

El 11 de noviembre de 2009 un grupo de estudiantes tomaron los exteriores del Banco Central del Ecuador (BCE) en la ciudad de Guayaquil para evitar el cierre definitivo de la única institución de enseñanza artística de la localidad: el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador "ITAE". La llamada de atención realizada por los alumnos y los docentes denominada posteriormente como "plantón"¹, pretendía elevar la voz hasta instancias oficiales, como señal de reprobación frente al quietismo burócrata que prometía asfixiar los intentos de sostener el proyecto educativo. Desde aquel día hasta el 20 de noviembre proliferaron situaciones de resistencia ideadas entre lo social, lo político y lo estético; la estrategia fundamental consistió en implementar un "ITAE móvil" y trasladar las actividades académicas al espacio público. El 17 de noviembre, durante una visita del presidente Rafael Correa al BCE, y en mitad de la clase de Gestión de Proyectos, se logró comprometer la palabra del mandatario, a través de la comunicación establecida por los estudiantes, para solucionar al menos parcialmente la falta de recursos. Correa hizo público su apoyo al ITAE en dicha fecha... pero esta declaración fue insuficiente para solucionar de forma inmediata el conflicto. El paso lento de la burocracia ha extendido, una y otra vez, el progreso de trámites y procesos jurídicos.

Pero, ¿en qué consiste el proyecto pedagógico del ITAE? ¿cuáles son los méritos obtenidos en sus siete años de funcionamiento en la escena artística local? ¿por qué su situación legal constituye un conflicto? El siguiente constituye un testeado de averiguaciones que he venido realizando desde hace dos años en la escena cultural guayaquileña a partir de experiencias en esta institución. Mi interés en abordar el capítulo del ITAE en el contexto artístico del Ecuador se fundamenta (1) en su peculiaridad como espacio de formación académica orientado a la profesionalización del campo artístico, (2) en los mencionados procesos de resistencia frente a una situación institucional compleja, (3) en su propuesta de ir más allá de las limitantes nacionalistas, y (4) en la producción artística que se ha generado desde sus aulas, las cuales mantienen un sesgo crítico con relación al contexto del cual son deudoras.

1 Más información en Río Revuelto: <http://riorevuelto.blogspot.com/2009/11/planton-del-itae.html>

En estado de emergencia: arte y pedagogía en el Ecuador

Utilizo la ambigüedad de la idea "estado de emergencia" para apuntar la dualidad en que se enmarca este proyecto pedagógico. Por una parte, resulta patente que el ITAE constituye un espacio académico "joven", que ha contribuido al fortalecimiento de la escena local formando artistas cuya producción en muchos casos ha sido determinante para instituir procesos de reflexión y crítica sobre arte y sociedad. La creación visual de los estudiantes se volvió recurrente en espacios de visibilización aproximadamente desde el año 2005, tanto en circuitos nacionales como internacionales. Como fondo de contraste se tiene un contexto caracterizado por la falta de solidez institucional², lo cual paradójicamente resulta enriquecedor al conformar un caldo de cultivo para ejercer miradas críticas sobre los fenómenos socioculturales y sociopolíticos en los que la creación artística se inserta como un dispositivo de resistencia.

Sin embargo, si cambiamos el punto de vista observaremos algo contrario: a pesar de constituir una iniciativa pertinente y necesaria, el proyecto se ha visto conflictuado constantemente con amenazas de cierre definitivo gracias al desamparo institucional de una de sus entidades promotoras, el Banco Central del Ecuador, que desde el año 2003 decidió hacer caso omiso de sus responsabilidades en cuanto a presupuesto y administración. Es decir que casi desde su fundación el ITAE ha padecido situaciones de crisis intermitentes con respecto a su plataforma institucional³. Debe apuntarse además que con la aparición del Ministerio de Cultura en el año 2007 comenzó otro capítulo en la larga marcha hacia una respuesta definitiva; diversas eran las expectativas con respecto a una posible solución, las cuales tuvieron respuesta recientemente en enero de 2010 cuando se declara al ITAE como institución pública⁴ y así entra a funcionar la gratuidad en los estudios.

Como puede observarse, el proceso de institucionalización que ha atravesado el ITAE ha sido tortuoso y a la vez prolífico, pero ¿por qué este proyecto adquiere relevancia dentro del escenario cultural del Ecuador? ¿qué circunstancias históricas han favorecido su consolidación en el medio artístico local? En esto inciden varios factores, uno de los cuales, probablemente el más determinante, sea la ausencia de un espacio académico para la enseñanza artística de nivel superior en la ciudad. Hasta la aparición del ITAE los intercambios simbólicos entre artistas, galeristas, críticos y público se hallaban caracterizados por el conocimiento empírico, el autodidactismo, la idea del gusto como factor decisivo, entre otras condicionantes modernas. Esto se traducía en una escena precaria y localista, afincada en procesos de creación demasiado sujetos a un ritmo nacionalista conveniente para las clases pudientes con escasa información sobre arte. Empirismo legitimado y escasez de criterios oportunos. Otro de los factores de relevancia constituye la conformación de un contexto social caracterizado por los procesos locales de la cultura, pues los flujos de información ya se perfilaban como intensos y sostenidos. La necesidad de comenzar a vislumbrar una proyección internacional de la producción ar-

2 La inestabilidad y variabilidad de las instituciones públicas en el Ecuador ha conformado un panorama de precariedad en el campo cultural que recientemente ha comenzado a entrar en discusión en círculos oficiales. Los efectos de la ineficiencia burocrática, la corrupción política y las actitudes clientelares han contribuido a asfixiar los escasos intentos de desarrollo en una escena cultural débil, sostenida durante mucho tiempo en preceptos caducos sobre lo artístico, los cuales favorecieron la aparición de una pequeña "élite" acostumbrada al consumo de bajo perfil. En Guayaquil la situación se intensifica dada la centralidad que adquiere Quito como capital política, pues concentra gran parte de los presupuestos destinados al desarrollo cultural de país.

3 Inicialmente el ITAE constituía una entidad cofinanciada, es decir que se sostenía gracias al presupuesto otorgado por sus entidades promotoras, el Banco Central del Ecuador y el Municipio de Guayaquil, así como a la suma que entregaban los estudiantes por matrícula y pensión. Pero desde el presente año el ITAE pasó a ser una entidad de carácter público, es decir que se impuso la gratuidad en los estudios de la misma forma como ha ocurrido en otros centros educativos públicos del Ecuador.

4 Con el surgimiento del Ministerio de Cultura comenzó un proceso de traspaso de las instituciones culturales antes regidas por otras entidades estatales. El caso del ITAE corresponde al de las instituciones promovidas por el Banco Central del Ecuador, cuya Dirección Cultural Regional debería ceder responsabilidades al ministerio.

tística local también puede considerarse como un punto a favor, así como la aparición de una generación de artistas y especialistas que venían trabajando por una escena menos complaciente y subsidiaria –entre quienes puede citarse no sólo a los que inician y acompañan la creación del ITAE (Xavier Patiño, Marco Alvarado y Saidel Brito), sino también a Lupe Álvarez (esteta, curadora y crítica de arte), Rodolfo Kronfle Chambers (curador, crítico de arte y editor del blog Río Revuelto), al colectivo Lalimpia (Oscar Santillán, Ilich Castillo, Estéfano Rubira, Fernando Falconí, Pilar Estrada, Ricardo Coello y Jorge Aycart) cuyos integrantes en determinado momento cursaron estudios en el instituto, así como a Santiago Roldós (actor, crítico y dramaturgo, quien se involucra en el proyecto desde el 2007 con el Laboratorio de Teatro del ITAE).

El proyecto pedagógico del ITAE

Existen cuatro pilares en la formación académica de la carrera de artes visuales del ITAE, que ciertamente marcan su distinción en el campo de la enseñanza artística local: 1.- Historia del Arte (fundamentalmente Modernidad y Contemporaneidad), 2.- Cultura Ecuatoriana, 3.- Fundamentos de las Ideas Estéticas y 4.- Proyectos. Las tres primeras tienen que ver con una formación en disciplinas interpretativas que permiten al estudiante adquirir conocimientos sobre arte, historia y cultura que modulan sus habilidades de pensamiento. Al respecto, los profesores Ángel Emilio Hidalgo, Armando Busquets y Lupe Álvarez, quienes imparten dichas asignaturas, comentan:

“La asignatura Historia del arte III se inscribe en el *pensum* de la Carrera de Artes Visuales como parte del área teórica, en respuesta a la necesidad de iniciar al estudiante en el conocimiento del arte moderno. Comprende el estudio de los más importantes movimientos del arte moderno y las vanguardias artísticas del siglo XX, así como también propone una revisión crítica del pensamiento estético y filosófico que sustenta su desarrollo, desde fines del siglo XIX, hasta mediados del siglo XX. Tiene como objetivo fundamental desarrollar en el estudiante capacidades de comprensión, reconocimiento y problematización del discurso del arte y las categorías de valor estético que sustentan el corpus institucional del arte moderno”⁵.

“Cultura Ecuatoriana es una asignatura del tronco común que estudia las principales trayectorias del arte y la creación cultural ecuatorianas, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Está organizada con enfoques y metodologías provenientes de la Historia Cultural y la Sociología de la Cultura, principalmente. Abarca las problemáticas de formación del estado nación, construcción de los proyectos de cultura nacional, debates sobre identidades, reivindicaciones de los actores políticos, sociales y culturales por el respeto a la diversidad, como algunas de sus principales directrices”⁶.

“El programa de Historia de las Ideas Estéticas propone un paneo sobre las nociones que han construido nuestros consumos culturales, lo mismo en el ámbito del arte que en la proyección estética general de sujetos socialmente ubicados. Su objetivo es indagar en sentidos de lo estético que son fundamentales para la construcción en este campo, del valor y asomarnos a una herencia cultural que tiene su fundación en la Antigüedad Clásica. Desde este punto de vista, el programa desbroza los fundamentos culturales e ideológicos de las diferentes nociones de lo estético que encarnan en nuestras percepciones y modelan –ya sea por afirmación o negación– la cultura estética en Occidente. Con esta visión expone conceptos fundamentales que arraigan en el campo estético como belleza, mimesis, representación, expresión, *techné*, arte... y su vínculo contingente desde el punto de vista histórico, con sentidos del Bien, de la Verdad, de la Razón, del desinterés, de la emancipación... Del mismo modo, el enfoque insiste en la historicidad de nuestras concepciones

5 Armando Busquets, comunicación vía correo electrónico.

6 Ángel Emilio Hidalgo, comunicación vía correo electrónico.

sobre el arte marcando pautas e inflexiones en los diferentes roles que el arte va adquiriendo en la cultura y en cómo se percibe en cada momento la relación entre sentidos del arte y función social”⁷.

La asignatura de Proyectos constituye una asignatura para desarrollar procesos de creación; en ella convergen los estudios realizados en los talleres de pintura, escultura, grabado, dibujo, medios digitales y otros. Al respecto, Ilich Castillo, docente, comenta:

“Proyectos es una materia que se convierte en medular porque permite que todos los conocimientos que se han estado gestando en el transcurso del ciclo puedan tener una confluencia, que logre ser dinamizada a partir de los propios procesos artísticos de los estudiantes. La labor de las personas que conforman la cátedra de Proyectos es producir un andamiaje que genere un campo facilitador para que los artistas puedan trabajar sus propias pedagogías en sus procesos de creación. Es decir que el estudiante aprende haciendo. El programa de estudios varía según el semestre, pero todo apunta a desarrollar una comprensión cada vez más crítica de los elementos que componen las poéticas de los estudiantes. En cuanto a las metodologías, estas no pueden llegar a cerrarse porque varían según el profesor. (No existen profesores de planta en Proyectos, de hecho siempre son aleatorios). En el primer semestre, se trata de poder desarrollar una relación inicial con los procesos de producción a partir de enunciados más básicos. La fabricación de frases con sentido, pensando la obra no como una discursividad completa, sino como pequeñas frases que van convirtiéndose en estructuras más complejas de acuerdo a la exigencia de los niveles. En el segundo y tercer semestre, se está trabajando con la metodología de Martínez, quien ha hecho una adaptación del discurso de Thomas McEvilley, en “El ademán de dirigir nubes”, el cual está compuesto por trece contenidos que se analizan independientemente para que el estudiante pueda producir una obra y desarrollar un nivel de conciencia sobre los contenidos. La tercera y cuarta clase de Proyectos resultan más aleatorias dependiendo del profesor”⁸.

Los conocimientos y habilidades que pueden adquirir los estudiantes en estos espacios de aprendizaje, confieren elementos necesarios para abordar el fenómeno artístico con suficiencia para un análisis reflexivo y crítico, así como autocrítico, en relación con los procesos históricos del conocimiento sobre arte, sociedad y cultura. Esto como sitio de arranque para comenzar a dibujar una poética autoral, una plataforma discursiva y un statement, que les permita asumir el papel de productores culturales en la inmediatez con que se da el contexto social que acoge sus inquietudes.

Sin tags nacionalistas ::: prácticas artísticas desde Ecuador

No existe una idea de “colectivo”, “movimiento” o “grupo” de artistas del ITAE; aunque ciertamente se haya conformado una “generación de artistas” vinculada a este espacio, no hay síntomas de “agrupamiento”, en todo caso se observa una idea de comunidad que da origen a trabajos en equipo que son puntuales y específicos. No existe por tanto un lugar de inscripción sino un lugar desde⁹ el cual se producen reflexiones, prácticas y experiencias vinculadas a lo artístico: por esto puede hablarse de puntos de dispersión que se extienden efectivamente desde el ITAE, pero... ¿hacia dónde? Como en toda generación existen individualidades afincadas en intereses privados que a veces conectan con intereses colectivos. La más reciente Trienal de la Tate¹⁰ proponía un esquema de archipiélago bastante interesante para cartografiar y trazar itinerarios

7 Lupe Álvarez, comunicación vía correo electrónico.

8 Ilich Castillo, entrevista realizada por la autora de este ensayo el 15 de octubre de 2010.

9 Entrevista a Gerardo Mosquera por Juan Pablo Pérez. En blog Arte Nuevo: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>

10 <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

en el arte contemporáneo; con relación al ITAE puede observarse que cada autor asume su propia isla para concentrar problemáticas propias en sintonía con las de sus "compañeros".

De la misma forma en que no opera un sentido de conjunto cerrado en el espacio de producción, no se revelan actitudes inscriptoras en demagogias nacionalistas, cuya proliferación desde hace décadas ha limitado la producción artística a una idea de cultura franqueada por limitantes territoriales demasiado ingenuas –el respirar bajo un concepto de origen mítico, como las culturas ancestrales "puras", lo precolombino "autóctono", "lo nuestro", entre otros. Esto ha resultado patente en contextos de socialización como salones, bienales, festivales, concursos y otros¹¹, en los que el envío de artistas vinculados al ITAE se distingue por un sentido de lo contemporáneo que se confronta con los procesos del arte a nivel internacional.

Preguntas como proemio...

Las obras que pretendo invocar en este ensayo surgen en el contexto del Ecuador y son deudoras de sus conflictos, particularidades y valores culturales diversos, pero esto no incide en su capacidad para desplegar significados más allá del espacio social desde el cual se abren paso. Por una parte, existen ejes conceptuales que las relacionan con preocupaciones y problemáticas recurrentes en el escenario internacional, como las revisiones críticas de la historia del arte y la tradición de las bellas artes, la utilización de recursos investigativos y metodologías propias de las ciencias sociales, la mirada antropológica y los estudios culturales, el cuestionamiento a las Historias Nacionales y otros mitos esencialistas... Por otro lado, han aparecido valoraciones sobre la inexactitud de la mirada post estructuralista a favor de un dejar libre a lo incierto y dudoso, así como estudios sobre el medio artístico que relievan el oficio y la técnica para arribar a una práctica más intuitiva, menos sentenciosa. Casi siempre desde una postura crítica con la realidad social e histórica, y autocrítica con el propio proceso de producción, los artistas emergentes a los cuales intento referirme, no inscriben deliberadamente sus intereses en esos lineamientos generales, que casi constituyen un *top five* de los temas y problemas más y mejor resueltos en la arena internacional (periferia, crisis social, conflictos de género, marginalidad...). En todo caso los vuelven imprecisos en la especificidad con que asumen ciertas cuestiones, cuya relación con el medio social adquiere distintos niveles de intensidad –desde altos grados hasta un bajo cero.

A continuación expongo unas cuantas interrogantes que resultan útiles para una puesta en perspectiva de obras, procesos y prácticas autorales insertadas en el complejo campo cultural trazado según los ejes de lo político, lo social y lo estético:

¿Cómo ser crítico con una realidad social sin adquirir un tono de denuncia? ¿Cómo ser crítico con una tradición sin negarla? ¿Cómo ser crítico en el uso del medio artístico, y experimentar, atendiendo no sólo lo formal sino fundamentalmente a la dimensión política del arte? ¿Cómo ser crítico con la Historia sin pretender reescribirla o reinscribirla en contextos específicos? ¿Cómo ser crítico con las memorias discernibles en los afectos íntimos y colectivos?

***Historias del error**

¿Hasta qué punto resultan erráticas las definiciones identitarias que han amparado los discursos oficiales y las fabulaciones de la Historia Nacional durante décadas?

11 Entre los eventos culturales que logran mayor visibilidad en el contexto nacional en la actualidad puede mencionarse la Bienal de Cuenca (cuyo más reciente galardón fue otorgado a Saidel Brito, artista vinculado al ITAE desde sus inicios y actual vicerrector), el Salón de Julio (los premios de los artistas vinculados al ITAE se reiteran año tras año), el Festival de Artes al Aire Libre (al igual que en el salón, la participación de los alumnos del ITAE es constantemente puesta en relieve), Al-Zurich (al tener como sede la ciudad de Quito se dificulta la participación, no obstante este año participan dos estudiantes del ITAE) y el Salón de Arte Fundación El Comercio.

Rolf Blomberg/Juan León (Juan León). Probablemente el concepto de imagen-tiempo resulta apropiado para referir la confrontación que realiza el autor de este video al “rehacer”, en tiempo presente y plano a plano, un audiovisual propagandístico de los años sesenta. El material apropiado constituye un promocional de obras públicas llevadas a cabo por el Municipio de Guayaquil en zonas marginales en dicha época. La retórica del progreso, el trabajo y el desarrollo aparece como frase reiterativa, a manera de discurso en *off*, el cual marca el ritmo del montaje. Dividida en dos campos, la imagen presentada se bifurca al enfrentar la realidad social filmada en 1960 y la producida desde el presente. Finalmente, la imagen que resulta de este proceso de edición aparece escindida, según una lógica de error que paradójicamente revela con exactitud el fracaso del proyecto moderno “local” en la urbe.



Rolf Blomberg - Juan León. Juan León. Video. 2008.

Glitch Ecuador (Ilich Castillo). Según ideas modernas, el paisaje constituye una representación que pretende legitimar la identidad geográfica de un territorio, a través de los valores socio estéticos asentados en los procesos de subjetivación individual y colectiva. En el video de Castillo, imágenes de paisajes aparecen en una situación de quiebre (el *glitch*), construida por fragmentos de videos educativos sobre las Regiones Naturales del



Glitch Ecuador. Ilich Castillo. Video. 2010.

Ecuador. El autor se apropia de ciertos planos de estos videos, y les otorga un orden de montaje que sigue la lógica del movimiento de cámara: *pan left, pan right, tilt up, tilt down, zoom in* y *zoom out*. El uso de la retórica del lenguaje cinematográfico aparece como metáfora para aludir los rumbos que han seguido los discursos políticos de turno (a la derecha, a la izquierda, hacia arriba, hacia abajo...) basados en defensa de los valores cívicos asociados al concepto de Estado Nación.

Escapada (David Palacios). En este video, el autor ejercita una relectura histórica de imágenes pertenecientes al archivo familiar. Su estrategia es lograr una reelaboración semántica de éstas, y reinterpretar los momentos capturados en un viaje por diversos lugares de la geografía ecuatoriana. Reencontrar esos espacios-tiempos de la memoria distante. Recuperarlos sin acudir a la mirada objetiva, potenciando más bien la intuición y la remembranza. El sentido dado al relato filmico se fundamenta en la idea de lo pintoresco, según



Escapada. David Palacios. Video. 2009.

las definiciones encontradas en el *Johnson's Dictionary*, las cuales estructuran una suerte de guión que confronta los paisajes filmados.

Estos tres experimentos cuestionan desde el ensayo realidades que tienen que ver con el fluir del tiempo construido según las coordenadas discursivas de los relatos oficiales. Permiten conciliar interrogantes sobre hasta qué punto resultan erráticos los argumentos bajo los cuales aún se amparan estas narraciones. Y adquieren un grado de coherencia estética y política al introducir la lógica del error en sus estructuras semánticas y formales. Intentan

un desvío consciente en el curso que sigue la imagen apropiada en su movimiento hacia la construcción de un relato, sea documental o ficticio, dificultando su legitimación como imagen poseedora de una verdad infatigable. La estrategia consiste en intervenir de forma maliciosa directamente en sus formas de expresión retórica. Por ello Castillo recurre a las imágenes complacientes de los videos educativos, León a la representación del progreso según instancias oficiales (un video promocional), y Palacios al documento familiar que registra los intereses azarosos (pero socialmente muy definidos) de un videasta amateur.

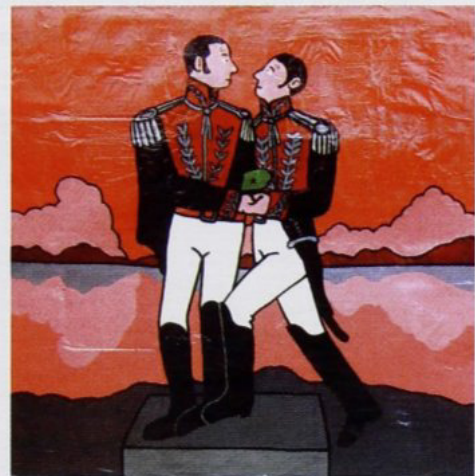
En el conjunto de videos de Lorena Peña y Daniel Chonillo que conforman la serie *Cartoon Cartoon*, opera de forma similar una lógica de error en las intervenciones que realizan. Una revista de caricatura política de la década de los veinte del siglo pasado (Actualidad en monos) funciona como referente para su trabajo; de ella extraen personajes (del “pasado”) para introducirlos en imágenes de lugares de la ciudad de Guayaquil (del “presente”). Así finalmente se observan videos de corta duración que registran actividades cotidianas en un hospital, un mercado, los exteriores de un banco, entre otros. En estos lugares aparecen estos personajes en una suerte de desfase histórico que no se advierte en la evidencia, pues se representan situaciones (conflictos sociales) que, a pesar de haber sido “caricaturizadas” en los veinte, siguen estando vigentes en la actualidad.

*Autopsia de una tra(d)ición¹²

¿Cómo asumir los valores residuales de una cultura artística sin negarlos? ¿Cómo restituir el valor de la tradición como fondo de contraste, como punto de partida para un cuestionamiento crítico? ¿Cómo diseñar estratégicamente una traición a unas tradiciones –locales y/o universales– enmarcadas en la historia de los procesos socioculturales?

Probablemente uno de los espacios culturales de legitimación más importantes en Guayaquil sea el Salón de Julio, un evento dedicado a la pintura cuya realización constante desde 1959 (y la remuneración en metálico que implica) le ha valido un lugar especial dentro del reducido espacio de circulación del arte local. Desde el año 2003 se propuso una actualización de los parámetros institucionales del salón, lo cual propició efectivamente una puesta al día favorable y en consonancia con las urgencias sintomáticas de quienes proponen sentidos sobre lo contemporáneo en el arte. Las propuestas que refiero se insertaron en dicho contexto, y produjeron en su momento ciertas inquietudes que contribuyeron a reconfigurar el campo de las ideas socio-estéticas con relación al género de la pintura.

Cómo se encienden los discursos populares según Homs (Ilich Castillo). Con esta propuesta, el autor obtuvo el primer premio del Salón de Julio en el año 2005. La propuesta pretendía subvertir los márgenes de definición del género desde un cuestionamiento crítico a la Historia Nacional. La pintura retomaba la imagen de una propuesta para monumento realizada por el escultor José Antonio Homs en la década de los



Como se encienden los discursos populares según Homs. Ilich Castillo. Esmalte sobre papel reciclado (año viejo). 2005.

12 Subtítulo cuya referencia directa corresponde a un comentario de Rodolfo Kronfle Chambers (crítico y curador de arte ecuatoriano) sobre una fotografía subida en facebook, en la que aparecen los artistas Juan León, Gabriela Cabrera, Anthony Arrobo y quien suscribe estas líneas. El comentario reza “Autopsia de una traición” como broma circunstancial. En este contexto es traído a colación por la ambigüedad que genera en torno al tema abordado. Cita textual: “Rodolfo Kronfle autopsia de una traición.... El 01 de diciembre de 2009 a las 12:48”.

treinta del siglo pasado, que fue rechazada por no coincidir con el canon de la época. En esta aparece una representación de la célebre entrevista entre Simón Bolívar y José de San Martín. Para llevarla al campo pictórico, Castillo utilizó la técnica popular de fabricación de monigotes, y resolvió el montaje del cuadro arrimándolo a la pared –tal y como se arriman los conocidos “años viejos” antes de ser incinerados en fin de año.

Ardo por un semental que me llene toda (Gabriela Chérrez). En el año 2007, Gabriela Chérrez obtuvo el primer premio del Salón de Julio con esta obra, en la que se apropiaba de un relato porno procedente de un cómic popular. La obra ponía en evidencia ideas sobre género,



Ardo por un semental que me llene toda. Gabriela Chérrez. Esmalte de uñas sobre azulejos. 2007.

cuerpo, sexo y eros que cuestionaban la construcción sociocultural del rol femenino que prima en la sociedad ecuatoriana– y latinoamericana en general. La realización técnica de la obra (esmalte de uñas sobre azulejos) desplegaba ciertas nociones sobre cómo proponer un uso consciente del medio en relación con el discurso que se pretende movilizar. De la misma forma ocurre con el procedimiento de apropiación (de cómics). La obra generó polémicas sobre el arte contemporáneo (conceptos, estructuras discursivas, ideas y teorías) cuya dispersión aún no acontece –un hecho insoslayable constituye la prohibición más reciente del salón que consiste en no aceptar obras que contengan representaciones de sexo explícito.

Valores sobre la degradación (Pedro Gavilanes). El ejercicio pictórico realizado por Gavilanes permite extender el campo pictórico hacia un concepto de pintura ampliada que fue muy discutido en el contexto local desde que el Salón de Julio comenzó a remover sus bases. Los valores cromáticos de la obra, así como el recurso material descubierto en su textura característica (franela), potencian un cuestionamiento sobre la idea de representación –el acto en sí y sus implicaciones éticas y políticas–, y una exploración sobre la realización distendida de una propuesta artística. Lo que se evidencia es el resultado de un proceso que implicó el diálogo con trabajadores informales (limpiabotas), cuyos recursos materiales (las franelas para limpiar)



Valores sobre la degradación. Pedro Gavilanes. Franela. 2008

fueron utilizados como materia prima para la realización de la obra. Concebida como instalación, la propuesta juega con distintas tonalidades cromáticas según el grado de utilización que haya definido la vida útil del material como implemento de trabajo. Resulta así mismo pertinente el abordaje al tema de la marginalidad y su puesta en escena desde el arte, el cual ha sido (y sigue siendo) una cuestión recurrente en los envíos realizados al salón –síntoma de la falsa preocupación de ciertos artistas por los conflictos sociales, quienes aún apuestan por la efectividad del arte para “cambiar el mundo”.

Los ocho yoes que desconocía o las múltiples representaciones de mí mismo y mi persona (René Ponce). La construcción identitaria y la relación con la otredad constituyen los ejes conceptuales que permiten a René Ponce producir una estrategia para reflexionar sobre la manera en que nos constituimos como individuos frente a la sociedad que nos condiciona. Cada uno

de los retratos que conforman esta obra fue realizado por distintos dibujantes de oficio (como los que laboran en parques y otros lugares públicos), quienes confirieron su destreza singular a cada imagen resultante. Las distintas representaciones de un mismo rostro (el del artista), realizadas por cada uno de los artesanos contratados, nos conducen a valorar la diferencia que caracteriza los procesos de construcción de la identidad (individual o colectiva), y a re-pensar las maneras en que se conforman las múltiples representaciones de nosotros mismos y de la sociedad en que vivimos. La propuesta además plantea un hecho insoslayable: la no obligatoriedad de la fabricación de la obra por el autor mismo, es decir reclama para sí la posibilidad del “encargo” como un recurso artístico válido y creativo.

Dentro del marco del Salón de Julio, estas propuestas dismantelaron posturas subsidiarias frente al medio artístico, cuestionaron los usos habituales de la pintura como género, pues fundamentaron sus propuestas en reflexiones sobre la obra de arte imbricada en el campo cultural ampliado de lo artístico. Por ello, posibilitaron la sustentación en discursos elaborados según un entendimiento del contexto histórico y político contemporáneo. Estos intentos contribuyeron fecundamente a superar criterios anclados en manierismos formales, pasiones nacionalistas, inocentes inspiraciones reivindicatorias o revelaciones metafísicas que habían anquilosado los procesos de legitimación instaurados desde el salón décadas atrás¹³.

* **Políticas sin estado (o en estados inciertos).**

¿Cuáles son las formas estéticas y políticas en las que se legitiman los saberes y las experiencias que nutren una cultura? ¿Cómo se generan las imágenes que se reproducen como maneras de instituir el conocimiento? ¿Cómo operan y desde donde se construyen? En estos procesos ¿qué figuras adquieren relevancia?

Tres propuestas me resultan apropiadas para referirme al tema –y problema siempre– de lo político en/del/desde el arte. Estas obras no sólo “reflejan” una situación política contextual, no sólo se enfocan en los desbarajustes de la empresa partidista o en las incoherentes estructuras propias del discurso político panfletario del medio ecuatoriano. Dibujan un horizonte otro, con los signos favorables de una brújula invertida, generan contrasentidos y fabrican posibilidades desde una posición crítica que confronta esa manera tan “natural” con que se da toda mitología (siguiendo a Barthes).

Movimiento GRSB / Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses (Oswaldo Terreros). En esta propuesta, Terreros se apropia de los recursos visuales y verbales frecuentes en los “movimientos políticos revolucionarios”, del arte de vanguardia y del diseño ideológicamente comprometido, para crear un simulacro total que pone en tela de juicio las estrategias subsidiarias de comunicación masiva y las consignas disparatadas que suelen apoyar toda campaña política. En la exacerbación de las retóricas politizadas del



REVOLUCIÓN. Movimiento GRSB. Oswaldo Terreros. Lana Policromada. 2010.

13 Cabe mencionar que desde el 2003 se inicia un proceso de renovación del Salón de Julio que pretendía actualizar sus bases. Desde el 2005, el envío de obras por artistas vinculados al ITAE ha venido enriqueciendo este espacio de maneras diversas. Para más información revisar blog de arte Río Revuelto.

discurso panfletario y la gráfica pseudo revolucionaria, viene a resplandecer entonces el simulacro baudrillardiano, en su vacuidad y voracidad características, dejando al espectador en una situación de extrañamiento que lo sitúa entre las estructuras significantes de una visualidad “políticamente persuasiva” y los significados político-culturales que intenta desplegar. Así, la validez de su intención podría fundamentarse en el desmantelamiento de ciertas frases lapidarias e imágenes sintéticas que acompañan los discursos moralizantes y falsamente emancipatorios que proliferan en partidos, movimientos, frentes, asociaciones y otras agrupaciones con fines políticos, los cuales continúan reproduciendo estrategias de aceptación social caducas en la medida en que se regodean en su incoherencia elemental como prácticas discursivas.

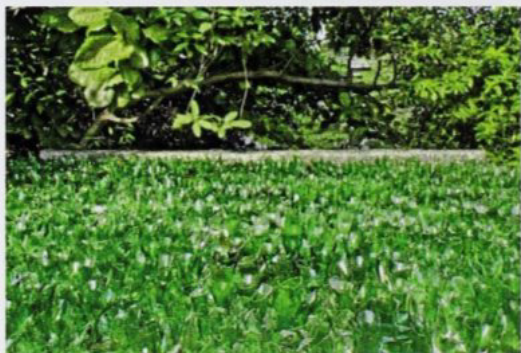
Es preciso resaltar que precisamente en el acto de simulación construido por Terreros, subyace una actitud perversa ante el sujeto que habitualmente consume estos productos. Sin tener mayores conflictos éticos que la aguda interpelación al espectador, su propuesta se enmarca en un arte políticamente descomprometido.

Palabra, obra u omisión (René Ponce). Concebida como un antirrelato oficial, la obra constituye una errática apropiación de la Constitución del Ecuador del 2008. El procedimiento llevado a cabo consiste en extraer del relato constitucional todas las vocales, dejando las consonantes en su calidad de “mayoría” (del alfabeto) en un texto ininteligible y aberrante. Sin ánimos de ir en contra de ningún sistema de gobierno específico, su intención puede validarse como un análisis detenido de los procesos de inclusión/exclusión que aparecen cuando se trata de “representar” políticamente a una colectividad dada. A través de la acción de extraer las vocales (representación de las minorías) del texto constitucional, dejando solamente a las consonantes (representación de las mayorías), el autor metaforiza este proceso, dando lugar a una reflexión crítica sobre las formas de representatividad política que podemos desarrollar como ciudadanos.



Palabra, obra u omisión. René Ponce. Texto impreso. 2009.

Flora habitual (colectivo Las Brujas). La propuesta implica una intervención de apariencia débil, que se desliza hacia lo poético/político del arte en un gesto de perversidad dulcificada. Consiste en un simulacro de jardín conformado por trozos de vidrio quebrado (botellas rotas) que recuerda las formas de seguridad casera que en muchas viviendas “adornan” (de



Flora Habitual. Las Brujas. Instalación/Intervención en espacio público. 2010.

forma casi siniestra) la parte superior de muros y paredes. De apariencia seductora, la obra produce una experiencia de temor cuando se considera el carácter punzante del “material”. Este colectivo de artistas ha venido trabajando cuestiones asociadas a la producción de esfera pública desde el campo artístico, con énfasis en la idea de reconfigurar la experiencia urbana. Refuncionalizar ciertos elementos y “recursos” propios de la arquitectura vernácula y el urbanismo local, otorgándoles otros valores estéticos.

En las obras mencionadas, lo político se manifiesta no sólo referido como un interés temático que se agota en una representación sujeta a los síntomas del inconformismo, ni suspendido en las trampas de la inmediatez ética que pretende difuminar las diferencias entre el arte y la vida (siguiendo a Rancière). Lo político más bien es entendido y asumido

como dimensión inherente a todo arte, cuya resolución experiencial desata quiebres en las precomprensiones instaladas en las memorias colectivas. Lo político se define entonces por un vínculo insoslayable con lo estético, en los dispositivos de articulación sensible del conocimiento, implicados en las formas de presentación de arte y en los modos de expectación. Conviniendo con la falsedad de la institución como una expresión del racionalismo más burócrata, Terreros y Ponce proponen “contextos” que no intentan suplir ni restituir relatos oficiales o convencionales, sino programar correlatos alternos desde la ironía y/o la ficcionalidad. En el caso de Las Brujas, el gesto de intervención en el espacio público se aleja de las retóricas de lo radical más reiteradas para proponer un cuestionamiento crítico desde un arte de políticas metafóricas.

*Indicios en la sospecha

¿Cómo asumir la ficción en el arte más allá de la anécdota?

Red Curtain (Anthony Arrobo). Pudiera pensarse, desde la fragilidad de los sentidos para sucumbir a la fruición de lo puramente formal, que esta propuesta presenta un exceso de virtuosismo dispuesto como trampa para seducir y complacer, y así eludir la función crítica necesaria a todo arte. Pudiera pensarse además, que este ejercicio facilita un sucumbir al imperio de los sentidos como estrategia fascinante. ¿Puro artilugio? ¿Pura maniobra epidérmica? ¿Nada más allá de una factura exquisita? ¿Ninguna sospecha? Me gustaría preguntar(me) qué existe más allá del artilugio cuando este se

aboca a un re-despertar del placer óptico y/o la percepción háptica, tomando en consideración que “lo que percibimos” está constituido por situaciones construidas en nuestro diario vivir como sujetos (in)definidos en un contexto cultural dado. La obra “Red Curtain” puede servir para ilustrar estos planteamientos. “Red Curtain” no es una cortina roja, ni pretende emular una cortina roja. Es pintura que acontece según la forma que reconocemos como “cortina roja”, según nuestros hábitos perceptivos más convencionales, según nuestras costumbres en el mirar y asociar que reducen todo a un a priori. El artilugio se disuelve en el momento en que “lo que miro” acontece de manera distinta, como un espejismo del cual tengo consciencia y que me permite elucubrar, fantasear, sin temer.



Red Curtain. Anthony Arrobo. Capas construidas netamente con pintura acrílica roja. 2010.

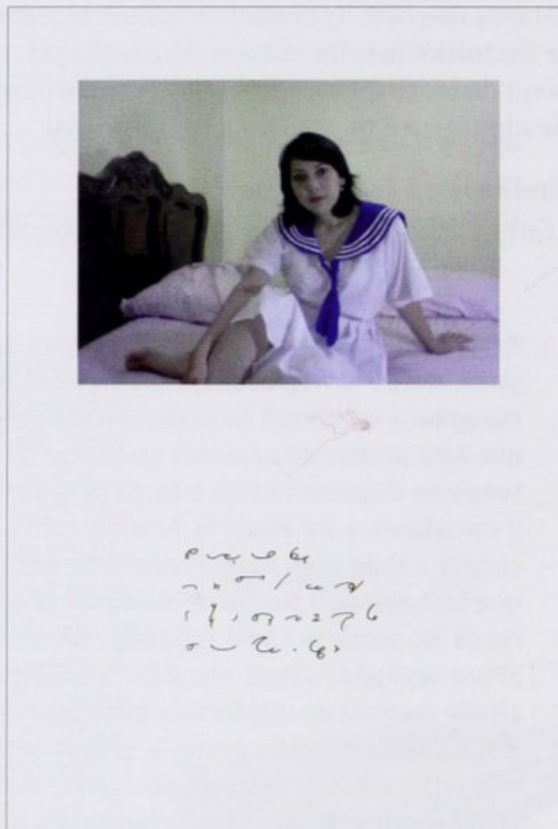
*Íntimas afecciones

¿Qué caracteriza los flujos de información sobre la intimidad y la afectividad en los contextos de intercambio propios de la cultura contemporánea? ¿De qué manera los conceptos de imagen, imaginario e imaginación resultan fundamentales para comprender las autorrepresentaciones hoy en día?

Cómo masticar madera: una siesta de Petro Lapin (Sandra González). Una exposición “emplazada” en la residencia de la autora. En ella, una historia de fantasía funcionaba como hilo conductor para una serie de situaciones narrativas “instaladas” físicamente en espacios de la casa, a través de esculturas, dibujos, pinturas que representaban la vida de Petro Lapin, un personaje creado por González. El recurso de la ilustración le permitió dar forma estética al relato imaginado, aparentemente poco complejo y muy influenciado por los imaginarios infantiles producidos por cuentos europeos, dibujos animados norteamericanos e imágenes televisivas.

Al apuntar hacia los afectos que residen en ciertos lugares de la memoria individual y colectiva, su propuesta adquiere valor más allá de los recuerdos y vivencias narrados de forma artística. Al aprovechar su propia casa como lugar de exposición, se potencia el contexto literario en el que se enmarca esta obra, pues en el espacio familiar se nutre con detalles intimistas.

Reforma Curricular (Gabriela Chérrez). Las fotografías que conforman esta propuesta representan a la autora vestida cual colegiala de institución educativa fiscal, en pose ingenua pero provocativa. Tal y como suelen aparecer ciertas autorrepresentaciones que pululan en los contextos de intercambio de los predios virtuales: imágenes que reproducen deseos y fantasías sobre soportes digitales, imaginarios conformados por los prosumidores de relatos íntimos... la imaginación sujeta a los estereotipos y clichés más reiterados. Quizás por ello, en las fotografías que registran a la artista, se verifica la operación del porno en su versión más ligera. Chérrez presenta su propia imagen para construir un personaje que trafica con su intimidad en un contexto mediático. Como expresión de diálogo, cada foto aparece con frases encriptadas según el código taquigráfico –reminiscencia de las prácticas secretariales a las que muchas adolescentes son conducidas por las “opciones” que presenta un colegio de señoritas–, las cuales pertenecen a Jimmy Mendoza, artista guayaquileño conocido por sus truculentas historias y leyendas urbanas.



Reforma Curricular. Gabriela Chérrez. Impresión fotográfica. 2010

En ambas propuestas se ejercitan formas de presentación de la intimidad a manera de relato ficticio; sin recurrir a lo anecdótico, conforman escenarios políticos para la circulación de los afectos y las energías corporales. Impulsan la idea de personaje como sustento para la autorepresentación, y de este modo distribuyen en contextos imaginarios sus experiencias sentimentales transmutadas en experiencias estéticas.

Preguntas epilógicas...

En el segundo semestre del 2010 ha comenzado a darse el proceso de graduación de la primera promoción del ITAE, suceso que probablemente provoque una suerte de bifurcación en las trayectorias establecidas desde este espacio. ¿Podría hablarse propiamente de una generación de artistas determinada por este acontecimiento? ¿O más bien constituye una prolongación de esa generación fundadora del ITAE?

Me inquieta más confrontar estas preguntas con el hecho de que estos artistas están comenzando a enfrentarse de forma individual a la escena cultural local, tanto en sus espacios institucionales como independientes. ¿Cuál es el escenario laboral para un profesional en artes en el Ecuador? ¿Existe realmente o constituye aún una fantasía? ¿Cuáles son los desafíos que estos artistas enfrentan al salir formalmente del espacio académico y entrar en los laberintos indescifrables de la estructura socioeconómica del mercado? La gestión de proyectos artísticos quizás sea un tópico “interesante”. De igual manera, el proponer

nuevos contextos de visibilización que produzcan cortes en las estructuras que predeterminan las relaciones sociopolíticas entre productores y públicos; y crear otros espacios de presentación dentro y/o fuera del museo. Así como expandirse más allá de los límites del “estado-nación”, es decir, con una proyección internacional.

Los alientos de viajes no permanecen latentes, tampoco son distantes las preguntas sobre ¿qué pasará ahora? Incluso si se tuviera respuestas, estas apuntarían al trabajo duro (muy duro) contra el reinado de la burocracia (y su afán por establecer el eventismo y el populismo como prácticas oficializadas); el desinterés de la empresa privada por promover proyectos de arte contemporáneo realmente propositivos y no sólo complacientes, “bonitos” y populares; la escasez de incentivos estatales, entre otras “situaciones de riesgo”. ♦

Guayaquil, 17 de octubre
Asistencia técnica de Juan Carlos León Jácome*

* Estudió en el ITAE. Fundador de “ciudademonos”, un registro gráfico-antropológico de una barriada en la ciudad de Guayaquil. En 2008 recibió la subvención para artistas emergentes otorgada por CIFO (Miami). Residió en Escuelab (Lima), donde empezó a explorar y a trabajar en plataformas mediales como el game-art. Actualmente se encuentra desarrollando en colaboración con Ana Rosa Valdez el “Medialab Gye”.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, "Manuel del Castillo Negrete" anuncian el:



SEMINARIO PERMANENTE DE
MUSEOLOGÍA
EN AMÉRICA LATINA
TERCERA EDICIÓN

M27 • J28 • V29
OCTUBRE 2010

PARTICIPAN

Catalina Velásquez Colombia • Alfonso Castrillón Perú • Raquel Beato King México • Marta Lameda-Díaz Osnaya México
Jennifer Rosado Solís México • Magdalena Zavala México • Sandra Marcela Zapata México • Miguel Fernández Félix México
Alberto Salazar México • Cecira Armitano Brasil • Alejandro Sabido México • Gabriela Braccio Argentina
William López Colombia • Marta Combariza Colombia • José Arturo Aguilar México • María Elena Estefanón México
Georgina Walther Cuevas México • Héctor Rubio México • Andrés Triana Moreno México

CUOTAS DE RECUPERACIÓN

Público en general \$300.00 M.N.

Exención de cuota a la comunidad de la ENCRyM y personal del INAH
Estudiantes de otras instituciones 50% de descuento con credencial vigente

INSCRIPCIONES

www.encrym.edu.mx

LUGAR

Museo Nacional de Antropología e Historia
Auditorio Jaime Torres Bodet

INFORMES

museologiaencrym@yahoo.com
56045188 ext. 4511