

## Apuntes sobre el tráfico entre antropología y arte contemporáneo en el Ecuador

Arianni Batista Rodríguez<sup>1</sup>

### Resumen:

El presente trabajo persigue acercarse a la discusión sobre los cruces que día a día tienen lugar entre los campos disciplinares Arte y Antropología. Se precisan algunas nociones como la de 'tráfico' y 'campos expandidos' a través del acercamiento a la figura del artista, así como a la metodología sobre la cual se desencadenan procesos que desbordan hoy lo relacional y lo emergente, contemplados desde el enfoque de la teoría del arte. Finalmente, se aterrizan las discusiones teóricas a través del diálogo observacional sostenido con el proyecto *Hilando Fino*, entendido el mismo como muestra de una de las proyecciones más interesantes y renovadoras del arte actual ecuatoriano: la existencia de proyectos y/o plataformas de trabajo que evidencian una suerte de expansión, desdibujamiento de los límites y autonomía del campo del arte.

**Palabras Claves:** arte contemporáneo, antropología, cruces disciplinarios.

---

<sup>1</sup> Es Profesora Auxiliar en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (FADA-PUCE). Dirección: Av. 12 de Octubre 1076 y Roca. Quito, Ecuador. Correo: ABATISTA426@puce.edu.ec. El presente trabajo es parte de la investigación realizada para obtener grado de Maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador.

### **Abstract:**

The present work is a contribution to the debate on commonalities between the fields of art and anthropology. Certain concepts are necessarily delineated, such as “traffic” and “expanded fields,” through consideration of the figure of the artist as well as methodology through which certain processes unfold, going beyond the relational and the emerging, contemplated from a standpoint of the theory of art. Finally, the theoretical discussion is located in observational dialogue through the project, *Hilando Fino*, understood as an example of one of the most interesting and reformist projections of contemporary Ecuadorian art: the existence of working projects and/or platforms that demonstrate a sort of expansion, blurring of limits, and autonomy of the field of art.

**Key Words:** contemporary art, anthropology, expanded fields.

### **Introducción**

*“el problema es eso, esto no es arte, esto es una  
ambigüedad que nadie sabe qué es”  
Ana Fernández [Miranda Texidor]*

Las dos últimas décadas marcan un momento de singular importancia para las artes visuales ecuatorianas. Se produce la caída del mercado de arte que a raíz del auge petrolero había hecho posible que los pintores se hicieran “famosos y ricos” o al menos pudieran vivir de su intelecto (Rodríguez 1980: 97). Al tiempo que las galerías cierran, surgen espacios alternativos a los que tienen acceso un mayor número de artistas, primordialmente la generación más joven; por otro lado, con la desaparición de la demanda mercantil se abre el campo a la experimentación; finalmente, se fragua una conciencia generacional que promueve la necesidad de romper con el ya evidente agotamiento de un

arte pictórico modernista y se vuelcan a la construcción de un arte “contemporáneo”<sup>2</sup>.

En la conformación del escenario de lo contemporáneo en el país se puede hablar de dos momentos con notables diferencias. El primero, la década del noventa, fue el periodo “bisagra”<sup>3</sup> donde se planteó una ruptura con el pictoricismo moderno predominante en la plástica nacional hasta los ochenta. Inicia entonces la expansión del circuito tradicional de circulación y difusión de las artes. El segundo momento, el decenio más reciente, se puede catalogar como la etapa de afianzamiento de prácticas relacionales y/o emergentes y la aparición de un circuito alternativo que da cabida a este tipo de producción.

Así, la división entre una y otra época, en materia de producción artística, propone entender la transición como el cambio no sólo de tendencia estilística sino y sobre todo, de un proceso creativo acorde a las necesidades de un nuevo circuito de difusión. En el último decenio, específicamente, se percibe un fortalecimiento de las prácticas relacionales en el país<sup>4</sup>. Sin embargo, transcurrida la primera mitad de la

---

<sup>2</sup> Por más de cinco décadas el término “contemporáneo” ha sido motivo de reflexión dentro del espacio académico y, aunque imprecisa su definición, lo cierto es que la asunción institucional del término ha llegado a constituir una especie de subcampo dentro de la disciplina de la Historia del Arte (Foster 2010). Sin embargo, es a partir de los noventa que la comunidad artística del Ecuador establece un momento de cambio en materia de visualidad y los términos asumidos para referirse al cambio serán “contemporáneo” y “conceptual” mayormente.

<sup>3</sup> El término “bisagra” es aportado por la crítica y curadora María Fernanda Cartagena para referirse a los noventa como el momento donde se aprecia “El debilitamiento del paradigma moderno en el arte y la emergencia cada vez más numerosa de propuestas contemporáneas” (Cartagena 2011: 12).

<sup>4</sup> Proyectos donde la figura del artista tiene como escenario principal el espacio urbano, conviven a lo largo de la década de los 2000 con la formación de un número considerable de colectivos artísticos. En el Catálogo Ecuador en emergencia Vol.1 plataformas artísticas colectivas (2008), trece son las plataformas mencionadas: Centro Experimental Oído Salvaje (1996), Experimentos Culturales, Full Dólar Inc. Empresa, Pelota Cuadrada –industria de arte, Artes No Decorativas S.A (1999), Wash - lavandería de arte (2003), Lalimpia (2002), El Bloque, Tranvía Cero (2003), Ñukanchik People – Arte y Audiovisuales, Aequatorlab, Sujeto a Cambio, ARTLAB Creación contemporánea. Se trata de colectivos fijos o itinerantes que toman como lugar de enunciación el campo de las artes, tal es el caso de la Pelota Cuadrada –industria de arte; otros declaran el carácter multidisciplinario

década, se sobrepasa el interés por la inserción en una locación urbana y se aprecia “la creciente participación de colectivos y artistas individuales en proyectos que incluyen diferentes niveles de diálogo con las comunidades intervenidas” (Andrade 2011); proyectos donde además, se aprecia una suerte de tensión entre las metodologías de trabajo de la disciplina antropológica y el proceso artístico. El presente trabajo pretende aterrizar, a través del proyecto Hilando Fino, las preocupaciones que desde el Sur se originan en relación a las nociones de ‘tráfico’, trabajada por X. Andrade (2007); ‘campos expandidos’, por Schneider y Wright (2006); y las llamadas prácticas ‘seudoetnográficas’ del artista contemporáneo, mencionadas por Hal Foster desde 1996<sup>5</sup>.

*Hilando Fino* —como se abordará más adelante—, es un proyecto que por varios años ha ejecutado la artista ecuatoriana Ana Fernández, conocida como Miranda Texidor<sup>6</sup> y que se inscribe dentro de la Franja Arte Comunidad, espacio que potencia propuestas de inserción artística en comunidades de la costa del Ecuador<sup>7</sup>. Las constantes interpelaciones

---

de sus integrantes y sus propósitos (Experimentos Culturales), o trafican confesamente entre el arte y la antropología (Full Dólar Inc. Empresa). En WASH el documental, de Pedro Cagigal (2008), se presenta el proyecto WASH lavandería de arte, como una serie de colaboraciones entre artistas que adoptan las más diversas prácticas, desde acciones urbanas hasta proyectos que potencian las pedagogías en el arte.

<sup>5</sup> “The Artist as Ethnographer?” apareció inicialmente en *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (1995: 302-309) y fue publicado definitivamente en *El retorno de lo real*, 1996. Una réplica de James Clifford (2003) a este ensayo se puede encontrar en *On the Edges of Anthropology*, donde puntualiza que el contacto del arte con la etnografía a partir de los sesenta no es un hecho asumido de manera transparente, ni siquiera universal, pero sí evidente en prácticas que privilegian lo particular, el fragmento y se alejan de los grandes y universalistas metarrelatos del arte.

<sup>6</sup> Miranda Texidor es el nombre por el cual se hace llamar la artista Ana Fernández, una de las más reconocidas de la escena contemporánea en el país. Ana Fernández [Miranda Texidor] se desplaza fácilmente por varios lenguajes del arte actual, desde la pintura hasta el trabajo comunitario, sin descuidar el carácter lúdico y polémico de todo cuanto propone y presencia. Parte importante de su producción se puede consultar en: <http://mirandatexidor.blogspot.com/>

<sup>7</sup> La Franja Arte Comunidad es una de las plataformas de trabajo de la Asociación Pro Bienestar de la Familia Ecuatoriana (APROFE), específicamente la que vincula el trabajo comunitario con las artes.

que suscita este tipo de prácticas en la artista que lo promueve, así como las incomodidades y (des)encuentros alrededor de la construcción metodológica del mismo, se encuentran entre los motivos que privilegiaron el interés por su estudio. Varias fueron las entrevistas en profundidad sostenidas con Ana Fernández durante los meses de abril, mayo y junio del 2012, pero la observación participante fue la herramienta etnográfica que posibilitó poner en diálogo sus criterios frente a las dinámicas surgidas durante la ejecución de la tercera edición, en julio del mismo año.

El interés por la mencionada noción de “tráfico” llega de la mano del giro etnográfico en la década del ochenta y la entrada al campo académico de discusiones relativas al arte y la antropología. Con la publicación en 1988 de *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography*, James Clifford introduce el término que durante las dos últimas décadas se ha reelaborado hasta devenir hoy especie de concepto que explica las dinámicas de los cruces disciplinares a los que se acoge esta investigación.

En 1995, Georges Marcus y Fred Myers en el emblemático texto *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, defienden la idea de la existencia de un ‘tráfico’ entre fronteras disciplinares y ponen en duda la delimitación cerrada de ambos campos, así como la idea de “autonomía del arte”. Una década después se retoma la noción de tráfico en dos emblemáticas compilaciones: en *Contemporary Art and Anthropology* (2006) y *Between art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010), Arnd Schneider y Christopher Wright abordan dicho tráfico como la posibilidad no sólo de cruzar fronteras disciplinarias, sino de expandir ambos campos mediante la apropiación de metodologías y modos de representación.

Como parte de esta corriente de estudios en América Latina está el abordaje de X Andrade (2007), antropólogo y artista que a partir del diálogo establecido con prácticas artísticas recientes, se refiere a la existencia conflictiva en ellas de un tráfico “ilícito” que genera (auto)defensas al interior de cada frontera disciplinar. El concepto ofrecido por este autor permite situarnos etnográficamente en el sujeto traficante (el artista), como aquel en donde se reproducen las negociaciones y tensiones presentes en estos cruces.

Por otro lado, en la introducción al volumen *Contemporary Art and Anthropology* (2006), al plantearse la noción de ‘campos expandidos’<sup>8</sup>, se establece como eje central el debate sobre el trabajo de campo, pero entendido no como herramienta antropológica tomada por los artistas, sino como un sitio de experimentación a ambos lados, posible si se piensa en un sentido de expansión de los tradicionales paradigmas disciplinarios (Schneider y Wright 2006: 16). Finalmente, es Hal Foster (2001) en “El artista como etnógrafo” quien, ante la supuesta transparencia con que James Clifford (1988) aborda la existencia de un tráfico disciplinar y de un artista-etnógrafo, pone en duda la posibilidad categórica de que exista consenso en tales cruces y habla de la “envidia” que caracteriza las aproximaciones entre los campos. De quienes se desplazan de la antropología hacia el arte, dice: “algunos críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista (el entusiasmo de James Clifford por *los collages* interculturales del “surrealismo etnográfico” constituye un ejemplo influyente)” (Foster 2001: 184). En el caso contrario se refiere a que “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. [...] estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” (Foster 2001:186). En todo caso, para el autor, la creciente intervención en comunidades a partir de los noventa responde a la necesidad de transgredir la institución arte y manifestar un posicionamiento político. En este sentido no existe un interés auténticamente etnográfico en estas prácticas, sino una pseudo-etnografía.

Pero ¿qué permite hacer referencias a la noción de ‘tráfico’ entre antropología y arte contemporáneo y no, por ejemplo, al cruce con otras disciplinas como la sociología? La concepción metodológica sobre la cual se sustenta *Hilando Fino* es el criterio determinante. El modo en que se acerca a las comunidades seleccionadas implica una especie de ‘trabajo de campo’, criterio que no es aceptado por Ana Fernández, pero que esta investigadora asume como determinante a la hora de enfrentarnos a la

---

<sup>8</sup> En el caso de James Clifford (2003) la ‘expansión del campo’ propone mirar cómo ciertas producciones artísticas desbordan las fronteras o límites tradicionales de la disciplina y, en su concepción y ejecución, acuden a herramientas teórico-metodológicas emparentadas con la Antropología.

concepción temporal y al diálogo que la artista sostiene con dicha comunidad<sup>9</sup>.

En general, la evidencia de este sentido expansivo está en la imposibilidad a ratos, de enmarcar con claridad estas prácticas dentro de lo artístico. Las dudas y los cuestionamientos asaltan a tal punto de llegar a lo innombrable, al no saber frente a qué nos encontramos en un campo que se dilata, se mueve, nos mueve, nos desubica y en definitiva, expande sus fronteras. En *el Ciclo de Conferencias Educación Artísticas y Universidad*, X Andrade comentaba<sup>10</sup>: “Yo no vengo de las artes visuales y lo que me interesa es pensar cómo gente del perfil que yo tengo, transita por el arte contemporáneo y qué pasa también cuando artistas transitan desde la antropología visual hacia el arte contemporáneo” (Andrade 2012); así, las tensiones y conflictos en este tránsito, constituye lo más productivo para esta discusión.

### Génesis y desarrollo del proyecto *Hilando Fino*

En el 2007, Ana Fernández regresa a Quito al culminar sus estudios de maestría en los Estados Unidos e inicia una serie de reuniones con el propósito de compartir espacios, a través del ejercicio de la costura, entre creadoras y amigas. Nace este mismo año el proyecto Regalos, desarrollado en el marco de la edición de al *zur-ich*<sup>11</sup> que se

---

<sup>9</sup> Tampoco es aceptado por la artista Paulina León, quien lleva adelante otro caso de estudio emblemático en este sentido, El Coro del Silencio. Se trata de una plataforma creativa que desde el 2009 trabaja con una comunidad de jóvenes sordos/as, estudiantes del Instituto Nacional de Audición y Lenguaje (INAL) de Quito. Paulina León y un extenso equipo que fluctúa según las exigencias de cada etapa de trabajo, intentan ofrecerles a los chicos/as herramientas expresivas desde las artes con la intención de visibilizarlos/as, en tanto grupo marcado por la sociedad como a un Otro diferente.

<sup>10</sup> Celebrado en el mes de junio del 2012 en la sede FLACSO-Ecuador.

<sup>11</sup> Al *zur-ich* es el nombre de una plataforma de encuentros de arte urbano creada por el colectivo Tranvía Cero, de la ciudad de Quito. Surge en el 2003 y se mantiene hasta la actualidad como un proyecto que potencia el intercambio de varios artistas contemporáneos con barrios del sur de la ciudad, barrios que según el Tranvía constituyen la periferia en el campo cultural.

celebrara en igual fecha en el barrio La *Magdalena*<sup>12</sup>, ubicado al sur de la ciudad. Con un grupo de mujeres del sitio, Ana inicia una serie de reuniones de las que cuenta, “no me interesaba tanto la exploración del textil y de la costura en ese momento como me interesaba la exploración de la conversación como obra de arte, del compartir y de proyectos digamos de generosidad dentro del arte” (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista). Por eso la idea del regalo y el intercambio - sobre todo vivencial-, será el motor de arranque de una serie de encuentros donde la costura se convirtió en el motivo para reunir grupos de mujeres de diferentes procedencias sociales y regionales.



Fotografía No 1. Hilando Fino I. Puerto El Morro, 2009  
Archivo Ana Fernández.

En el trabajo con los grupos iniciales, la propuesta colaborativa hasta cierto punto fluyó. Sin embargo, los sitios donde se exhibieron finalmente los trabajos - Regalos en el marco de al *zur-ich* y *Casa de Muñecas* (2010) en el espacio galérico El Pobre Diablo-, indican que no existe un desplazamiento brusco de estas prácticas en relación al circuito

---

<sup>12</sup> La Magdalena, ubicado en el centro sur de la ciudad de Quito, es un barrio popular de clase obrera mayormente.



re(conocido) del arte en el país. Así, de algún modo, la artista experimenta la comodidad de pensarse dentro de un espacio artístico delimitado.



Fotografía No 2. Exhibición final del proyecto *Casa de Muñecas* (2010), El Pobre Diablo. Archivo Ana Fernández.

Es en el 2009 que tiene lugar la primera edición de *Hilando Fino*, como residencia artística de la *Franja Arte Comunidad*, en Puerto El Morro<sup>13</sup>.

Posteriormente y como parte de las residencias de la mencionada *Franja*, se desarrollan la segunda y tercera ediciones -2011 y 2012 respectivamente-, esta vez en el poblado pesquero de Engabao<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Puerto El Morro es un poblado de la región costera ecuatoriana, perteneciente a la provincia del Guayas. Su población está conformada mayormente por pescadores; en general es una región de bajos ingresos económicos y marcada pobreza.

<sup>14</sup> La Comuna de Puerto Engabao es una pequeña localidad cercana a Playas de Villamil, provincia del Guayas. Pertenecce a la región costera del país y está ubicada a unos 517 km de Quito. Su principal actividad económica es la pesca. Actualmente

Esencialmente, a través de la costura, la artista ha intentado propiciar un espacio de intercambio y socialización, donde el coser y el bordar son el vehículo para abordar memorias individuales y colectivas, así como la posibilidad de explorar sitios conflictivos en la construcción de estas mujeres como sujetos (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista). Entre los grupos con que la artista ha trabajado en las diferentes ediciones, las problemáticas recurrentes son de tipo familiar: historias de cómo el marido se las “robó” de su casa a corta edad; el conflicto de poseer familias extensas; la incapacidad económica; los maltratos por parte de los esposos, entre otras (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).

Reconocer de este modo el campo, ha sido posible desde la *praxis*. Sin embargo, enfrentarse a este tipo de prácticas que se desplazan de la galería a la comunidad u otros contextos, por alrededor de un lustro, ha requerido mucho más que el impulso emotivo-vivencial comentado por la interlocutora.

Necesariamente, los talleres se han construido a partir de una serie de planteamientos metodológicos que por una parte responden a las inquietudes de la artista y por otra, a los intereses de la *Franja*.

*Franja Arte Comunidad* constituye en buena medida el componente sociocultural dentro de la proyección de trabajo comunitario de la Asociación Pro Bienestar de la Familia Ecuatoriana (APROFE). La *Franja* convoca desde 2007 a artistas locales y latinoamericanos en general a realizar residencias en la zona costera del Ecuador. La primera edición tuvo lugar en la Isla Santay, le siguieron en 2008 la residencia en Limoncito, Puerto El Morro en 2009 y entre 2011 y 2012 en Engabao<sup>15</sup>. La artista Larissa Marangoni, Vicedirectora de la Asociación, explica el motivo de existencia de la *Franja* frente al objeto de trabajo de APROFE: la comunidad.

---

se intenta activar el turismo en la zona, potenciando la práctica del surfing y la gastronomía locales, entre otras cosas.

<sup>15</sup> Información sobre las diferentes residencias llevadas adelante por la *Franja Arte Comunidad* se encuentra disponible en la página <http://www.soloconnaturaecuador.org/>

*A ver, el arte es el vínculo, no digo la excusa, porque usar la palabra excusa es como decir el arte es como un comodín y puedo entrar. Si tú entras con una bandera política, nadie te va a hacer caso, si tú entras solamente entregando óvulos vaginales para que te cures las infecciones tampoco, o sea, el arte en sí tiene esa amplitud de hacerte llegar a las personas sin presión, sin pompa y sin nada. Realmente es la transparencia del arte, y el arte tiene que ser utilizado de esa manera; el arte es un vínculo, un puente, es la comunicación que puedas lograr en las comunidades; es uno de los soportes y fundamento más importantes de desarrollo y de negociación (Larissa Marangoni 2012, entrevista).*

Tener en cuenta esta idea de ‘negociación’ entre APROFE, la Franja y la comunidad, permite un mejor reconocimiento de las tensiones que se generan entre el proyecto Hilando Fino y las exigencias de la Franja a lo largo del proceso, tensiones que se entretajan en las líneas siguientes.

### **La comunidad en las prácticas artísticas emergentes**



Fotografía No 3. Parque ubicado frente a La Comuna de Engabao, sitio donde se realizaron los talleres de la artista Ana Fernández, 2012.  
Fotografía: Arianni Batista Rodríguez

Lejos del pavimento y el ajetreo citadino, durante tres horas diarias por diez días, se reúnen a coser mujeres de la costa ecuatoriana. Este ha sido el periodo de trabajo de las residencias *Hilando Fino I, II y III*. En los tres momentos, Ana Fernández se ha enfrentado al desafío de estar inmersa en la convivencia cotidiana con mujeres de zonas rurales. Su práctica ha continuado el hilo de lo colaborativo. No se trata de talleres donde la artista imparte cursos de costura, sino de un espacio donde cada una de ellas puede socializar su quehacer manual y en donde hasta ahora, el proceso alcanza más relevancia que el producto en sí mismo.

La costura se ha convertido en un motivo para, a través de la conversación, abordar memorias individuales y exteriorizarlas ante las asistentes al taller. Pero la brevedad del periodo de encuentro va en detrimento de la posibilidad de explorar en el campo de la visualidad y las piezas realizadas no logran traducir esos fragmentos de memoria individual o colectiva. Visto así, el proceso es el verdadero resultado del taller. A través de un continuo aprendizaje, Ana se cuestiona la efectividad de su intención colaborativa y se replantea toda la metodología de trabajo, pues para ella “este tipo de prácticas tiene que hacerse con un compromiso enorme, no puedes ir de paracaidista a las comunidades y pensar que vas a lograr algo. Eso no es verdad y yo realmente quiero ser super sincera y honesta conmigo misma y con los demás porque siento que eso no funciona” (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista). Esa cierta desilusión que la embarga al creer que no llega a ningún sitio, le genera interrogantes como ¿qué le apporto a esa comunidad?, ¿hasta dónde puedo y quiero llegar desde mi posición de artista?, ¿a dónde conduce todo esto?

Mucho antes de que Ana Fernández visitara La Comuna de Engabao con el propósito de concertar la realización del taller *Hilando fino III*, habíamos sostenido una conversación en la que, a partir de sus experiencias anteriores, la artista proyectaba el encuentro,

*Esta vez quiero hacer como una especie de muestrario de delantales, almohadones, carteras, y me interesa mucho rescatar esta tradición que tienen abí de hacer un textil que se llama pinganilla, que es hecho con pedazos de*

Revista ANTHROPOLOGICAS, año 17, volume 24(2), 2013

*tela [...] las mantas para recibir a los recién nacidos son hechas de esto, son muy lindas (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).*

Pero la tarde en que llegué a La Comuna de Engabao a participar del taller que impartía la artista, me llevé la sorpresa de verla rodeada de niñas de entre 8 y 12 años aproximadamente. Al parecer, ella había experimentado lo mismo al iniciar días antes el encuentro, pues en el comentario al saludar se refirió a la maravilla de tener por primera vez tantas niñas en el salón.



Fotografía No 4. Confección textil con la técnica de la pinganilla.  
Engabao, Hilando fino 2012.  
Archivo Ana Fernández

Otra de las propuestas de Ana para esta edición era la de leer en voz alta en cada encuentro los derechos de la mujer, en aras de propiciar un espacio que ella entiende como productivo, capaz de revertirse en el beneficio de las participantes. Todo esto tuvo que ser pospuesto ante la realidad de que fuera de cualquier pronóstico, en esta ocasión sólo asistieron tres o cuatro adultas y las participantes activas fueron niñas.

¿Cómo leer entonces la tensión constante de una artista contemporánea frente a su propia práctica comunitaria? ¿Cómo el cuestionamiento de su posición ética frente a un grupo con el que inicialmente sólo pretendía generar espacios de diálogo a través de la costura? ¿Por qué moverse en un espacio que le genera estos niveles de incomodidad?



Fotografía No 5. “La señora Marianita, para quien el taller se convierte en el espacio de socialización con otras mujeres de la comunidad”.

Hilando Fino III, julio de 2012.

Archivo personal Ana Fernández.

El interés casi etnográfico del arte contemporáneo por la otredad y la cultura como objetos de estudio, así como el desplazamiento de la mirada sobre el *Otro* primitivo a la comunidad (Foster 2001), son puntos de encuentro del arte con el objeto de estudio de la ciencia antropológica.

Ciertamente, desde la teoría del arte ya han sido abordadas este tipo de prácticas que aparentemente se desplazan del circuito tradicional de legitimación. El arte relacional es definido por Nicolas Bourriaud como el “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (2008: 142).

Sin embargo, en los ejemplos trabajados por el autor, se entiende al artista como un ser autónomo que interviene en un “contexto social” con notoria verticalidad, así el nuevo emplazamiento espacial es más una postura crítica frente a la institución arte que un legítimo interés por el otro.

En *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Reinaldo Laddaga (2010) nos enfrenta a proyectos artísticos más cercanos al tema de la incursión comunitaria. Se trata de proyectos que son parte y resultado de una tendencia presente en las ciencias del Siglo XXI, según el autor, lo posdisciplinario, modos de operar más allá de una disciplina particular, colaboraciones que dan lugar a la emergencia de una ciencia práctica” (Laddaga 2010). Interesante es la imposibilidad de encasillar estos proyectos que involucran a la comunidad dentro de alguno de los estilos reconocidos o nombrados por la Historia del Arte. Según Laddaga se trata de “proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas –ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”...- que, sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia” (Laddaga 2010:11).

## Rastros de un trabajo de campo

Luego de haber compartido dos ediciones con la Franja Arte Comunidad, Ana Fernández se refiere a la ambigüedad de este proyecto en relación al lugar de enunciación que asume: si es desde el arte o desde las ciencias sociales, motivo por el cual defiende la idea de que existan

*Franja Arte Comunidad y Franja Libre. Y la Franja Libre, quiero invitar a un artista que trabaje en su propia obra con la comunidad, que le haga partícipe a la comunidad de su propia obra, no que se creen estos grupos y que se hagan cosas que ellos quieran hacer. Una versión de un poquito darle más ese lugar a la creación del artista, [...] y ese lugar más vertical profesor alumno que es lo que antes yo me cuestionaba mucho pero me he dado cuenta que eso funciona mejor y que puedes tener objetivos claros, [...] en vez de que sea una cosa ambigua, y eso es lo que yo cuestiono de este tipo de prácticas, la ambigüedad (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).*

De la necesidad inicial de implementar proyectos colaborativos capaces de crear redes entre grupos de mujeres, a la propuesta de ejercer una enseñanza vertical donde el artista haga a la comunidad partícipe de su obra, existen hilos conductores: el cuestionamiento del lugar del artista y la necesidad de delimitar fronteras que devuelvan la diluida autonomía al campo del arte<sup>16</sup>.

En una de sus valoraciones y proyecciones de trabajo, Ana declaraba,

*Yo he tratado de pensar qué es lo que quiero hacer y hecho, bueno, voy a hacer la lectura de los derechos de las mujeres mientras hacemos la costura, voy a hacer hincapié en toda esta cosa digamos más profunda y después termino diciendo: ese no es mi trabajo, yo soy artista, no trabajadora social, no soy psicóloga, no soy terapeuta, no tengo idea de cómo abordar esto, me siento sobrepasada con esta tarea (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).*

Todo este cuestionamiento al que se somete, responde al (re)conocimiento que ha logrado de las problemáticas cotidianas de los grupos de mujeres de estas comunidades específicas. Los días de convivencia en el pueblo son más que intervenciones artísticas. Lo que de algún modo le posibilita a Fernández acceder a un conocimiento ampliado y profundo del grupo, es la implementación de la herramienta etnográfica del trabajo de campo - que como apuntan Schneider y Wright (2006), no es exclusiva de la antropología sino un área de ‘experimentación’ a ambos lados de las fronteras.

María Fernanda Cartagena<sup>17</sup>, coordinadora conceptual de *Franja Arte Comunidad*, entiende que *Hilando Fino* le demanda a Ana “el desmarcarse de su práctica de únicamente artista y eso es algo con lo que ella tiene una tensión permanente por su formación, es como que quiere

---

<sup>16</sup> Esta necesidad por delimitar la producción artística en relación a otras disciplinas es una tendencia cada vez más marcada entre estudiantes de la carrera de Artes Visuales (FADA-PUCE), notable ya desde el 2012. Así lo evidencian algunos foros de discusión sobre las prácticas de inserción social que demanda su programa.

<sup>17</sup> María Fernanda Cartagena es una reconocida curadora y crítica que cuenta con una de las producciones teóricas que más ha aportado al estudio del arte contemporáneo ecuatoriano.



y no quiere, es como que ahí le ves al artista profundamente interpelado por el contexto social” (2012, entrevista).



Fotografía No. 6 La artista imparte el Taller Hilando Fino III, Engabao 2012.  
Fotografía: Arianni Batista

Es evidente que el desmarcarse de su práctica estrictamente como artista no significa que pueda ser vista como etnógrafa (Foster 2001), sin embargo, la práctica comunitaria desarrollada por Ana en la costa del país se entreteje con una especie de negociación “ilícita” y subterránea con la antropología. Las dinámicas sobre las cuales se ha construido *Hilando Fino* le han exigido una posición de ‘traficante’ -en mayor o menor medida aceptada por ella- dada en la constante ‘experimentación’ asumida en la ejecución de su taller, el cual ha rebasado los intereses primarios de compartir la costura y la conversación. Alcanzar el nivel de conocimiento y problematización del grupo trabajado no es posible sólo mediante el ejercicio artístico propuesto, sino a través de la ‘apropiación’ de herramientas como la observación participante durante su breve estancia en el campo.

De cualquier modo, lo relevante para la antropología resulta intentar dilucidar por qué, a pesar del nivel de incomodidad que genera en la comunidad artística el ser asociados a otras disciplinas, tienen lugar en la escena del arte actual ecuatoriano este tipo de prácticas comunitarias de márgenes cada vez más ‘dudosos’.

### **Rumbos del arte ecuatoriano actual: expansión vs. autonomía del campo y otras discusiones**

Por alrededor de una década, en el Ecuador hemos sido testigos de una serie de prácticas artísticas concebidas como procesos de larga duración, desarrollados en comunidades específicas. Mientras se produce esto, los artistas que las protagonizan defienden a ultranza la pertenencia de las mismas al ámbito exclusivo del arte; reviviendo así, esa autonomía de la cual nos habla Pierre Bourdieu y que supone que “todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc. – reviste *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos ni en el macrocosmos social en su conjunto” (Bourdieu 2010: 38). El comentario de Ana Fernández resulta ilustrador al respecto: “Yo no dudo que especialmente el arte contemporáneo se relaciona con un montón de disciplinas de las ciencias sociales pero lo que yo sí creo firmemente es que el arte es el arte. El arte no es antropología, ni es sociología, ni es ninguna de esas otras disciplinas” (2012, entrevista). De este modo, al excluir del ARTE todo lo que proviene de las ciencias sociales u otras disciplinas, contribuye a la delimitación fronteriza. Pero, cuáles son los parámetros para medir lo que está dentro y lo que queda fuera del ARTE.

Según la propia Ana Fernández ¿cómo identificar un proyecto artístico?

*Desde esto que Bourriaud acuñó como prácticas relacionales, lo que diferencia estas prácticas como artísticas a la hora de preguntarnos ¿es esto arte o qué es?, es que el arte tiene la capacidad de maravillarnos, desde algún lugar que no es el de las ciencias sociales; que de alguna manera sí tiene la poesía y que nos hace pensar que otro mundo es posible. La experiencia estética es aquello que nos produce ese moverse del alma. Esa es la diferencia más radical entre*

*un proyecto desde el arte y un proyecto desde las ciencias sociales (2012, entrevistas).*

Pero además de la ausencia de poesía, ¿qué define que un proyecto determinado quede por fuera de lo entendido como ARTE en la región?

Un elemento a tener en cuenta, más allá de que nos maraville o no lo que presenciamos, es el espacio desde dónde se concibe y en dónde circula (Schneider y Wright, 2006). En el caso de *Hilando Fino*, se trata de un proyecto más de la *Franja Arte Comunidad*, que está dirigida por la artista Larissa Marangoni y conceptualizada o curada por María Fernanda Cartagena, dos figuras importantes para el arte de las décadas más recientes en este país.

Consecuentemente, la visión y práctica de las ediciones de la *Franja* en las cuales ha estado presente *Hilando Fino*, amén de todos los cruces disciplinares y tráfico establecidos y reconocidos por estas dos profesionales, ya están inscritas y aceptadas en el circuito artístico nacional pues poseen la legitimación de las voces que lo construyen.

Es evidente, además, la necesidad de legitimar estos procesos en espacios que de algún modo responden a la ‘institución arte’. Así, a pesar de ser concebidos como procesos, tienden a presentar un producto que de algún modo hace posible a ese “todo” circular más allá de la comunidad. Los resultados de la edición *Franja Arte Comunidad / Engabao 2011* –imágenes de los talleres, conversatorios de las experiencias de los artistas y participantes en general- fueron presentados en la sede FLACSO-Ecuador, relevante espacio académico.

Las dudas frente a propuestas etnográficas que trafican con las artes visuales y/o audiovisuales invaden a muchos de los artistas ecuatorianos. En más de una ocasión a lo largo de esta investigación la entrevistadora salió interrogada. La pregunta recurrente era qué concepto tenía de la serie de propuestas que comenzaban a circular en espacios artísticos, aparecidas sobre todo de manos de antropólogos visuales. La idea que subyace en esta interrogante y en todas las discusiones relativas al ‘pertenecer’ y el ‘no pertenecer’ es la defensa de la figura del artista, vista como la encarnación del don de la genialidad históricamente atribuido y construido por la Historia del Arte.

Indiscutiblemente, el campo del arte posee metodologías de trabajo afianzadas en una cosmovisión propia de la disciplina, pero no es la sensibilidad el motivo que nos permite discernir entre un proyecto de arte y uno de las ciencias sociales. La marca evidente es el quién lo construye, ser artista y estar aceptado por la comunidad hace la distinción. En el caso específico del Ecuador, la tendencia de los artistas es a delimitar su espacio frente al trabajo en consolidación de la antropología visual. Lo que subyace en esta delimitación de fronteras no es sólo la defensa del ARTE, sino de la capacidad del sujeto artista de crear y transmitir desde lo sensitivo *versus* la racionalidad de la antropología y otras disciplinas. La defensa implícita a la sensibilidad del creador resulta en definitiva un poco más atractiva que la del ARTE como un todo.

No es pretensión de la antropología ni de este trabajo el desmitificar la espiritualidad históricamente atribuida al creador artístico, tal como proponen George Marcus y Fred Myers (1995). Sin embargo, resulta que a diferencia de la clara apelación a la poesía y la sensibilidad que tiene lugar en la demarcación de fronteras frente a la contaminación de otras disciplinas como la antropología, en las discusiones sobre prácticas colaborativas del arte ecuatoriano actual se revelan fuertes contradicciones entre la propia comunidad de artistas.

Uno de los temas que aflora es la cuestión del papel ético en el desempeño del creador frente a la comunidad, ¿qué ofrece aquel a ésta?, es la pregunta que interpela no tanto a quienes se han acercado teóricamente al asunto, sino sobre todo a los involucrados en esta corriente. Para Ana Fernández muchas veces estos intentos resultan ‘prácticas paracaidísticas’, donde el artista llega a una comunidad, supuestamente tiene un intercambio horizontal con los habitantes, aprende de ellos más que enseñarles algo, se retira y queda como un hecho aislado en medio de la cotidianidad de la región (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).

Entre los participantes de la mesa de trabajo *Arte y Comunidad* desarrollada en el marco del *Seminario Arte y Educación* (2012), promovido por la Facultad de Artes de la Universidad Católica, tuvieron lugar intervenciones que develan conflictos profundos frente a la relación arte/comunidad. Ciertos cuestionamientos condujeron a interrogantes significativas: ¿a partir de quién se genera este discurso, el artista o un

comitente?, ¿cuál es el compromiso político del sujeto que genera este tipo de discurso?, ¿son hoy en el Ecuador las prácticas colaborativas en el arte prácticas de resistencia?

Previo al desarrollo del Seminario, Ana Fernández se refería a la contradicción que suponía la presencia del Estado en el curso de las artes en el país, pues si por un lado ayudaba a visibilizar las producciones artísticas, por otro las encasillaba y aniquilaba su esencia: la resistencia. En sus palabras,

*En el 2007 hicimos una mesa en El Pobre Diablo dónde la pregunta era ¿incide el arte en la política? Y la respuesta era: no; nadie se entera de qué pasa en el arte. Lo que ha pasado del 2007 a esta parte es que este gobierno ha sido super inteligente en coaptar todas las prácticas artísticas sociales para su beneficio y creo que eso es bien peligroso por una parte y por otra parte nos ha dado lo que queríamos, que es justamente poder incidir de alguna manera en la política. [...] Me parece interesante que exista este relacionamiento del artista y la comunidad, pero a mí, el hecho de que sea un mandato me molesta muchísimo y nosotros establecimos estas prácticas no como establishment, sino como resistencia, y ahora están siendo coaptadas, todas nuestras metodologías, todo está siendo coaptado, a mí me aterra (2012, entrevista).*

Una de las problemáticas que detectan los artistas es que el agenciamiento institucional del trabajo comunitario a través del discurso oficial, va en detrimento de otros estilos o tendencias dentro de las artes visuales contemporáneas. Pero, ¿por qué, a pesar de todos los cuestionamientos éticos frente a la comunidad y a la posición política asumida, estas prácticas tienen lugar?

Ya en la década de los ochenta James Clifford alertaba sobre las implicaciones negativas de continuar mirando al arte como un campo encerrado en sí mismo, marcado por la sensibilidad, el deslumbramiento o la fascinación. Sobre el caso específico de la muestra “Primitivismo” en el *Arte del Siglo XX: Afinidad de lo Tribal y lo Moderno*, expuesta en el MOMA (1984-1985), decía,

*En general uno se sentiría compelido a deducir basándose en la exhibición, que todo el entusiasmo por la cosa nègre, por la “magia” del arte africano, no tenía nada que ver con la raza. [...] El modernismo aquí representado sólo tiene que ver con la invención artística, una categoría positiva separable del*

*primitivismo negativo de lo irracional, lo salvaje, lo básico, la huida de la civilización (Clifford 2001: 237).*

¿En qué nos auxilia el comentario anterior? En ver que más allá de la tan defendida autonomía teórico-metodológico que ofrece el campo del arte a sus practicantes y de la indudable construcción histórica del mito de “el don” y la genialidad en el gremio, existen cuestiones estructurales importantes en este desplazamiento del arte hacia prácticas comunitarias, materializadas en algunas –entre muchas- de las tantas plataformas colectivas existentes en el país.

Lo primero es guardar un poco de distancia frente a la idea de un boom internacional de las prácticas colaborativas, relacionales o emergentes y concentrarnos en nuestro campo cultural específico. Entre las posibles causas que los empuja a realizar proyectos que constantemente interpelan su posición de artista y el lugar del arte, se encuentra como factor común el tema de la inexistencia de un mercado de arte capaz de garantizar la independencia propositiva de los artistas. Entonces, la posibilidad de encontrar financiamiento para procesos artísticos y la imposibilidad de comercializar obras en sí mismas, se presenta en el caso ecuatoriano como un factor a tener en cuenta en el análisis del auge de procesos que privilegian el tráfico con la disciplina antropológica a través del emplazamiento en comunidades vistas como un Otro cultural.

Finalmente, a pesar de los encuentros y desencuentros a nivel metodológico entre la antropología y ciertas prácticas artísticas actuales, es posible encontrar muchas puntas de una misma madeja si decidimos acercarnos al campo del arte desde la mirada antropológica. Develar las principales tensiones entre los agentes involucrados en el campo y vislumbrar posibles rumbos, resultan algunas de ellas.

## Bibliografía

- ANDRADE, X. 2007. "Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo" *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25: 121-128. (<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/322/1/RP25-Andrade-Del%20trafico%20entre.pdf>) , visitado el 08/15/11
- ANDRADE, X. 2011. *Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín*. (<http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>; (visitado el 02/02/12)
- ANDRADE, X. 2012. Antropología y Arte contemporáneo: contexto del debate y la experiencia de FLACSO-Ecuador. Ponencia presentada en "Ciclo de Conferencias Educación Artística y Universidad", Quito-Ecuador, junio 4 y 5.
- BOURDIEU, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- CARTAGENA, María Fernanda. 2011. "De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red". *Catálogo Arte Actual 2011*, pp: 12-23. Quito: FLACSO-Ecuador
- CLIFFORD, James. 2001. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- CLIFFORD, James. 2003. *On the Edges of Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- FOSTER, Hal. 2001. "El artista como etnógrafo". En *El retorno de lo real*, pp: 175-207. Madrid: Akal. (<http://es.scribd.com/doc/31637791/Foster-Hal-El-Artista-Como-Etnografo>), visitado 31/07/12.
- FOSTER, Hal. 2010. "Contemporary Extracts". En ARANDA, Julieta, KUAN WOOD, Brian & VIDOCKLE, Anton (eds.): *What is Contemporary Art?*, pp. 142-151. Berlín-New York: Sternberg Press.

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 17, volume 24(2), 2013

LADDAGA, Reinaldo. 2010. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.

MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. 1995. "The Traffic in Art and Culture: An Introduction". En MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, pp: 1-51. California: University of California Press.

RODRÍGUEZ, Hernán. 1980. *1969-1979 Diez Años de Cultura en el Ecuador*. Quito: Publitécnica

SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher. 2006. "The Challenge of Practice". En SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (eds): *Contemporary Art and Anthropology*, pp: 1-27. Oxford: Berg.

SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher. 2010. "Betwen art and Anthropology". En SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (eds): *Betwen art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, pp: 1-21. Berg Editorial: Oxford, New York

### **Documentos**

CAGIGAL, Pedro (dir). 2008. *Wasb el Documental. Proyectos artísticos en colectivo*. Quito.

CATÁLOGO DVD. 2009. *Ecuador en Emergencia. 13 plataformas de producción artística colectiva del Ecuador*

### **Entrevistas**

Ana Fernández [Miranda Texidor]. 08, 09, 23 y 30 de mayo de 2012.

Larissa Marangoni. 02 de mayo y 07 de junio de 2012

María Fernanda Cartagena. 09 de enero y 15 de junio de 2012.

Recebido em janeiro de 2014

Aprovado para publicação em março de 2014