizado.

Es el apoyo logístico, el simbólico apoyo económico y el imán

6 De acuerdo con la entrevista realizada a Natalia Espinosa, en el barrio las rivalidades se daban por el acceso al alumbrado público de una parte de la calle y por disputas en cuanto a la representatividad.

que significa ser parte de un encuentro internacional de arte urbano, con muchos años de permanencia, lo que ha llevado a los artistas a enviar proyectos para participar en este encuentro que no toma a una sala de museo como su ámbito de acción, sino a la mitad de la ciudad de Quito como su propuesta expositiva, es decir, a la parte más desatendida por las políticas culturales.

Se articula desde una premisa clara: la selección y el acompañamiento de obras que incidan en los barrios del sur de Quito generando procesos de diálogo e interacción entre la comunidad.

Al hablar de los diálogos suscitados a través del arte, no puedo dejar de nombrar el concepto de estética dialógica concebido por el teórico del arte Grant Kester para referirse a prácticas artísticas que más que priorizar el resultado objetual de la obra, privilegian los procesos de diálogo, interacción e intercambio comunitario que la propuesta artística genera.

En muchos de los proyectos generados en *al zur-ich* ha existido una aproximación dialógica hacia el arte. En el caso de la propuesta de Natalia Espinosa, se realizaron imágenes que no pueden ser entendidas sin conocer el proceso de diálogo con la comunidad de Caupichu para la generación de las mismas.

La Rotuladora en Caupichu

Dieciséis rótulos murales, pintados a mano en las paredes, fueron el resultado que quedó en el Barrio de Caupichu luego de los intensos quince días que duró la realización de la propuesta *La Rotuladora.* Sin embargo, este resultado se hace más interesante si se leen las imágenes tomando en cuenta el proceso dialógico de realización de la obra.

Natalia Espinosa cuenta: *"me acuerdo que llegué temprano con el Luis (Herrera, quien fue tutor del proyecto) y es el barrio donde los buses dan la vuelta. Entonces, llegas y no hay retorno (risas), entonces llegamos a esta gran calle y nada...*

empezamos a caminar y a ver... Hay muchos negocios chiquitos...".[7]

Una vez que llegaron a un barrio desconocido y trataron de hablar con los integrantes de la asamblea y del club deportivo del barrio –las instancias a las que generalmente se tiene que asistir para la realización en este tipo de proyectos–[8] se dieron cuenta que los entes representativos del barrio, en vez de ser un medio de cohesión comunitaria, generaban disputas entre sus miembros.

> *decidimos mantenernos libres e independientes para así no meternos en problemas con nadie [...porque en los barrios...] siempre hay líos entre los unos y los otros [había el riesgo]: de que si nos reuníamos tal día en el club deportivo ya se iban a enojar los del no se cuánto, porque nos decían que los del club se estaba llevando la plata o que se yo.*[9]

Natalia Espinosa decidió ir tocando las puertas de cada negocio, presentándose como *La Rotuladora* y ofertando su oficio: pintar las publicidades de cada negocio de manera gratuita.

La desconfianza hacia sus verdaderas intenciones fue palpable en la etapa de aproximación del proyecto. Seguramente la gente se preguntaba: ¿es de un partido político?, ¿es evangelista?, ¿hace esto para ganar dinero?, ¿cuáles son sus verdaderas intenciones si no va a ganar dinero? La manera de ganarse la confianza de los vecinos, en un espacio con poca interrelación social, no puede ser fijada por ningún

7 Natalia Espinosa, entrevista, Quito – FLACSO- Ecuador, 15 de noviembre de 2009.

8 De acuerdo con Tranvía Cero, en el sur de Quito operan muchas organizaciones barriales que son un medio para que los barrios accedan a este tipo de proyectos (Samuel Tituaña, Pablo Ayala, entrevista por Manuel Kingman, Quito – Sede Tranvía Cero, 26 de julio de 2010).

9 Natalia Espinosa, entrevista por Manuel Kingman, Quito – FLACSO- Ecuador, 15 de noviembre de 2009.

manual o receta. Eso es algo que se da en el proceso de realización de la propuesta, pero, quizás, la primera posibilidad para entrar a trabajar con la gente sea mediante una presentación humilde y no pretenciosa de las intencionalidades y objetivos del proyecto.

En el caso de la propuesta *La Rotuladora,* la entrada al barrio se dio a través del respeto y la horizontalidad con que la artista trató a la gente. Si hablo de horizontalidad es porque, aparte de las fronteras económicas, en Quito hay fronteras raciales entre los distintos ámbitos de la ciudad. Esas fronteras hacen mucho más sensible el trabajo artístico comunitario ya que problemáticas de poder y desigualdad están presentes y son trabas de carácter extraartístico que se deben tomar en cuenta.

Al anotar esto, pretendo enfatizar la importancia que debe tener el tipo de relación que se establece con "los otros" en los trabajos de arte urbano y reconocer que, aunque muchas veces el discurso de la horizontalidad y la igualdad del trabajo comunitario esté presente en la predica del arte contemporáneo, en nuestro contexto, chocan con condiciones de desigualdades históricas. Grant Kester nos abre una entrada para pensar la relación de las prácticas artísticas:

> *¿Cómo nos relacionamos con la alteridad una vez que hemos reconocido nuestra dependencia óntica? Creo que esa es la pregunta que formula una buena parte de las prácticas artísticas recientes. Constituyen experimentos pragmáticos y utópicos a la vez, con nuevas formas de estar juntos a través de un proceso sostenido de interacción que opera en distintos niveles.*[10]

Pensar los modos de relacionamiento con la alteridad es algo que tiene importancia, sobre todo si se considera que la consecución de la obra no se basa en valores estéticos, sino en el grado de interacción de la comunidad con la propuesta. Para conseguir la autorización para pintar los rótulos y suscitar la participación de la gente, Natalia Espinosa, necesariamente, tuvo que vencer las distancias de clase presentes en las relaciones humanas

10 Mick Wilson (2006).

cotidianas en un ámbito como Quito.

Así mismo, y seguramente, también tuvo que dejar de lado el ego del artista y convertirse en una pintora por encargo, en una rotuladora, acercándose al modo de producción anónimo de la gráfica popular. Para involucrarse en una propuesta de arte contemporáneo también tuvo que dejar de lado la idea moderna de trascendencia y valor universal de la obra de arte, como sinónimo de originalidad y genialidad.

Percibo la obra de Natalia Espinosa como un homenaje a la gráfica popular, a unas prácticas y modos de hacer que, en el contexto de Quito, se encuentran marginalizadas y pierden por la incorporación de nuevas tecnologías. Por medio de la propuesta de Espinosa, se provoca una reactivación temporal del modo de producción presente en la rotulación popular artesanal. Un proceso por el cual se producen rótulos personalizados según las necesidades de cada negocio y en un proceso creativo compartido entre el rotulador y el cliente. La descripción que hace Natalia Espinosa sobre la realización de un rótulo ilustra de mejor manera este relacionamiento que es posible gracias a la rotulación popular:

> *El vaquero fue un rótulo que le hicimos al señor de la zapatería que era un "fan" de las películas de vaqueros. Él me explicó que los vaqueros cuando están en el desierto y quieren descansar, como no hay donde sentarse, se apoyan en la montura del caballo (se sabía todos los trucos de los vaqueros). Entonces, quería que le haga un vaquero que esté descansando en la montura con el sombrero reclinado para protegerse del sol, con la camisa a cuadros que me dijo que se ponían y con las piernas cruzadas mostrando las botas que tenían un agujero. Esos detalles estarían en un lado del cartel, luego, iría el nombre de la zapatería: Will Smith (que era el nombre de su nieto también). Al otro lado del letrero irían las botas reparadas. El sabía muy bien lo que quería, exactamente, y cuando le hacía el dibujo me corregía y me decía: no, no, es que tiene que cruzar la pierna así, y el sombrero se pone de tal lado.* [11]

Se puede apreciar un proceso conjunto de producción de las imágenes, proceso que es común en la relación entre el artista y el cliente generado en la rotulación popular. En el caso de la propuesta *La Rotuladora* se da un juego de deseos e imaginarios suscitados de la relación entre la artista y los moradores de Caupichu, quienes fueron los que decidieron cuáles iban a ser las imágenes a ser representadas y los elementos que las decorarían.

Otra entrada para entender esta propuesta se da a través de la noción de *site specific*. Es decir, prácticas artísticas generadas a partir del trabajo sostenido del artista en un determinado contexto y de la comprensión profunda de sus realidades. Clifford[12] ve al *site specific* muy relacionado con la etnografía. Al igual que en el trabajo antropológico, en las propuestas de *site specific* se demanda una inmersión profunda en un ámbito social específico.

La Rotuladora es una propuesta generada en un sitio específico, en este caso, esta propuesta es la inmersión en el barrio de Caupichu, propuesta que opera resignificando los modos de producción visual presentes en el ámbito popular. Sin embargo, según la artista, esos modos de representación están cada vez más ausentes; en los negocios de Caupichu no había ningún rótulo para anunciar los productos.

La práctica de Espinosa hizo que un barrio sin rótulos fuese intervenido y resignificado por medio de la apropiación del quehacer de la gráfica popular. Si la obra hubiera sido realizada en otro lugar, los resultados no serían los mismos. Las imágenes de los rótulos fueron suscitadas a través de un encuentro localizado en un contexto y tiempo específico entre la artista y algunos moradores de Caupichu.

11 Natalia Espinosa, entrevista, Quito – FLACSO- Ecuador, 15 de noviembre de 2009.

12 Clifford (2003: 29).

La Rotuladora tiene características de la estética dialógica planteada por Grant Kester en 2004.[13] Según el autor, las prácticas artísticas dialógicas no valoran tanto los resultados sino la activación social que se genera a través de las mismas. Son propuestas políticas que se inmiscuyen en determinadas problemáticas comunitarias y en sus luchas.

Aunque posiblemente la obra de Natalia Espinosa no se encuentre involucrada en un proceso político sostenido, tiene un carácter político que se expresa en la obra de manera sutil; representa una mirada y un señalamiento en torno a una práctica social que, en el caso de Quito, es marginal y que se pierde paulatinamente. Al igual que la mayoría de los artistas sobre los que reflexiona Kester, los cuales no tienen la ingenua pretensión de un cambio radical en el entorno social, Natalia Espinosa manifiesta lo siguiente:

> *...yo creo que eso es como lo ideal, pero no estoy tan segura de eso. Siempre tienes esa esperanza de cambiar algo, aunque sea pequeñito, aunque sea como una lijada finita. Pero no creo que ese sea el móvil, porque si así fuera uno acabaría desilusionándose mucho.* [14]

Pensar que con esta obra se logre un cambio en la comunidad o que se dé paso a la reactivación del oficio de la rotulación popular, es algo que no se puede saber. Considero que la importancia de una propuesta, como la de Espinosa, está en que abre la posibilidad de un real involucramiento del arte con la vida y las problemáticas sociales que supera el acercamiento panfletario y superficial a lo social.

Otro aspecto importante es el relacionamiento sensible y respetuoso con las realidades de la gente en un período de inmersión en su cotidianidad, reactivando y resignificando los modos de hacer de la

13 Aunque en las prácticas artísticas citadas por Kester se da un involucramiento político de los miembros en una escala mayor a la obra La Rotuladora, creo que eso no disminuye el carácter dialógico de la propuesta.

14 Natalia Espinosa, entrevista por Manuel Kingman, Quito – FLACSO- Ecuador, 15 de noviembre de 2009.

gráfica popular.

Bibliografía

Brea, José Luis. 2005. *Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad.* En J. Brea (Ed.), *Estudios Visuales.* Madrid: AKAL.

Buntinx, Gustavo, *Lo impuro y lo contaminado, pulsiones neo barrocas en la ruta del Micro Museo*, Revista Micromuseo, Lima, 2007 consultado en http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/index.html el 10 de noviembre de 2010.

Clifford, James, *On The Edges of Anthropology (Interviews)* Chicago, Pricly Paradigm Press, 2003.

Canclini García, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, México DF, Grijalbo, p. 49-106, 2002.

Kester, Grant H., *Dialogical aesthetics* en Conversation Pieces Community + Communication in Modern Art, Berkeley: University of California Press, p. 82-123, 2004.

Wilson Mick, *Una charla con Grant H. Kester*, College Art Association Art Journal, Biblioteca de la ciudad de Dublín 2006, consultado en http://issuu.com/alaplastica/docs/entrevista_kester_-_esp el 18 de agosto de 2010.

Otras fuentes:

Entrevista a Natalia Espinosa