

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL  
Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**EL TALLER COMUNITARIO DE PINTURA DE LA  
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO COMO ESPACIO DE  
CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD ARTÍSTICA PERSONAL Y COLECTIVA.**

**WILSON GUILLERMO ORELLANA MORALES**

**FEBRERO 2016**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL  
Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**EL TALLER COMUNITARIO DE PINTURA DE LA  
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO COMO ESPACIO DE  
CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD ARTÍSTICA PERSONAL Y COLECTIVA.**

**WILSON GUILLERMO ORELLANA MORALES**

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS  
LECTORAS: MARIA CARMEN OLEAS /PAMELA CEVALLOS**

**FEBRERO 2016**

## **DEDICATORIA**

Este trabajo va dedicado a todos quienes hicieron posible su realización, a mis padres, Belén, mis primos, abuelo, tío, mis amigos, profesores, compañeros, todas las personas del taller comunitario de pintura; puesto que, en todos los mencionados veo un todo que ha hecho posible cada día de este recorrido, para hoy presentar este trabajo.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a todos a quienes les he dedicado esta tesis y con mucho afecto a quienes estuvieron tan cerca para ayudarme todo este tiempo, Mamá, Papá, Cami gracias por forjar quién soy, Belén gracias por todo tu apoyo durante este trabajo, Diego, Iván, Clodo, gracias por tanto familia; Hugo muchas gracias por tu responsabilidad y tenaz ejemplo. Amanda, gracias por tu dedicación, Eduardo gracias por toda la apertura y apoyo, Christian, Wladimir, Xavier gracias por compartir parte de sus vidas, a mis amigos gracias por todas las aventuras, Flacso-amigos gracias por aprender conmigo. Les agradezco por siempre.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN .....	9
CAPÍTULO I.....	10
1.1. Presentación del Tema .....	10
1.1.1. Introducción.....	10
1.1.2. Contexto.....	12
1.2. Objetivos .....	14
1.2.1. Objetivo General.....	14
1.2.2. Objetivos Específicos .....	14
1.3. Estado del Arte.....	16
1.3.1. Estado de las discusiones de Antropología Visual .....	16
1.3.2. Comprensión del Artista desde la Antropología.....	17
1.3.3. Mundos del Arte .....	20
1.3.4. Justificación del Proyecto desde la Antropología Visual .....	22
1.4. Metodología .....	23
1.4.1. Categorías de análisis .....	24
1.4.2. Observación Participante y Entrevistas Semiestructuradas.....	25
1.5. Marco Teórico.....	26
1.5.1. Introducción a Identidad (Representación).....	26
1.5.2. Categorías sobre Identidad .....	28
1.5.2.1. Apropiación de Modos de Hacer.....	28
1.5.2.2. Apropiación de Modos de Pensar.....	29
CAPÍTULO II.....	31
2.1 Contexto Histórico .....	31
2.1.1. El taller Artístico .....	34
2.1.1.1. El taller Renacentista.....	35
2.1.1.2. Talleres de la Época Colonial.....	40
2.2. Descripción de la Escena Cultural .....	43

2.2.1.	Taller como espacio Ritualizado (Sentidos Compartidos) .....	44
2.2.2.	Los hábitos de práctica .....	51
2.2.3.	Las normas del taller.....	55
2.2.4.	El trato con los modelos .....	56
2.2.5.	Compartir con el Maestro .....	59
2.3.	El Taller Ritualizado .....	62
CAPÍTULO III .....		65
3.1.	Identidades Particulares .....	65
3.2.	Los Practicantes Christian y Wladimir .....	66
3.2.1.	El caso de Christian .....	66
3.2.1.1.	Historia Individual Previa .....	67
3.2.1.2.	Objetivos Personales .....	68
3.2.1.3.	La importancia de la técnica.....	72
3.2.1.4.	Compartir con el Maestro.....	74
3.2.1.5.	Autoenunciación.....	77
3.2.2.	El caso de Wladimir .....	79
3.2.2.1.	Contexto Personal Previo .....	80
3.2.2.2.	Objetivos Personales .....	82
3.2.2.3.	Compartir con el Maestro.....	84
3.2.2.4.	La importancia de la técnica.....	85
3.2.2.5.	Autoenunciación.....	86
CAPÍTULO IV .....		89
4.1.	Identidad Particular y Colectiva.....	89
4.2.	El caso de Xavier .....	89
4.2.1.	El diálogo con Xavier .....	90
4.2.2.	Historia Individual Previa.....	91
4.2.3.	Objetivos Personales.....	93
4.2.4.	La importancia de la técnica.....	96
4.2.5.	Autoenunciación.....	100
4.2.6.	Compartir con el Maestro .....	102

4.2.7.	Compartir con la Comunidad .....	104
CONCLUSIONES .....		107
5.1.	Lo comprendido de las indentidades del Taller Comunitario.....	107
5.2.	Sobre lo vivido.....	110
BIBLIOGRAFÍA .....		111
ANEXOS .....		115
Fotografías .....		115

## **Prefacio**

### **Nombre del proyecto de investigación:**

EL TALLER COMUNITARIO DE PINTURA DE LA UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD ARTÍSTICA PERSONAL Y COLECTIVA.

**Palabras Clave / Keywords:** Taller de Pintura Comunitario, Identidad Personal, Identidad Colectiva.

## **RESUMEN**

La presente tesis, investiga el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito como un espacio de construcción identitaria, con el propósito de reflexionar como este espacio construye identidades a nivel individual y colectivo en una escena social de producción de imágenes, que puede ser entendida como un mundo artístico, por lo busca reflexionar y extender nociones de un tipo de identidad artística.

## CAPÍTULO I

### EL TALLER COMUNITARIO DE PINTURA DE LA UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

#### ¿Espacio de construcción de identidades artísticas?

#### 1.1. Presentación del Tema

##### 1.1.1. Introducción

Previo al ingreso al programa de maestría, venía interesado en el tema de la expresión en el campo de la pintura, lo que años atrás me llevó a vincularme a su práctica en el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito. Espacio que a la luz de mis presentes estudios en Antropología Visual, se ha abierto como un campo de interrogación e investigación de lo social, en donde he visto la posibilidad de problematizar y expandir las nociones identitarias de *artista*, por ser este un espacio que está fuera de los usuales circuitos de legitimación artística local.

Una de mis preguntas claves para ingresar en este tema fue, ¿qué hay más allá de la expresión individual del sujeto, en su práctica? Buscando la respuesta, pude observar la existencia de un entramado de relaciones al interior del taller, que probablemente tejen una comunidad que interpela a sus asistentes en términos de construcción de identidad. Esto lo propongo considerando mi propia experiencia en el taller, donde me he identificado con ciertas prácticas ciertas prácticas, que actualmente me permiten contar una parte de mi historia y en consecuencia una parte de mí mismo; y de las conexiones que mantengo con el mundo social en el que me desenvuelvo.

Todo esto es lo que me lleva, a preguntarme sobre los motivos que llevan a otros asistentes a reunirse en este espacio. ¿Es esto únicamente una búsqueda de práctica de pintura? ¿Existe una búsqueda de cohesión social bajo esta práctica? ¿Qué generalidades se manejan al interior de esta escena social? ¿Cuáles son los elementos

que podrían permitirles una identificación artística a los asistentes? Frente a este tipo de inquietudes propongo la presente investigación para aportar a la comprensión del sujeto artista desde la antropología visual. El estudio es relevante debido a que, como ya se mencionó, el taller de pintura por su definición comunitario no está dentro de lo que consideramos los circuitos usuales de legitimación artística como lo son las galerías o museos. Es así preciso explorar las relaciones sociales de esta escena y sus particularidades desde la antropología visual, si consideramos que ella misma se expresa ampliamente dentro del campo de lo visual, por su orientación central a la producción de imágenes. Esto incide además en los usos del espacio, en sus lógicas internas y en la producción de sentidos.

Me parece importante anotar que la vinculación que mantengo con el taller de pintura, viene dada por mi práctica constante de representación de la figura humana. Siempre he dibujado a lo largo de mi vida. Vengo de un pregrado en el área del diseño industrial y de la producción de objetos, que me vinculó desde hace tres años en la realización de escultura figurativa para una empresa privada. Adicionalmente, mantenía la práctica en las áreas del dibujo y la pintura de representación de la figura humana desde la tradición naturalista académica de las bellas artes<sup>1</sup> por afinidad personal, que es algo que sigo haciendo y que fue lo que me atrajo y unió con el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). De manera que esta vinculación de casi tres años de asistencia regular y ocasional, es la que me lleva a reflexionar y cuestionarme sobre aspectos más allá del oficio.

Reflexionar sobre identidad más allá de mi experiencia, es la razón principal por la que se justifica el presente proyecto, puesto que su aporte hacia el campo de la antropología visual, reside en dar cuenta de procesos de creación y producción artística local, que nos permitan expandir las nociones de artista que se dan fuera de los límites formales de legitimación.

---

<sup>1</sup> f. Cada una de las que tienen por objeto expresar la belleza, y especialmente la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. U. m. en pl Fuente: Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

### **1.1.2. Contexto**

A fin de contextualizar el taller comunitario de pintura de la USFQ dentro de un problema de construcción identitaria artística, es necesario indicar que es ante todo un lugar de estudio y práctica de pintura de la figura humana, que abre sus puertas semanalmente los días sábados, desde hace más de diez años de forma gratuita a todas las personas en general. Inicialmente pensado como un espacio de práctica de representación de la figura humana para docentes por parte de Eduardo Villacís profesor de dibujo/ pintura y Howard Taikeff profesor de escultura del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la USFQ; que gradualmente abrió su espacio a la comunidad. En la actualidad Eduardo además de las clases que imparte en la universidad, dedica tres horas semanalmente para ser parte de este espacio de pintura al igual que el resto de asistentes comunitarios. De igual manera Howard actualmente trabaja en esta modalidad comunitaria pero en un taller separado de escultura.

Una de las cualidades importantes de este taller es su constancia, puesto que solamente cierra en ocasiones excepcionales, que en mi experiencia siempre han sido comunicadas a la comunidad con anterioridad por parte de sus responsables, caso contrario el taller se encuentra trabajando tanto en feriados como en períodos vacacionales extensos. Su apertura actualmente no depende únicamente de la presencia de su iniciador -el ya mencionado Eduardo Villacís- sino que se encuentra principalmente bajo la responsabilidad de la asistente y estudiante de artes Belén Jaramillo de la USFQ. Belén, además de responsabilizarse en abrir este espacio semanalmente a la comunidad y llevar los registros textuales y fotográficos de sus operaciones -que se realizan en las instalaciones del taller de dibujo y pintura del COCOA- también es la responsable de resolver necesidades fundamentales de un taller de este tipo. Necesidades tales como contactar y mantener una base de datos de los modelos que han de trabajar en las sesiones semanales, organizarlos y agendarlos con semanas y hasta meses de anticipación. Todo para hacer operativo el funcionamiento del taller.

Sobre los modelos, en mis observaciones y aproximaciones previas al campo, puedo anotar que ellos son hombres y mujeres de variada edad, etnia y género. Por lo

general son modelos de profesión o profesionales vinculados al trabajo con el cuerpo, como actores, actrices o danzantes. Ellos trabajan entre una y cuatro semanas seguidas, durante las que mantienen una sola pose para los pintores. Luego de este tiempo por lo general cambiará el modelo de turno para brindar variedad a los asistentes. En un día sábado normal, los modelos, llegarán idealmente con unos minutos previos al inicio de la sesión de pintura que arranca a las diez de la mañana y se quedarán hasta la una de la tarde. Frente al inicio de una nueva pose, los modelos tomarán algunos minutos de diálogos e interacciones con los asistentes para definir una pose para la jornada. Por supuesto, ellos han de expresar durante la sesión los momentos en los que necesitan descansar y cambiar de posición, estirarse y reponerse. Y es justamente en estos momentos de descanso donde se ha de dar la interacción social entre los asistentes.

En cuanto a las personas que asisten al taller, se encuentran alumnos de la universidad que van tanto por motivación personal como por horas acumulables de trabajo académico. También están las personas de la comunidad, que son asistentes hombres y mujeres que van de manera libre y voluntaria al taller de forma semanal, y sus perfiles son diversos en términos de formación, de ámbitos laborales y estratos de la sociedad quiteña. Entre ellos se encuentran profesionales de áreas diferentes al campo de la pintura, también están jóvenes estudiantes de otras instituciones y por supuesto profesionales de áreas afines también, como ilustradores.

Es precisamente a este último grupo de personas de la comunidad al que busco conocer y por el que creo que se justificaría el esfuerzo de esta investigación, que busca aportar en extender la comprensión de la noción de artista y por ende de la esfera del arte desde la antropología visual. Estos asistentes, al no ser alumnos de los programas de la universidad y de sus procesos de formación de artistas, y que probablemente -en algunos de sus casos- tampoco se encuentran inscritos en programas académicos externos o en los circuitos locales de legitimación artística. Es por esto que resultan casos interesantes y demás válidos pues al no moverse dentro del ámbito de las bellas artes -por sus profesiones y perfiles diversos- podrían estar encontrando aquí un espacio de identificación artística.

De esta manera, he conformado el campo de investigación a partir de esta categoría en la que se encuentran los asistentes no académicos del taller, a los que frente

a la necesidad de una categorización más precisa denominaremos *practicantes*, considerando su mencionada heterogeneidad, en la que encontramos pintores aprendices, amateurs, personas que pintan por hobby tal vez.

Cabe señalar que esta denominación no es una forma de minimizar la labor de los asistentes del taller, sino que alude al sentido literal de la palabra practicante<sup>2</sup>, que hace referencia a aquella persona que mantiene una práctica. En este caso, una práctica expresada tanto en el oficio de la pintura como en la asistencia al taller con sus normas internas que pueden también ser comprendidas como prácticas culturales.

Establecida entonces la construcción identitaria como problema de investigación y revisado el contexto particular del taller comunitario de pintura y sus Practicantes propongo la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito se constituye como un espacio de construcción de una identidad de artista para sus Practicantes a nivel individual y colectivo?

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo General**

Como objetivo general dentro de la presente investigación propongo: Establecer los modos en los que los Practicantes, a pesar de no estar dentro de los circuitos formales de formación o legitimación artística, construyen una identidad de artista en el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito

### **1.2.2. Objetivos Específicos**

Mientras que por objetivos específicos tengo el siguiente desglose para responder al objetivo general:

---

<sup>2</sup>**practicante.** (Del ant. part. act. de *practicar*). **1.** adj. Que practica. U. t. c. s. Fuente: Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

- Describir y explicar las lógicas internas de pensamiento y de acción al interior del taller comunitario de pintura que construyen modos identitarios artísticos colectivos.
- Describir y explicar las lógicas internas de pensamiento y de acción al interior del taller comunitario de pintura que construyen modos identitarios artísticos individuales.

A fin de poder abordar estos objetivos, es necesario desarrollar una introducción a los campos desde los que se va a abordar el tema de investigación. Inicialmente tendremos una revisión de literatura y justificaremos la pertinencia del presente tema desde la antropología visual, a partir de un estado del arte que nos permita ubicarnos en las problemáticas actuales de la sub disciplina.

Con base en esta introducción de literatura previa sobre el tema y una vez definida la propuesta metodológica para la investigación, se podrá entrar al marco teórico que abordará el tema identidad de forma más particular, para definir las categorías de análisis y con estas por supuesto abordar la pregunta principal de investigación. Así mismo, será necesario abordar un contexto histórico a fin de comprender el espacio del taller de pintura, a lo largo de momentos representativos que han definido en gran medida sus lógicas de funcionamiento. Sin embargo, esta revisión histórica se desarrollará en el siguiente capítulo debido a su extensión.

Antes de comenzar, quisiera aclarar que *identidad* -de aquí en adelante- hace referencia a la constitución de una o varias facetas y matices del sujeto. Y que no se pretende buscar definiciones totalizantes de una persona o de un colectivo, esto acorde a un marco de referencia posestructuralista abierto a interpretaciones, que se desprende de las discusiones antropológicas sobre representación.

### **1.3. Estado del Arte**

Para ubicar la presente investigación dentro del campo de la antropología visual y argumentar su pertinencia al estudio desde la misma; revisamos las discusiones afines, sobre todo actuales, que nos permitirán estudiar y comprender el caso del Taller Comunitario de Pintura de la USFQ.

#### **1.3.1. Estado de las discusiones de Antropología Visual**

Empecemos identificando Antropología Visual como una forma de investigación social, que más allá del registro de tradición positivista que usaba imágenes como prueba o evidencia de la existencia de un fenómeno (Le Bon, 1881); es una sub disciplina que ha tenido que pasar por un proceso de adaptación aún inconcluso a la exigencia académica más purista, que tradicionalmente venía rechazando la experiencia sensorial, por lo que apenas se ha venido incorporando de manera más formal al mundo académico, con el trabajo de antropología aplicada (Pink, 2006:8); que parte de pensar en la cultura como experiencias visibles, tal como argumenta Ruby:

...antropología visual lógicamente proviene de la creencia en que la cultura se manifiesta a través de símbolos visibles encajados en gestos, ceremonias, rituales y artefactos situados en entornos naturales o construidos. La cultura es concebida como si se manifestara a sí misma mediante un guión con una trama que envuelve a actores y actrices con libreto, vestuario, soporte y montaje. La cultura sería la suma de escenarios en los que uno participa. Si uno puede observar la cultura, los investigadores debieran ser capaces de emplear tecnología audiovisual para grabarla como datos sujetos a análisis y presentación (Ruby, 1996:154).

En relación a esto vale precisar que antropología visual, no se trata de únicamente llevar registros. No puede ser entendida como un recurso aislado, como podría ser la fotografía de apunte que ayuda al etnógrafo a reconstituir eventos (Ruby, 1996), es importante entender esta sub disciplina como un proceso de aproximación que puede proveer mediante el reporte de registros visuales, información más significativa en la búsqueda de develar códigos culturales. Pensando como expone José Lison, más que hacer fotos o películas, se trata de usar los medios audiovisuales desde la formación y perspectiva antropológica, es disponer las técnicas audiovisuales al servicio de los contenidos de investigación (1999), sin priorizar la búsqueda de un lenguaje estético, como se da en otras disciplinas de registro visual:

Antropología visual es, ante todo, antropología que hace uso de cualquiera de los medios audio-visuales existentes o de sus productos (estos últimos, siempre adecuadamente contextualizados) para investigar, analizar, abordar desde nuevas perspectivas problemas nuevos y de siempre; recoger, archivar datos y producir una nueva etnografía [...] representar y transmitir con eficacia significados densos; retroalimentar y precipitar la acción en procesos de recogida de datos, y muchas otras cosas, en su mayoría todavía por descubrir, que seguro abrirán paso a nuevas y enriquecedoras posibilidades de aproximación al conocimiento del otro (Lison, 1999:23).

Por supuesto estos supuestos sobre la cultura como conjunto observable y por tanto registrable, han sido foco de cuestionamientos en el trayecto de la sub disciplina, por cuanto esta idea se basa en una creencia positivista en la que el mundo es una experiencia objetiva (Ruby, 1996:155); lo que no puede ser afirmado frente a considerar que todo lo investigado, estudiado y representado es una muestra de *verdad* seleccionada y propuesta por el investigador que la realiza y sostiene.

En un mundo postpositivista y posmoderno, la cámara está restringida por la cultura de la persona que está detrás de ella, es decir, las grabaciones y fotografías están siempre preocupadas por dos cosas - la cultura de los filmados y la cultura de quienes filman (Ruby, 1996:155).

Antropología Visual es entonces un campo que incorpora las posibilidades de registro audiovisual como fuentes de comprensión social, que se ha visto prolíficamente envuelto en las últimas décadas en la investigación de los temas relativos al arte, por lo que a continuación nos extenderemos en el tema de la noción de identidad artística desde la antropología.

### **1.3.2. Comprensión del Artista desde la Antropología**

Partiendo de la búsqueda antropológica de comprensión social, y con la intención de ir más allá de la etnografía y avanzar hacia la comprensión interna de los códigos significantes mediante los que opera un determinado contexto humano-en este caso el taller de pintura-, y remitiéndome a la búsqueda de no sólo comprender un fenómeno social desde la mirada propia sino desde más voces a tono con una de las propuestas fundacionales de Malinowski en antropología que propone que “the goal of an ethnographer is to try to understand not only, another culture, but also how the people of that culture understand their culture” (Freeman, 2009:53); considero importante señalar que en los estudios de antropología es actualmente significativo adentrarse en la

comprensión de los mundos del arte, entendiendo a estos como espacios sociales de producción, circulación y consumo artístico.

La razón de esto es la condición prolífica que mantiene este campo en las últimas décadas, con trabajos como los del sociólogo Becker (1986), en antropología con Clifford o representativamente con el trabajo de Marcus y Myers (1995), siendo estos últimos quienes explican este desarrollo del campo a partir de señalar una raíz común entre los estudios de arte y antropología, dado en el momento histórico de la modernidad:

There is an affinity between art and anthropology as discursive arenas for comprehending and evaluating cultural activity. Art and anthropology are rooted in a common tradition, both situated in a critical stance toward the “modernity” of which we are both a part (Marcus & Myers, 1995:4).

Y es justamente el notar esta codependencia histórica de las disciplinas, que se desarrollan durante la modernidad, la que nos permite entender que estos no son fenómenos completamente separados y que su comprensión va de la mano. Por lo tanto, para conocer el estado de estas discusiones, hay que considerar el trabajo de Marcus y Myers (1995) quienes vienen siendo críticos acerca de cómo se han venido depurando las miradas occidentales sobre el arte. Ellos parten de anotar que en la tradicional antropología se criticaba las categorías occidentales del arte por su dificultad de aplicarse transculturalmente principalmente con las categorías de lo civilizado y la estética.

Un caso emblemático de esta crítica hacia la definición artística desde la antropología, se dio a propósito de la exposición del Museum of Modern Art de Nueva York sobre afinidades, que en el año de 1984 mostró arte nativo africano como afín al arte moderno del pintor Pablo Picasso, como si se tratara de una ingenua coincidencia, que nos remite a pensar que el genio creativo reconocido en Picasso puede llegar de diversas latitudes. Esta presentación fue criticada desde la antropología, puesto que no nos habla del proceso de selección interesado, que fue realizado en su momento para construir esta idea dentro de la institución museo, en donde se habló de afinidad de manera descontextualizada sin tomar en cuenta la razón u origen de los objetos nativos.

Ejemplos como el recién mencionado nos permite ubicarnos en una de las discusiones actuales de la antropología sobre el arte que hemos de tomar en cuenta a lo largo de esta investigación, qué es proponer que “el ‘arte’ no es universal, sino una categoría cultural cambiante de Occidente” (Clifford, 1998:236). Categoría que se expresa de diferente manera según el contexto donde se desarrolla y que es ante todo mediada por las relaciones de poder de las instituciones que legitiman estas distinciones de arte. Otras críticas referidas desde la antropología, han sido las ideas del arte trascendente o de la esfera de lo bello, que no son aplicables totalmente frente a la diversidad contextual.

Según el antropólogo Dan Miller, ideas de arte trascendente o bello son una forma de esencialismo establecido a través de un sistema histórico y cultural particular (Marcus & Myers, 1995) es necesario notar está crítica puesto que en el presente caso de investigación se volvería válido el señalar que lo bello no es una definición universal de lo artístico en la contemporaneidad, sin embargo esta concepción ha de ser útil por cuanto los ideales de representación miméticas de occidente se pueden volver convenciones habituales a las que se remite la comunidad investigada, como reconoceremos más adelante en su contextualización.

Por supuesto la crítica también viene desde la teoría del arte, en donde actualmente se comenta que el discurso antropológico del “otro” y lo “exótico” al igual que en los casos de descontextualización o esencialismos alude un tipo de autoridad, en este caso etnográfica por parte del investigador, que también crea regímenes de verdad (Clifford, 1998). Condición intrínseca que sigue acompañando a la disciplina y que al no poder ser resuelta debe ser mencionada constantemente para su inclusión en los procesos reflexivos, incluyendo los de esta investigación.

Otra discusión actual, es de los exponentes Marcus y Myers (1995) que discuten como los límites entre arte y antropología no han quedado claros a pesar de sus fuertes distinciones. Ejemplo de esto es la búsqueda del arte de separar dominios, como fue el caso de la diferenciación entre lo estético de lo funcional. En contraste tenemos la propuesta antropológica de buscar comprender los fenómenos holísticamente, de manera que ninguna dimensión cultural puede entenderse separada de otras. Sin embargo estas diferencias no han detenido el intercambio conceptual y crítico.

Dentro de las discusiones actuales se toman en cuenta estos cruces, sobre el tema podemos remitirnos a los textos del antropólogo ecuatoriano Xavier Andrade, quien se refiere a este fenómeno como “Tráfico” haciendo referencia justamente a la apropiación conceptual entre las disciplinas. Su postura es evidenciar este fenómeno como una propuesta desarticulada, cuya aplicación necesita un desarrollo conceptual que le permita ir más allá del uso de referencias entre sí, por lo que declara:

el intercambio disciplinario es más la cara pública de un negocio académico y de consecución de recursos en el campo del arte antes que un ejercicio coherente y sistemático orientado por diálogos sintonizados entre practicantes/traficantes de diferentes campamentos (Andrade, 2007:2).

La razón por la que traigo a colación esta reflexión es para enunciar mi postura frente al presente caso de estudio, en el que no se pretende generar este tipo de cruces por el mero hecho de encontrarse en este terreno de consideración y estudio de lo artístico. La presente investigación tendrá como eje central una comprensión social del proceso identitario de una comunidad que funciona en los límites de lo artístico y no pretenderá desde la antropología definir categorías universales sobre arte. Metodológicamente vale aclarar que se dará cabida a registros visuales, sin embargo no se enunciarán como productos artísticos o híbridos entre lo artístico y lo etnográfico, sino que se pretenden trabajar estos como recursos de la sub disciplina visual.

De esta manera, el momento presente se plantea como el espacio temporal que nos hace mirar desde la antropología los mundos del arte como sistemas relacionales, por lo que considero importante para el presente proyecto sobre identidad artística construida fuera de los circuitos de legitimación local, seguir considerando como punto de partida la teoría de Becker sobre mundos del arte.

### **1.3.3. Mundos del Arte**

Dentro de las discusiones contemporáneas es preciso tomar en cuenta el trabajo del sociólogo Howard Becker (1984) que propone una comprensión de escenas culturales de producción, circulación o práctica artística denominándolas mundos del arte refiriéndose al estudio de los mecanismos de funcionamiento del arte más allá del arte, entendiéndolo como fenómeno cultural posible por el entramado de relaciones que van más allá de la obra, o el artista, que incluye artesanos, gestores, vendedores, artistas

(1984), conceptualización que encuentro congruente con las teorías de producción de sujeto a partir del encuentro del “yo” con el medio cultural en el que se encuentra inserto, en vista que esta consideración será lo que permita acercarse a estudiar qué mecanismos sociales de producción de sujeto están operando en una determinada escena.

Tomando en cuenta las aclaraciones de Becker que especifican la necesidad de pensar estos entramados en términos de comprensión social antes que distinciones que entren en el debate de alto o bajo arte él autor señala que:

the problem of reputation is central to the analysis, such comparisons occur frequently. I remind readers who find them offensive that the principle of analysis is social organizational, not aesthetic (Becker, 1984:10).

Entonces, además de ser una fuente de información de procesos sociales de construcción identitaria, es importante señalar que las escenas de arte constituyen en sí mismas muestras de la sociedad en la que se encuentran insertas. De acuerdo con Walter Benjamin los primeros en proponer esta noción fueron los eruditos de la escuela de Viena, Riegel y Wickhoff exponiendo que el arte, da cuenta de la organización del momento en el que tuvo vigencia, aunque ellos ciertamente aparte de enunciar esta idea, no desarrollaron observaciones de transformaciones sociales en ese primer momento (Benjamin, 1989:4).

Esta concepción del arte como fuente de información del contexto de una sociedad no se quedó ahí, tenemos en antropología el caso de Warren Azevedo, de la Universidad de Berkeley California, que expone que el arte en sí mismo es un vehículo que puede transportar los valores de una sociedad, (1958), y citando a Shapiro (1953), el mismo Azevedo expone que existe una relación particular entre los contenidos del arte y las situaciones históricas a las que pertenece, de manera que los valores económicos, políticos, y la vida civil de una sociedad son correspondientes a los de su arte, específicamente menciona que una de las formas de estudiar el arte desde la antropología es comprendiendo que “the system of representations conveyed by the objects of art, in particular the system of symbols, correspond to some system of social relations” (Azevedo, 1958:703).

De igual manera según el sociólogo Howard Becker la comprensión del arte tiene importancia, porque no sólo da cuenta de la realidad social, sino que es mundo social también, con diversas lógicas producto de la participación de sujetos heterogéneos que lo hacen posible convirtiéndose en sujeto de estudio en sí mismo.

I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than With the works themselves or with those conventionally defined as their creators (Becker, 1984:9).

Esta propuesta teórica y metodológica es pertinente conocerla dentro de esta investigación, puesto que nos permite ubicar al taller, desde la comprensión de las escenas del arte y sus sistemas relacionales artísticos, para desde este punto reconociendo al taller como escena delimitada.

#### **1.3.4. Justificación del Proyecto desde la Antropología Visual**

En cuanto al porqué investigar en el taller comunitario de pintura de la USFQ desde la antropología visual, quisiera hacer las siguientes consideraciones: i) el campo de estudio que trabaja con la pintura es una forma de representación visual del mundo; ii) el taller se expresa principalmente como un mundo visual de actividades probablemente ritualizadas y sentidos compartidos, los cuales se vuelven objetos de estudio en sí mismo para el caso identidad considerando que ésta deviene desde la representación. Partiendo de esto, es factible trabajar el problema de investigación desde una perspectiva metodológica cuyo aporte estaría en ampliar las discusiones sobre Representación, específicamente sobre la producción de sentidos en campos artísticos periféricos a los circuitos oficiales de legitimación. Dicha perspectiva emana de la antropología visual debido a que, consideramos, el audio y lo visual pueden ser buenos soportes para tener acceso a los sentidos –en este caso, de los Practicantes- por encima de únicamente el trabajo textual etnográfico.

Teniendo esto en cuenta, pienso que el problema antropológico enunciado demanda una estrategia metodológica que indague sobre la experiencia observacional que tiende a escaparse del texto; sobre el taller artístico como espacio de interacción; y sobre la identidad de sus asistentes, todo a través del audiovisual. Estas consideraciones sobre visualidad, serán parte de todo el proceso reflexivo y trabajarán dentro de todas

las categorías de análisis particularmente dentro del conocer los elementos de cultura material que representan en esta comunidad.

Si recordamos lo teorizado por Jay Ruby, tenemos que la “antropología visual lógicamente proviene de la creencia de que la cultura se manifiesta a través de símbolos visibles albergados en gestos, ceremonias, rituales y artefactos instalados en ambientes contruidos y naturales” (Ruby, 2007:10); por lo que a pesar de las actuales críticas sobre autoridad de la imagen y de la representación que han de tomarse en cuenta, esta disciplina sin duda abre un acceso al estudio y análisis sobre las identidades. Preguntarse –desde la antropología visual- por el fenómeno identitario relativo al arte en un taller de pintura es pertinente puesto que puede ser comprendido como un espacio sociocultural, que materializa objetos con un valor cultural específico, como se dijo antes, estos representan y por tanto pueden devenir en identidad.

#### **1.4. Metodología**

Con el campo constituido con el taller de pintura comunitario de la Universidad San Francisco como lugar, y con los Practicantes que se dan cita ahí como personas conformantes del campo e informantes; propongo el trabajo de observación participante con los asistentes de la comunidad del taller de pintura, asistiendo semanalmente cada sábado a sus actividades de diez de la mañana a una de la tarde durante los tres meses de trabajo de campo. Adicionalmente generaré junto a ellos el rapport necesario para acceder a momentos de investigación adicionales a las horas semanales de actividad en el taller.

Como siguiente paso, fue necesario elegir a los informantes. En este punto, quisiera hacer hincapié en mi condición de nativo que al ser un asistente constante de este espacio y conocedor de ciertos temas, lo que me lleva proponer como primer criterio de selección que los informantes sean los asistentes comunitarios con quienes menos he tratado a pesar de haber compartido previamente en meses pasados. Esto a fin de evitar, supuestos basados en una relación previa mucho más amplia, por supuesto habrá que reconocer que para estas personas no resultó completamente extraño. Como segundo criterio, está el trabajar con las personas cuya historias puedan dar cuenta de la construcción de un proceso identitario, es decir son pertinentes las personas ajenas o aún

en proceso de formación artística, de manera que su autoidentificación en términos artísticos no sea una condición previa consolidada fuera de la praxis del taller.

Como propone Geertz (2000) es preciso transitar por fuera de la tradición positivista totalizadora, para dar paso a una versión más interpretativa de la cultura, abierta a representaciones y significados (Rodríguez & García, 1996:8). Siguiendo al mismo autor, habría que pensar en “no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2000:20); una forma de trabajo de campo que más allá de la recolección de datos mediante informantes, genere también reflexiones de comprensión de los códigos culturales y así con estos dos elementos esenciales formar una interpretación conocida como “descripción densa” de la cultura (Geertz, 2000:21).

En este sentido, el propósito de mi inmersión en el campo es generar una descripción reflexiva de la escena cultural, desde un posicionamiento interpretativo de la cultura. Asumiendo siempre que la interpretación es propia de la formación y coordenadas personales que han de ser transparentadas desde el inicio tanto a nivel documento como junto con los informantes y las relaciones en el campo, ya que en este ninguna relación es inocente, pues hay que reconocer que “el campo es inherentemente político y construido por múltiples posiciones éticas y políticas.” (Rodríguez & García, 1996:9).

#### **1.4.1. Categorías de análisis**

Partiendo de los objetivos de investigación y tomando la literatura del marco teórico propuesta sobre elementos constitutivos de identidad, propongo las siguientes categorías de análisis para responder a los objetivos específicos, que serán explicadas en la sección correspondiente a la teoría: i) Apropiación de Modos de Hacer (Praxis: Actividades performativas, Normas de uso del espacio “espacios ritualizados”); ii) Apropiación de Modos de Pensar (Mirada y subjetividades, modos de ver y de pensamiento “Mythopoetica”).

Tomando estas categorías de análisis, las evidencias a recoger que construyan la respuesta a las preguntas de investigación han de ser los testimonios de orden subjetivo tanto de las observaciones como de los procesos de entrevista con los informantes,

también se han de contar como evidencias el registro visual en imágenes que den cuenta de los procesos identitarios de las categorías de análisis propuestas.

#### **1.4.2. Observación Participante y Entrevistas Semiestructuradas**

Como primera herramienta de investigación está la observación participante en el campo, registrada con el uso del diario textual de las observaciones, donde se ha de llevar el testimonio del investigador sobre las sesiones y apuntes reflexivos sobre las mismas.

Por otra parte se llevará un registro fotográfico para generar procesos de elicitación que permitan tomar imágenes del campo como fuentes directas de información. Esto en el sentido de Malcolm Collier, que señala que “las imágenes tienen el atributo de poder elicitar historias, se vuelven en sí mismas fuentes ricas de información por ofrecer la posibilidad autoevidente de comprensión social” (Collier, 2009: 23). Dado el contexto de campo del taller de pintura, la evidencia será el registro de obras, espacios y personas involucradas que ayuden a comprender las ideas y conceptos transmitidos por los informantes sobre la categoría de análisis “Apropiación de Modos de Hacer”, para su tratamiento y descripción densa. Este proceso corresponderá a brindar datos que puedan elicitar información sobre los objetivos particulares de la investigación, es decir identidad artística individual y colectiva con muestras de sus espacios y actividades.

Las entrevistas semi-estructuradas son el recurso para poner en operación la categoría de análisis “Apropiación de Modos de Pensar”, ya que se formulan preguntas que permitan comprender la mirada, subjetividades, los modos de ver y de pensamiento de los Practicantes, es decir lo planteado como “Mythopoetica”. Esta categoría de análisis ha de servir para recoger evidencia de carácter subjetivo por parte de los informantes, que responda al objetivo sobre identidad artística individual, con la que se pueda generar descripciones de la escena cultural como antesala a los procesos reflexivos.

Las preguntas y las respuestas de los informantes se registrarán en audio, también se buscará entrar en conversaciones abiertas considerando el recurso metodológico adicional de conversaciones informales, cuyo objetivo es profundizar de manera no

estructurada las ideas tratadas dando posibilidad a relatos y así entregar más evidencia subjetiva de parte de los informantes.

## **1.5. Marco Teórico**

En las siguientes líneas hago una introducción a la teoría antropológica que sustenta las discusiones de construcción identitaria y a los conceptos centrales que constituyen el marco teórico y que se van a usar para el análisis de la presente propuesta.

### **1.5.1. Introducción a Identidad (Representación)**

Respecto al concepto de identidad aquí utilizado, es necesario señalar que este no parte de la noción tradicional del “yo” de la época de la Ilustración, que se supone que forma al sujeto desde el momento de nacer, y que además está centrado y unificado en una razón y conciencia individual que permanece idéntica a sí misma. En lugar de eso, retomo el planteamiento del teórico Stuart Hall que, desde el interaccionismo simbólico, define al sujeto moderno como aquel cuyo que se construye a partir de su núcleo interior y de su interacción con la sociedad, en donde establece diálogo continuo con mundos culturales e identidades de “fuera” de sí mismo, es decir con todos los espacios y sujetos con los que habita. Hall también propone que no es correcto pensar en identidad como en algo consumado, sino como una constante producción, que no es inmutable frente a los cambios culturales sociales e históricos. Y que tampoco se limita a un “yo” esencial o trascendente establecido al interior del sujeto al que siempre se deba regresar (Hall, 2006).

A partir de esta noción de identidad como una construcción en constante diálogo, es que considero posible comprender al taller comunitario de pintura dentro de estos cruces que interpelan sujetos y que pueden convertirse en constructores de aspectos identitarios, dada la convergencia social que se da en ese espacio. Por lo que considero también necesario comprender al este, es decir al taller, como escena cultural, que según el antropólogo norteamericano James Spradley (1972) hace referencia a un espacio que más allá de un fenómeno social eventual, es un espacio o lugar observable de eventos recurrentes, donde actúan códigos compartidos de igual manera recurrentes en los que se pueden observar y analizar aspectos identitarios como símbolos.

Por supuesto, el “yo” interior, dice Hall es “algo” cuyas historias y subjetividades tienen efectos en lo material y lo simbólico lo que junto a la interacción social y cultural permite al sujeto por contrastes alinearse y construir su identidad dentro del mundo. “La identidad, entonces, une (o, para usar una metáfora médica, ‘sutura’) al sujeto y la estructura” (Hall, 2006:365). Así esta concepción de identidad propone que el sujeto actual es fragmentado, que puede estar lleno de contradicciones y que hace del proceso de identificación un proceso más abierto, con necesidades subjetivas cada vez más diversas y sustentables desde numerosas escenas culturales. Como dice Hall:

Esto produce el sujeto postmoderno, conceptualizado como carente de una identidad fija, esencial o permanente. La identidad se convierte en una “fiesta móvil”, pues es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean (Hall, 2006:365).

Esta teorización del sujeto postmoderno inmerso en tramas culturales que han de ser elementos constructores de identidad no es exclusiva de Hall, pues varios teóricos se alinean a esta idea. Es el caso de Héctor Díaz Polanco, antropólogo social mexicano quien en sus tesis sobre identidad y globalización sostiene que los argumentos de uniformidad cultural e identitaria atribuidos a la llegada de la globalización han venido cayendo mientras más nos adentramos justamente en el proceso global y que contrario a la homogenización esperada, los resultados obtenidos, muestran la multiplicación de “afanes” de generar procesos identitarios (Polanco, 2011:2).

De hecho el autor llega a señalar que estamos frente a un proceso global de “inclusión” puesto que la circulación identitaria diversa, articula condiciones favorables para el régimen de capital globalizado y sobre todo la construcción de identidades, Polanco sostiene, esto es una respuesta ante la creciente fragmentación e individualización del tejido social, de manera que la construcción identitaria toma protagonismo tanto para proteger tradiciones preexistentes, como para la creación de nuevas comunidades en respuesta a la anomia, aclara que no se trata de un proceso contrario a la globalización sino es un proceso “vástago” de la misma<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En palabras del autor: « la regeneración de las identidades está indudablemente vinculada con la actual fase de mundialización del capital; no es algo que ocurre sólo a contracorriente de la globalización, sino que se trata de un movimiento impulsado de algún modo por su oleaje » (Polanco, 2001:3).

### **1.5.2. Categorías sobre Identidad**

Establecida anteriormente la comprensión del taller de pintura como escena cultural, en donde existen características recurrentes identificables para la comprensión de este espacio es necesario dar un paso adelante en el análisis y preguntarnos específicamente: ¿Cómo una escena cultural construye una identidad particular? Como propuesta para responder se propone someter la información del campo al análisis bajo las siguientes categorías Identitarias que han de conformar el marco Teórico: i) Apropiación de Modos de Hacer; y ii) Apropiación de Modos de Pensar.

A fin de comprender estos conceptos hay que remitirnos brevemente al trabajo de Arnd Schneider, quién a partir de su investigación sobre arte e identidad en escenas de Argentina, propone a tono con lo propuesto por Hall que la identidad se construye mediante la apropiación de actividades o modos de ver y hacer, que construyen el mundo de una comunidad. Es decir mediante la sutura del sujeto y la estructura en la vida cotidiana.

Dentro de esta teorización él se refiere a la apropiación como una “estrategia” y “práctica individual” que recalibra la hibridación en el contexto de la globalización (Lindstrom, 2006) produciendo así referentes identitarios en la praxis. Y es justamente aquí donde encuentro un paralelo con las teorías sobre representación que sostienen justamente que la construcción identitaria proviene de la apropiación por parte del sujeto y de modos de hacer y de pensar la sociedad; por lo que propongo a estas apropiaciones como categorías de análisis sobre las cuales interrogar construcción de identidad.

#### **1.5.2.1. Apropiación de Modos de Hacer**

Para comprender este concepto considero necesario remitirnos brevemente a Cynthia Becker (2008) quien en su trabajo sobre mujeres construyendo identidad *Amazigh* en un pueblo *Berber* en Marruecos propone estudiar la construcción de identidad a partir del arte de esta escena comunitaria expresado dentro de su cultura material en artículos como joyas, vestidos y objetos artísticos. Dentro de estas expresiones ella señala principalmente la construcción identitaria a partir de subjetividades nativas que se expresan en sus actividades performativas.

Particularmente en su análisis y descripción etnográfica -de amplia textura- es donde Cynthia Becker, mediante la observación de prácticas de tejido, propone una comprensión de las mismas como un acto performático (Goodman, 2008), con procesos claramente establecidos. Es en este punto, propongo realizar un paralelo con las actividades o modos de hacer, del taller de pintura como elementos constructores de identidad y así empezar a analizar y comprender el campo propuesto en función de este aspecto performático.

### **1.5.2.2. Apropiación de Modos de Pensar**

Para la comprensión del concepto “Apropiación de Modos de Pensar” propongo una conexión con la experiencia de la etnógrafa Nadia Ferrara (2009) quien investigando al pueblo nativo norteamericano *Cree* identificó la construcción de su “yo” también a partir de la expresión de sus artes, estilos de comunicación, espacios ritualizados al igual que en el caso anterior. Sin embargo, señala un especial énfasis sobre el pensamiento de estas personas, a que lo categoriza como “Mythopoética” y se entiende como el conjunto de saberes del interior de la comunidad que modelan a la misma.

Pensar en la existencia de un conjunto de saberes internos de una comunidad, me permite proponer la presente categoría por cuanto se pueden establecer equivalentes al interior del taller con su comunidad, con sus visiones y comprensión de su práctica que - al igual que en el caso del pueblo *Cree*- este conocimiento no necesariamente necesita ser avalado externamente, para el devenir identitario, en vista de que no se trata de un conocimiento orientado a develar una verdad universal o mucho menos establecerla, sino se trata de un conocimiento que nos permite entender el interior de la escena de estudio.

En el caso del taller, este conocimiento interno puede no necesariamente estar acorde a las teorías mayores de arte o de academia, sin embargo se vuelve de igual manera referente y parte de su propio devenir identitaria. Nuevamente la idea de la propuesta de trazar este paralelo es proponer una herramienta de análisis y comprensión de la escena.

Es importante para mí aclarar que el término de “Mythopoética”, si bien puede considerarse como categoría de visión hegemónica occidental, lo considero adecuado en el sentido de agrupar conocimientos diversos que aunque no encuentren total

correspondencia en las siempre cuestionables categorías de lo “real” son en sí elementos constituyentes del capital cultural de una comunidad, y que han de ser sujetos de interpretación. Al respecto el antropólogo Clinton Westman expone:

the composite Cree self, characterized by the self 's intrinsic relations to other, human and non-human, persons, requires a sensitive treatment modality and an interpretive research stance (Westman, 2009:129).

Menciono esto debido a que trabaja con la postura interpretativista que considero importante para encontrar paralelo de estas categorías en el estudio de otras comunidades, a fin de no segmentar y desacreditar sus subjetividades frente a la comparación con referentes dominantes.

## CAPÍTULO II

### 2.1 Contexto Histórico

Partiendo de la premisa que una comprensión social de temas relativos al arte desde la antropología, es una de las razones por las que se justifica la presente propuesta y en vista que a tono de teóricos como el antropólogo Warren d'Azevedo (1958) o del filósofo Walter Benjamin o el sociólogo Howard Becker (1984); se sostiene la idea de que los mundos del arte se pueden comprender como fenómenos sociales en sí mismos. En los cuales existen relaciones entre sus contenidos y las situaciones históricas sociales a las que pertenecen. Por lo que estos son una fuente de posible comprensión de la vida de una sociedad (Azevedo, 1958) y por ende de parte de sus miembros constitutivos que son los sujetos, a los que nos proponemos estudiar para comprender sus sentidos internos y el porqué de estos, en la presente investigación sobre identidad.

Propongo primero realizar una revisión de literatura que nos permita generar un contexto histórico para comprender el caso particular del taller de arte, sus lógicas y funcionamiento para luego poder contrastar este conocimiento con las propiedades a ser estudiadas en el campo, dentro de las categorías propuestas inicialmente de modos de hacer y de pensar.

Aclarando que al momento de hablar de la comprensión del taller de arte estamos refiriéndonos a una concepción de arte propia de la tradición occidental que según el filósofo alemán Hans Gadamer estaríamos refiriéndonos a una concepción de raíz cristiana que privilegia la mimesis de la realidad en sus representaciones. Concepción que surge desde la antigüedad clásica de Grecia, en donde la representación mimética de la figura, sería el arte en sí mismo sin necesidad de validación, por cuanto representaba lo divino del cielo como se entendía en su mitología.

Este concepto del arte como lo mimético, lo bello y lo divino a la vez, se desarrollaría con fortaleza con la llegada del mundo Cristiano en donde la complejización del concepto de dios, daría como resultado una nueva justificación al arte mimético y que lo categorizaría durante siglos como Arte Cristiano Occidental. Las reflexiones filosóficas de pensadores como Hegel que manteniendo una raíz común con el pensamiento ideal griego, le exigían una justificación al arte del pasado, no se podía

autodeterminar cómo lo divino nada más por su ideal de representación de lo bello; pasó a reflexionarse como la búsqueda de la verdad misma (Gadamer, 1991:35). Este pensamiento por supuesto no se mantuvo idéntico a sus raíces con el pasar de los siglos, la justificación unificadora occidental que mostraba al arte como la búsqueda de la verdad habría de desmoronarse, dejaría de ser evidente.

En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente. El artista del siglo XIX no está en la comunidad, sino que se crea su propia comunidad con todo el pluralismo que corresponde la situación (Gadamer, 1991:36)

El cambio de época trajo consigo cambios tanto en la vida social del artista, como en las concepciones de arte imperantes en la época, apareció el estudio filosófico de la belleza a través de la estética que conserva la búsqueda de una verdad aunque no tan ligada a lo divino. Sino a la comprensión de lo bello como experiencia –no necesariamente vinculado a la obra de arte- dentro del pensamiento Kantiano (Gadamer, 1991:59). A posterior la ruptura vendría con la modernidad “al quebrarse uno de los presupuestos fundamentales por los que las artes plásticas de los siglos anteriores se comprendían a sí mismas: la validez de la perspectiva central” (Gadamer, 1991:36) quedando así de lado la mimesis como ideal central del arte.

La práctica centrada en valores subjetivos de belleza, queda entonces apartada como eje fundamental en la práctica artística contemporánea, que más allá de ser la práctica del momento presente respondiendo a su tiempo, es una práctica de exigencia de respuestas, que se ha vuelto “-en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos –meticulosamente cuestionador” (Smith, 2012:16) es una práctica amplia tanto en sus indagaciones como en sus alcances, nutrida de procesos creativos no tradicionales de representación.

Ejemplo de este pensar y proceder lo encontramos en la obra del líder del grupo de jóvenes artísticas británicos, Damien Hirst con su texto autobiográfico de 1997 que se titula “I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now”, con el que da cuenta de las características “aislamiento extremo a la proximidad total, de la alienación individual a la unión absoluta, de la singularidad a la universalidad” (Smith, 2012:16), propias de procesos contemporáneos de

indagación singular y universal valga la redundancia. Señalar estas consideraciones puede resultar poco preciso, sin embargo al no ser este el momento de una indagación más profunda en la práctica artística contemporánea, considero sirve como breve ilustración de la diversidad conceptual de estas concepciones. Como señala Terry Smith lo contemporáneo hace referencia a una multiplicidad de relaciones entre ser y tiempo, donde la actual situación del mundo se tensa en debate sobre choques culturales hasta cambio de estructuras de poder que forman la representación del mundo (Smith, 2012:20).

Establecidas estas breves distinciones se puede señalar que al hablar de arte y artista durante esta investigación nos remitiremos a la anterior concepción histórica occidental en este primer momento, dejando para una investigación futura la puesta en debate de la misma. Esto en consecuencia con este primer proceso de investigación y sus objetivos centrados en la comunidad del taller comunitario que transita en un simultáneo de pasado y presente en su práctica. Tránsito que a su vez motiva y justifica el preguntarse sobre esta comunidad practicante.

Partiendo de la aclaración respecto al concepto de arte al que nos remitiremos en esta escena cultural, iniciamos esta revisión histórica que parte tanto desde la literatura de la historia del arte como de la antropología, privilegiando los momentos pertinentes al caso del taller de pintura tomando como criterio antropológico dar cuenta de relaciones sociales que aporten a la comprensión del caso actual. Por lo que en esta revisión identificamos como puntos de interés para comprender los talleres de pintura en la historia a: La producción y valoración del arte de representación figurativa entre artistas y patronos respectivamente, por cuanto su valoración comercial se vuelve elemento central en el origen de la tradición de talleres. También revisamos la formación del aprendiz a partir del maestro, y como esta relación se volvió central a largo de la tradición occidental.

Esta selección la propongo frente a una amplia historia que da pie para una reconstrucción que es en sí misma una investigación total e independiente; por lo que si bien puede verse como un proceso de exclusión que modela una verdad a partir de mis propios propósitos, reconozco que las limitaciones en su extensión se establecen ante todo como una decisión operativa en función de los alcances de la investigación.

Para empezar es necesario señalar que en el Asia la tradición pictórica se desarrollaba de una manera un tanto diferente, no solo en cuestiones de temas o técnicas. Sino que esta era una práctica que inicialmente no abundaba en academias o talleres como en la tradición occidental, sino más relacionada a personas de estratos pudientes, ejemplo de esto es la situación histórica en China sobre la que el historiador y artista Julian Bell anota:

...the history of the great empire had steered rather a different course from that of the West or of India: signatures, titles and painting academies were in distinctly short supply in those parts... ...China was singular in that its big, resilient, inventive economy sustained an extensive leisure class. To put it grudgingly, there were a large number of landowners who had little to do but to paint or to contemplate painting. Their art, it's true, was not exactly safe from disruptions (Bell, 2007:126).

Este desarrollo apartado de la tradición de talleres, en la historia pictórica en el Asia, y en otras regiones no occidentales del globo, si bien tuvo y tiene un desarrollo importante a nivel global, que por supuesto debe también influenciar el arte occidental, no resulta tan evidente en este primer momento de la investigación como influencia para comprender un taller de tradición occidental a la que se remite el presente trabajo. Por lo que tal como se mencionó antes en esta revisión será necesario conocer más la historia del taller europeo a pesar del valor que supone una necesaria revisión del espectro asiático, en una futura investigación más amplia.

### **2.1.1. El taller Artístico**

Para rastrear históricamente a los talleres artísticos de pintura, se puede empezar anotando que la práctica pictórica tiene una larga historia desde las pinturas rupestres que se atribuyen al hombre del paleolítico, pasando en occidente por las antiguas civilizaciones de Egipto y Grecia de las que casi no se conservan pinturas, a más de murales desvanecidos por el tiempo. Posteriormente vendrían las pinturas del imperio romano que al caer en declive en el siglo III, dio paso a los antiguos mundos cristianos y bizantino, que perduraron durante la edad media. Desde la que ya se puede empezar a dar cuenta de una tradición de talleres de pintura al interior de monasterios y templos que trabajaron en pequeñas tablas para adoctrinación religiosa, al igual que en murales y en catacumbas, durante el siglo XI (Becket, 2007).

Sin embargo es recién a finales del siglo XII donde aparecerían talleres que albergarían de forma más clara la relación maestro aprendiz, durante el desarrollo de la pintura en el período conocido como Gótico, con maestros italianos como Giotto di Bondone, que ya se formó como pintor siendo aprendiz, dentro del taller de pintura del maestro florentino Cimabue quién decidió formarlo desde temprana edad (Murray, 2015).

Posteriormente con el desarrollo de la pintura al óleo, a finales del siglo XIV vendría también lo que se conoce como gótico tardío, y dentro de este la pintura flamenca, denominada así por la región Flamenca (actual Bélgica), que continuó con los talleres donde se prepararon muchos jóvenes pintores bajo tutela de maestros, dejando grandes expositores como el reconocido pintor Jan van Eyck, destacado por un tratamiento mucho más preciso de la representación de la realidad.

#### **2.1.1.1.El taller Renacentista**

Después vendrían los talleres de pintura del siglo XV en donde se sentarían de forma más clara, las lógicas internas de cómo entendemos en gran medida a los talleres en occidente hasta la actualidad, para esto podemos referirnos al trabajo de Michel de Baxandall quién en su libro “Pintura y Experiencia en el siglo XV en Italia”<sup>4</sup> señala que la pintura de los talleres artísticos, era claramente identificada como una forma de comercio que involucraba instituciones tanto comerciales como religiosas.

La actividad de la pintura podía tener un componente espiritual en sus temáticas, sin embargo una de sus características más centrales sería su aspecto comercial, por lo que a más de los artistas creadores, intervenían otros personajes centrales en la vida social de este espacio. Estaba el patrón que era la persona que encargaba la realización de una pintura, era quién le hallaba o le daba un uso, este personaje podía ser el recipiente final de la obra, o podía serlo alguien más, a quién lo entenderíamos hoy como un cliente. Un ejemplo que ha sido registrado de este tipo de comerciante en el siglo XVI fue el florentino:

---

<sup>4</sup> “PAINTING AND EXPERIENCE INFIFTEENTH CENTURY ITALY“ Título Original

Giovan Battista Della Palla. Él hace encargos y adquiere en su ciudad natal objetos de arte para el rey de Francia, y compra no sólo a los artistas directamente, sino también en las colecciones privadas. Pronto aparece el comerciante que encarga obras con miras especulativas, para revenderlas luego provechosamente (Hauser, 2006:358).

Frente a este aspecto central de actividad comercial de este período, el historiador Arnold Hauser señala que el mercado estaba determinado por la demanda y aún no por la oferta como en períodos posteriores: “toda obra tiene una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica” (Hauser, 2006; 356). Lo que habría de permitir la creación de talleres artísticos de maestros y aprendices. De los que aún se conserva el registro en Florencia, que anota 41 nombres entre los años 1409 y 1499.

Sobrevive también de los registros del gremio de Pintores, el nombre de 32 pintores, con su taller propio en la ciudad de Sienna en el año de 1428. Se presumen más en ambos casos, pero aparte de estos registros, poco se conoce en la actualidad, dado que muchas obras se hacían por encargo, en serie y de baja calidad, por lo que no se han conservado, como en el caso del pintor Neri di Bicci. (Hauser, 2006; 365&366). Las creaciones importantes de este período estaban reservadas para la clase de élite antipopular, la división de alta y baja cultura se hacía ya presente.

La forma de valorar el trabajo de pintura se centraba de igual manera en aspectos comerciales, ejemplo de esto los frescos del Palacio Italiano “Palazzo Schifanoia” encargados por Borso d’Este por aquel entonces *Duque de Ferrara*, en los que su costo de realización se definió en función de pies cuadrados pintados. Dentro de esta misma lógica estaba Giovanni d’Bardi un mercader Florentino quién pagaba sus encargos con el artista en función de los materiales y el tiempo invertido. Por supuesto estas no eran las únicas visiones de la pintura, también se la consideraba objetos de gran contenido, honra divina gloria y honor, y en el caso del cliente pudiente económicamente estaba el placer de la posesión, justificado socialmente, al punto de que el pintor ya tenía una idea del tipo de representaciones por alcanzar.

The pleasure of possession, an active piety, civic consciousness of one or another kind, self-commemoration and perhaps self-advertisement, the rich man's necessary virtue and pleasure of reparation, and taste for pictures: in fact, the client need not analyze his own motives much because he generally worked through institutional forms the altarpiece, the frescoed family chapel, the Madonna in the bedroom, the cultured wall-furniture in the study, which implicitly rationalized his motives for

him, usually in quite flattering ways, and also went far towards briefing the painter on what was needed (Baxandall, 1988:3).

Buscando una comprensión social del taller de pintura y su labor en este período histórico podemos notar que su valoración económica primaba en cierto sentido a diferencia de las valoraciones románticas de períodos posteriores en el campo de la pintura, en donde el pintor ha de buscar pintar desde su sentir interior a diferencia del tema por encargo. Esta diferencia la podemos inferir justamente a partir del ya mencionado placer por la posesión y autoconmemoración, sobre los que hace énfasis Baxandall, actitudes que se pueden entender como exaltaciones de la capacidad económica del sujeto.

Fifteenth-century modes of costing manufactures, and fifteenth-century differential payments of masters and journey men, are both deeply involved in the style, of the paintings as we see them now: paintings are among other things fossils of economic life (Baxandall, 1988:2).

En cuanto al pintor, se sabe que mantenía una relación estrecha con el cliente ya que por lo general se encontraba empleado por un grupo de personas o en una institución religiosa quienes tenían control sobre la obra, lo que permitía al cliente tener una influencia constante sobre el trabajo del pintor. Además el pintor estaba obligado mediante contrato a la obediencia en la praxis, al aceptar el tema que se va representar por parte de la decisión del cliente, aceptar las formas de pago con sus plazos, los materiales que iba a usar, con especificaciones sobre que colores aplicaría en vista de sus costos. También se sujetaba a las penalidades que significaba el incumplimiento del contrato. Los detalles según cada obra varían pero generalmente se mantenían estas condiciones, esto se conoce por la gran cantidad de registros escritos que sobreviven aún de aquellos tiempos.

Otras consideraciones especiales que tenía este tipo de práctica en el siglo XV, eran los aspectos técnicos y prácticos sobre los materiales con los que se trabajaba, puesto que la obtención de algunos representaba altos costos y dificultades, a diferencia de las facilidades modernas en donde existen substitutos para materiales exóticos. Un ejemplo de estas dificultades fue la obtención del color azul ultramarino:

To avoid being let down about blues, clients specified ultramarine; more prudent clients stipulated a particular grade-ultramarine at one or two or four florins an ounce. The painters and their public were alert to

all this and the exotic and dangerous character of ultramarine was a means of accent that we, for whom dark blue is probably no more striking than scarlet or vermilion, are liable to miss (Baxandall, 1988:11).

En cuanto a la práctica del pintor, Baxandall indica que los pintores eran vistos como individuos en competencia, no solamente por considerar la habilidad de alguno mejor que la de otro, sino por las diferencias en su carácter, las que habrían de definir su estilo pictórico. En este tipo de comparación estarían entonces nociones subjetivas como lo “dulce”, como el “buen aire” (de-bon-air) lo viril, matices que definirían su aceptación para determinados grupos.

Esto anterior tiene lugar en consideración del pensamiento propio de la época y del lugar con sus convenciones y se vuelve un punto destacado a considerar en la historia en torno a los talleres, puesto que como sostiene el crítico y teórico de arte británico John Berger es una fuente de construcción de la idea de la mirada occidental a partir de la tradición de las bellas artes; Baxandall también hace notar que la mirada que se construye en este período histórico del siglo XV, viene de la pintura en particular. Lo que ha de permitirnos comprender no solo el arte de este período, sino ha de influenciar en gran medida la mirada y comprensión occidental de códigos culturales:

...one brings to the picture a mass of information and assumptions drawn from general experience. Our own culture is close enough to the Quattrocento for us to take a lot of the same things for granted and not to have a strong sense of misunderstanding the pictures; we are closer to the Quattrocento mind than to the Byzantine, for instance. This can make it difficult to realize how much of our comprehension depends on what we bring to the picture (Baxandall, 1988:35).

Otras características centrales de la dinámica del taller con respecto a los pintores se encuentran en la relación maestros alumnos que se formaba desde tempranas edades, puesto que para ser pintor no se formaban en escuelas o academias sino en los talleres, recibían la misma educación, según lo definido por el gremio de pintores. Hauser anota: “Entran, todavía niños, después de adquirir algunos conocimientos de lectura, escritura y cuentas, bajo la disciplina de un maestro y suelen pasar muchos años con él” (Hauser, 2006: 368).

Se sabe que ese proceso de aprendizaje iniciaba con tareas sencillas como preparar colores, hacer pinceles, tensar lienzos, hasta llegar a pintar parcialmente

cuadros y finalmente cuadros completos. Esto acorde la tradición previa del medioevo sobre oficios, se conoce de pintores que pasaron de 8 a 10 años entrenándose de esa manera. Este proceso de todas formas no garantizaba la independencia posterior que era posible para los discípulos, sino en muchos casos era el camino del ayudante.

Sobre esta preparación Hauser acota que cuando el discípulo superaba al maestro, era muy cierto que el maestro abandonaba la pintura, pero no en un afán trágico como sugieren historias populares, sino más bien como un traslado de funciones a un reemplazo competente. Como el caso del pintor y escultor Andrea del Verocchio que dejó la pintura cuando su aprendiz Leonardo da Vinci, a su juicio personal lo superó. Por supuesto esta superación era de un carácter referente al oficio, el taller funcionaba dentro del espíritu de la estructura gremial y la construcción comunal.

Los talleres funcionaban como empresas en donde numerosos ayudantes y aprendices se formaban para recibir tareas y encargos, se puede pensar este período como una época de organización para tareas colaborativas, donde también se abordaban tareas artesanales, como la confección de orfebrería, decoraciones, armas, lo que permitió nacer la asociación independiente de artistas para sostener pequeños talleres, puesto que los ingresos no eran altos. La expresión de la individualidad artística, nacería en dentro del mismo renacimiento con el escultor Miguel Angel Buonarroti.

La pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero hasta el último rasgo, y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes, se observan por primera vez en Miguel Ángel, que también en este aspecto es el primer artista moderno (Hauser, 2006: 370).

La independencia gremial del artista tardaría como dos siglos en gestarse dentro del mismo renacimiento, esto terminaría por significar la posibilidad de que el artista se libere de contratos estrictos y que empiece a recibir encargos en los que el tema quedaría bajo decisión de él mismo. Esta nueva apertura de fronteras creativas no significó el final de la tradición de talleres, que se mantuvo a pesar de cambios de patrones y clientes, sino que significó la mejora económica en el reconocimiento del trabajo artístico e incluso abrió paso a la consideración del trabajo artístico como una labor intelectual que ponía al artista plástico al nivel del poeta, cosa que no se consideraba en siglos anteriores (Hauser, 2006:378).

Esta transición de casi artesanos a grandes artistas vino legitimada por escritores y pensadores humanistas, lo que permitió el paso de la enseñanza de fórmulas dentro del gremio, a la formación de académica en donde la última palabra dejó de ser la del maestro sino la de la imitación de la realidad, lo que convirtió el estudio de las formas en guía por encima de la repetición.

El método científico de la educación artística comienza en los mismos talleres. Ya en los comienzos del Quattrocento los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, la perspectiva, la anatomía y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo... la antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual maestro discípulo (Hauser, 2006:379).

La tradición del taller renacentista no termina en el siglo XV en Italia, para siglos posteriores es importante notar que las tradiciones de representación italianas se fueron movilizand y así fueron se fueron estableciendo en otras tierras como en España, en Francia hasta finalmente ser un referente occidental de la mirada.

'Italian style' was securing the international prestige it has maintained almost permanently ever since. The French monarchy dallied with imported *maniera* at the palace of Fontainebleau, while the adaptable Netherlandish workshops started dressing up their picture-making with Italianate nuditie and architectural classicisms (Bell, 2007:202).

### **2.1.1.2.Talleres de la Época Colonial**

Apartándonos de este contexto histórico distante del siglo XV Europeo, podemos reflexionar que en lo local tenemos una relación histórica y social con el tema de patrones y maestros con la tradición de talleres de pintura durante la vida colonial de Quito, que dejó numerosa obra, de la que no se sabe con mucha precisión, ni detalle su historia, dada la falta de registros, carencia atribuida a la pobre valoración de las mismas:

...la obra de los pintores probablemente era demasiado barata en la época para merecer el apropiado registro de su ejecución. El valor relativo que tenían las obras de los escultores y los pintores se refleja en un documento descubierto por José María Vargas en el cual consta que el artista que pintó dieciocho escenas de la vida de la Virgen María

sobre mármol (1722-25) fue pagado mucho menos que los artesanos que tallaban los marcos (Stratton, 2012: X).

En este período histórico ya se da cuenta de la existencia de talleres de pintura como los de los maestros Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego este último quien ya trabajaba con ayudantes y aprendices al interior de su taller, probablemente producto de la tradición europea que llegó con el establecimiento del Colegio San Andrés al interior del monasterio Franciscano en Quito en el año de 1555 (Stratton, 2012: 3). Este colegio destinado a la adoctrinación cristiana de jóvenes de la nobleza indígena, también se dedicaba a la enseñanza de oficios, entre ellos el de la pintura, dedicada a la imagen religiosa, supervisada constantemente por los religiosos dominicos y fundada inicialmente por un franciscano de origen Flamenco:

El franciscano flamenco fundador de la escuela, Jodocus Ricke (conocido como Jodoc Ricke), llegó a Quito acompañado del fraile Pedro Gocial quien, según las fuentes, era un artista con experiencia (Stratton, 2012: 4).

Así la tradición Europea se hizo de un lugar en nuestro país, en donde se replicarían sentidos religiosos y comerciales de la pintura, similares a los dados en Europa del siglo XV, ejemplo de esto fue el artista Fray Pedro Bedoy quien creó la confraternidad “Nuestra Señora del Rosario” para indios que habían aprendido a pintar, de los que se conoce por su inscripción en calidad de artistas nativos en el registro de la confraternidad.

En cuanto a artistas extranjeros, se sabe que producto del asentamiento español se recibió a numerosos de ellos, de origen español e italiano que visitaron varias ciudades latinoamericanas entre los años 1500's y 1600's, de los que se conoce por las obras encargadas por familias nobles y por la propia iglesia, que aún se mantienen en las colecciones locales.

Sobre los artistas locales destacados de aquel período, se sabe además que su formación fue extensa, dado que realizaron viajes a otros talleres de formación, como el caso del pintor Quiteño nacido en 1556, Pedro Bedón quien desde temprana edad estudió este oficio, en talleres ubicados en la actual Lima en Perú, también en el convento de Rosario de Santa Fe del nuevo Reino (actual Bogotá) y se sabe además que

pasó este conocimiento, siendo profesor de pintura a su regreso en Quito en la “Fraternidad de los Naturales”.

Sobre este período, se puede concluir que su producción fue fruto de una amplia influencia de tradición Europea en cuanto a ideales religiosos, como estilísticos y hasta científicos como se vio en algunas pinturas posteriores de la época que trataron temas naturalistas. Esta influencia como hemos mencionado no solo sirvió para la constitución de talleres de acuerdo a ciertas tradiciones europeas sino que sirvió de base para la continuación de las futuras escuelas pictóricas en el Ecuador.

A partir de la tradición de pintura de la colonia que estableció este oficio a nivel local, llegamos al siglo XIX en donde para ampliar nuestra comprensión sobre la existencia y función de talleres de pintura hay que tomar en cuenta la iniciativa del ex presidente de la República Gabriel García Moreno, quién en el año de 1849 con la creación del Liceo Miguel de Santiago sienta las bases de una escuela de Bellas Artes, en la que habrían de participar artistas europeos al igual que en tiempos de la colonia. La tradición de la escuela Quiteña de pintura religiosa, para esta época va desapareciendo entre sus últimos exponentes cuentan Salas, Manosalvas y Pinto (Crespo, 1982:6), quienes a su vez empiezan a explorar expresiones culturales más propias.

De vuelta a revisar la situación histórica del taller de pintura, encontramos que el liceo Miguel de Santiago es refundado para el año de 1904 y ampliado con las especializaciones en pintura, dibujo y escultura en la presidencia de Leonidas Plaza. Esta ampliación se mantendrá vigente hasta el año de 1945 cuando la Asamblea Constituyente anexa esta institución junto con el Conservatorio Nacional de Música a la Universidad Central del Ecuador. Integración que al llegar al año de 1968 permitirá la creación de la Facultad de Artes de la Universidad (Crespo, 1982:6). Lo que constituye uno de los primeros, sino el primer referente histórico de talleres académicos de pintura local.

En adelante en los años 1900 con el establecimiento de la facultad de Artes de la Universidad Central, vendría una nueva época en la que la pintura ecuatoriana tomaría rumbos hacia el desarrollo de temas como el indigenismo, que aunque no abandonarían

un mimetismo total de la realidad, se desligarían poco a poco de esta búsqueda y pondrían su centro de atención a una expresión social. El fomento hacia estas nuevas búsquedas se establece también en gran medida gracias a la contribución del premio de pintura nacional Mariano Aguilera en el año de 1917 (Crespo, 1982:8). Por lo que para continuar con el caso de los talleres de pintura, dentro de la lógica maestros aprendices, propongo colocarnos en el momento actual en donde esta práctica orientada a la enseñanza de una representación mimética de la realidad, se puede ver de forma más evidente dentro de las clases y talleres de pintura en facultades de arte. Con el caso particular del taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito.

## **2.2. Descripción de la Escena Cultural**

A continuación el presente capítulo presenta la experiencia en campo dentro del taller de pintura comunitario de la Universidad San Francisco de Quito, definido como comunitario por la apertura semanal gratuita al público general que le caracteriza. Esta contextualización tiene el propósito de identificar a los actores y elementos constitutivos de la escena mediante una descripción densa del mismo. A fin de dar cuenta de los *Modos de Hacer* en su interior, que como se mencionó en el marco teórico hace referencia a una apropiación, “estrategia” y “práctica individual” que recalibra la hibridación del sujeto en el contexto (Lindstrom, 2006) produciendo referentes identitarios a partir de la praxis.

Partiendo de un paralelo con esta teoría sobre representación y construcción identitaria, desde la apropiación de la praxis por parte del sujeto, se ha investigado el taller comunitario de pintura para su contextualización y análisis. Este proceso corresponderá a brindar datos que puedan elicitar información sobre los objetivos particulares de identidad artística individual y colectiva. La observación recoge las sesiones realizadas entre noviembre del 2014, hasta el mes de agosto del 2015, en las que asistí al taller comunitario de pintura en condición de asistente comunitario, durante las cuales participé en las actividades del taller, sobre las que entraremos en detalle en el presente capítulo.

Los registros descriptivos y reflexivos se guardaron en un diario de campo personal, en donde he llevado cuenta de las actividades diarias realizadas en el taller, se hizo también uso de la herramienta de registro fotográfico para generar un proceso de

foto elicitación que como se mencionó antes en el apartado metodológico, hace referencia al uso de la imagen como una fuente directa de información. Acorde a la propuesta del antropólogo Malcolm Collier que propone a la imagen como entrada a discusiones que nos proveerán de miradas internas y un conocimiento de lo que las imágenes evocan más allá del contenido específico. Memorias, actitudes, sentimientos será la información buscada más allá de la foto bien lograda. Sobre el proceso fotográfico el autor expresa:

The process allows people to identify items, places, people, and activities about which we may not be as knowledgeable. They can provide their own readings and comment on ours, facilitating more rapid and accurate gathering of information and enlarging our analysis and understanding (Collier, 2009:22).

Será entonces esta búsqueda de ampliar las capacidades de análisis y comprensión lo que justifique el registro fotográfico, en esta particular escena cultural que como se ha mencionado se expresa en gran medida en términos visuales, por su condición de espacio orientado a la producción de imágenes.

Finalmente es necesario indicar que los datos de la observación en torno a las prácticas y lógicas internas del taller comunitario de pintura, han de servir para comparar con la investigación previa del capítulo en torno a la tradición occidental de talleres de pintura, para analizar si existe anclaje con este bagaje histórico que nos ubicaría dentro de un tipo de identidad artística.

### **2.2.1. Taller como espacio Ritualizado (Sentidos Compartidos)**

Empecemos anotando que el taller comunitario de pintura de la USFQ, no se maneja como una clase impartida y dirigida por un profesor, sino más bien como una práctica de pintura, colectiva abierta a la comunidad; por su propia definición comunitaria que lo define como espacio de encuentro artístico gratuito, cuya búsqueda a más de beneficiar al público en general, se orienta a brindar acceso a quién no dispone de un taller. El taller se encuentra ubicado dentro de las instalaciones del Colegio de Arte de la Universidad San Francisco, específicamente en el Edificio Sócrates en el taller 023. Como se mencionó en el capítulo previo, viene funcionando desde hace más de diez años por iniciativa de Eduardo Villacís y Howard Taikeff docentes del colegio, que empezaron los talleres como espacio de práctica personal, que durante los años ha

venido ampliándose hasta ofertarse como proyecto oficial de vinculación comunitaria del Colegio y por ende de la Universidad.

El proyecto de vinculación comunitaria abarca horarios de acceso gratuito tanto para los días sábados como para los viernes en donde se oferta una modalidad diferente de prácticas dinámicas de dibujo de la figura humana. Entre estos dos proyectos a los que se suma también un taller de escultura, el alcance logrado ha ido en constante expansión por lo que el mismo Colegio de Comunicación y arte ha generado extensiones de talleres de dibujo y pintura bajo dirección del mismo Eduardo. Se realizan por temporadas en lugares como el Centro de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Quito y actualmente en el centro histórico de la ciudad, dentro del tradicional barrio de “La Ronda”, sin embargo estas iniciativas abren unos espacios nuevos de estudio en sí mismas por lo que ahora regresamos al taller inicial dentro de la Universidad en Cumbayá.

En un día sábado cualquiera, al llegar al taller desde el inicio de su jornada podemos encontrarnos con actividades que han de repetirse sesión tras sesión, sábado tras sábado, a tal punto que considero no pueden ser vistas únicamente como formas de organizar el tiempo durante la sesión, sino que las entiendo como actividades que estructuran un tipo de lógica interna de este espacio en concreto; lógica que a su vez entiendo como una fuente de los sentidos compartidos existentes entre los asistentes, por lo que propongo su observación como un punto válido de entrada para la comprensión del taller.

Esto anterior como se ha mencionado en el capítulo previo, se piensa en función de reflexionar los hábitos y actividades del taller como actividades ritualizadas, a partir de las ideas de Emilie Durkheim sobre identificación grupal a partir del ritual, que él proponía refiriéndose a sociedades que usaban tótems como medio de agrupación colectiva, puesto que en torno a ellos se repetían actividades que reafirmaban la pertenencia a la identidad colectiva. Lo que me lleva a considerar que aunque el presente campo de investigación no funciona en base a tótems, resulta comprensible en los términos de ritual, por sus actividades recurrentes que propongo pueden ser entendidas como medios de identificación colectiva entre sus asistentes (Durkheim,

1993:207) sobre las que ampliaremos con la teoría del ritual, del antropólogo escocés Victor Turner.

Partiendo de esta búsqueda, puedo dar cuenta que al inicio de cada sesión, que se da oficialmente a las diez de la mañana, o algunos minutos previos en algunos casos, a más del saludo y una breve socialización entre los presentes; toma lugar la preparación del aula, puesto que al no ser este un espacio exclusivo para uso del taller de pintura del sábado, siempre se encuentran cambios en la disposición de sus muebles, que necesita ser reorganizada o simplemente despejada para realizar la sesión. Esto producto de las clases realizadas los días anteriores de la semana laboral en la universidad.



Fotografía: Wilson Orellana (28/11/14) Imagen 1. El taller de Dibujo y Pintura de la USFQ, con una disposición típica de su mobiliario.

En estos minutos previos a la sesión entre los presentes usualmente encontramos a Eduardo Villacís profesor del Colegio de Artes y Comunicación de la USFQ. Quien además es un artista independiente en las áreas de pintura, ilustración digital, comics y animación, e iniciador y responsable de este taller de pintura comunitaria. De hecho esta categoría de taller comunitario, es una asignación que él mismo sostiene para el taller en

función de la apertura que comentamos se fue dando durante su desarrollo. Sobre esto Eduardo expresa que:

Todo empezó a mediados de los años 90's con Howard, como le interesa la figura humana, aquí mismo en esta aula empezamos a trabajar los dos con modelo, pero éramos los dos, éramos nosotros, entonces originalmente era así... pagábamos de nuestro propio bolsillo al modelo... era en las noches fuera de... después de eso se instauraron los talleres de los viernes, y ahí empezó a haber sesiones con modelo... Crecimos en el 2004 a sesiones de mañana de dibujo y de tarde de pintura con modelo y ahí empezaron a venir gente, venía gente dedicada a la pintura y la ilustración, ahí le conocí a la Belén por ejemplo, venía gente que trabajaba en editorial Santillana por ejemplo... no sé cómo se enteraron y empezaron a venir, entonces después se me ocurrió la idea de que más bien abramos al público... y eventualmente como vi que viernes era difícil para la gente... entonces le pasamos al sábado de mañana... ya era taller comunitario ya venía mucha gente... artistas que ahora son artistas establecidos venían a practicar o gente que quería. Entonces se empezó a entender como un taller para la comunidad, empezó a tener el énfasis pero lo que nos ayudó a consolidarle más y construir más ese nombre es que... hubo necesidad de hacer tareas hacia la comunidad, vinculación con la comunidad, entonces queda perfecto ya... si taller para la comunidad, taller abierto a la comunidad. (Villacís, 2015, entrevista).

Eduardo suele llegar con amplia anticipación, en algunas ocasiones de acuerdo a mi experiencia personal con 30 hasta 60 minutos antes del inicio de la sesión, en estos encuentros me ha comentado su énfasis en la importancia de la puntualidad para poder prepararse con sus materiales y aprovechar al máximo el tiempo invertido con los modelos. En más de una ocasión junto a esto me ha comentado su experiencia anterior de estudio en los EE.UU. en donde en los talleres de dibujo y pintura se maneja una fuerte disciplina sobre horarios y asistencia que le parece importante emular para el mantenimiento del taller. Este cuidado al tema de la disciplina nos da un pie para afianzar la observación como un conjunto de actividades ritualizadas. Al ser específicamente interrogado al respecto Eduardo expresa que:

...Lo que pasa es que yo crecí en contacto fuerte con la cultura Alemana, que es así puntualidad absoluta y también los gringos son así, entonces es... la seriedad... aquí desgraciadamente en nuestro país la gente llega tarde siempre... ...es esencial, yo pienso que para todo arte ser serio es así, sino no se avanza. (Villacís, 2015, entrevista).

Mientras más se aproxima la hora de inicio de la sesión llegan más asistentes que como se definió antes los llamaremos Practicantes, en referencia directa al hecho de que

mantienen una práctica. Usualmente los primeros en llegar suelen ser los más constantes en su asistencia, su compromiso con la práctica se hace visible, en horario y asistencia. Entre ellos está Christian, él es un practicante comunitario desde hace varios años atrás. Qué actualmente durante la semana de lunes a viernes, se desempeña como productor de cerveza artesanal, y los sábados se incorpora con mucha regularidad a las prácticas (Orellana, Diario de Campo, 10/01/2015) . También está Wladimir quién es un joven estudiante de Arte, de la Universidad Central del Ecuador, quién considera insuficiente la práctica de dibujo y pintura que recibe por lo que busca ampliar sus horarios de práctica en el taller comunitario de la USFQ.

Comúnmente en tanto se reúnen unas cuantas personas se da inicio a la preparación del aula, que consiste en movilizar los taburetes, los potros, los caballetes y tableros a los lugares usuales en donde se colocan a lo largo de la semana, para despejar el área de trabajo; en este particular momento pueden darse dos escenarios, el primero es que una vez despejada el área de trabajo, los Practicantes tomen los lugares de trabajo que tenían la sesión anterior para continuar con la obra que venían realizado desde una o más sesiones anteriores o el segundo escenario posible es que el grupo esté por iniciar una nueva pintura, en tal caso solo despejarán el espacio y esperarán la llegada de la o él modelo, para juntos decidir el lugar en donde ha de posar y así todos escoger sus lugares de trabajo.

Mientras esto sucede parte de la preparación usual del espacio de trabajo es la inclusión de música, por parte de los responsables Eduardo, o Belén que han de conectar un *gadget* electrónico como un teléfono o una *Tablet* a un televisor que está en el taller, para amplificar la música, que se reproduce en estos aparatos.

Belén como se mencionó anteriormente, es una artista independiente y estudiante de la carrera de artes de la universidad, quién se desempeña como asistente de Eduardo, sus actividades al interior del taller son varias e incluyen ayuda para Eduardo con el control de la asistencia, el silencio dentro del taller y también la dirección total del mismo cuando Eduardo no puede asistir. Exteriormente se ocupa de la planificación y convocatoria de los modelos para las sesiones.

La música que se escucha es variada, cuando Eduardo es quién escoge la música, se suele oír bandas sonoras de películas, música electrónica antigua, o clásicos de diversos géneros de música rock. Se ha escuchado a artistas como la banda inglesa “Pink Floyd”, con temas tranquilos de rock, otro ejemplo de algunas semanas durante el mes de enero y febrero, fue la música de la banda “Soda Estéreo”. Por lo general sea cuál sea el género que se escoja, lo que más se escucha es música tranquila, a veces temas largos; como los de la banda británica “Redshift” en cuya obra se escuchan sonidos electrónicos rítmicos y *desvanecientes*. Se percibe una atmósfera etérea, carente de intervenciones vocales (Orellana, Diario de Campo, 17/01/2015).

Mientras que cuando es Belén quién escoge la música por lo general se escucha música alegre, de Latinoamérica, se escucha música del Brasil en portugués, o canciones populares de Colombia. En ambos casos las obras que se escogen para oír son calmas, se puede pensar que existe una intención de un control que permita la concentración. En caso de que alguna canción se muestre muy *agitada* para el ambiente, sin siquiera mencionarlo he visto tanto a Eduardo como Belén, avanzar la canción y darle paso a otra más calma. Lo que permite pensar en esta intención de controlar el ambiente como el mismo Eduardo menciona: “Intento que la música sea variada, no poner las cosas demasiado extremas... la música si conduce... música que sea lubricante social” (Villacís, 2015, entrevista).

Una vez asignado entre todos los presentes, el lugar de trabajo para él o la modelo, y con todos los Practicantes en los lugares de trabajo escogidos entre ellos, se dará inicio a la sesión. En este momento no existe mayor formalidad, normalmente Eduardo o Belén que están a cargo del taller pueden decir “Empezamos” o alguna frase corta que comunique que se da inicio a la sesión (Orellana, Diario de Campo, 07/02/2015).

Una vez revisados los elementos que componen una sesión cualquiera, para finalizar este acápite sobre el taller como espacio ritualizado, propongo que cada sábado tenemos un conjunto de actividades que desde la idea del ritual, pueden ser vistas como un rito de transición, acorde a lo teorizado por Víctor Turner, sobre el trabajo del etnógrafo francés Arnold van Gennep, que explica que en un rito de transición existe un conjunto de actividades que cambia el estatus de la persona que pasa por él. Al entrar esta, desde una separación de su condición previa, que es diferente a las actividades del rito. Para

luego mutar sus atributos personales durante el rito. Del que finalmente ha de salir en un nuevo estado relativamente estable (Turner, 1988:101).

Por lo que desde la concepción ritual y tomando en cuenta que los practicantes comunitarios, en los días anteriores a su asistencia a este espacio se desempeñan en labores distintas a las de la práctica comunitaria de pintura. Propongo observar el taller como lugar de praxis similar al de un proceso ritual. Tomando como ejemplo del proceso, el caso de Christian quien trabaja durante la semana laboral como productor de cerveza artesanal podríamos establecer que al asistir él, al espacio social del taller, suspende durante su asistencia, la materialidad de sus coordenadas socioeconómicas usuales, para habitar una escena controlada de índole formativa, en donde el se convierte en un Practicante, nombre para designar una categoría que utilizo a lo largo de esta investigación, con el propósito de nombrar a quienes participan de estas lógicas del taller.

Una vez terminada la sesión y su praxis, Christian regresará a sus coordenadas culturales, socioeconómicas habituales pero es aquí donde habrá que preguntarse si esto constituye un proceso identitario para sí mismo, por lo que en el siguiente capítulo abordando a nivel individual los casos, se buscará ir más allá de la noción de Practicante para conocer que ha logrado él con su asistencia a este espacio y dar paso a su autoenunciación.

Finalizando este acápite concluyo que los asistentes parten de una condición previa distinta a la de Practicante del taller de pintura comunitario y durante su participación se colocan así mismo dentro de un proceso de transición, dado que durante la sesión, el Practicante va a un espacio controlado con sus particularidades, respecto a horarios, sitios de trabajo, intenciones sobre ambiente sonoro. Lo que propongo le permite sostener una identificación diferente para sí mismo con respecto al resto de su cotidianeidad. Cuya duración es estable en tanto el Practicante se mantenga reafirmando su condición con la asistencia a las sesiones semanales. Considerando que toda esta praxis es al igual que el resto de la vida cotidiana un sistema al que se adhiere el sujeto, haciendo referencia a la idea de Stuart Hall que propone que la identidad es constituida en gran medida por esta sutura que se da entre el sujeto y la estructura, a partir de las instituciones con la que también encontramos identificación desde la praxis.

### **2.2.2. Los hábitos de práctica**

Con la sesión en marcha, él o la modelo ya se encuentra posando quieto en el lugar asignado, mientras los Practicantes que han venido a hacer prácticas de dibujo o pintura al inicio están ultimando ajustes con sus materiales y sitios de trabajo. Llevan bolsos, mochilas, maletines o cajas con sus materiales, dependiendo del medio que vayan a usar y se toman un tiempo indeterminado para prepararse, hay quienes usan solamente lápices o carboncillos para realizar dibujos en escalas de grises de la figura del modelo, hay quienes trabajan con lápices de color ordenados en cajas o sueltos en su espacio, y también están por supuesto quienes pintan con pinceles, acuarelas, acrílicos y óleos (Orellana, Diario de Campo, 14/02/2015). La intención de estas prácticas es generar una representación fiel de la persona modelo que posa, lo que se conoce como estudio; a partir del dibujo y de la pintura que imitan la realidad através de la ilusión de la volumetría en superficies planas, sea representado el cuerpo en su totalidad o por partes por motivos de aprendizaje anatómico.

Quienes pintan por lo general se toman más tiempo para organizar su espacio de trabajo, como en el caso de Christian o Wladimir; con Eduardo que pinta al óleo, lo tenemos desde temprano preparando una mesa junto a su caballete en la que sacará y extenderá todos sus pinceles ordenados según su tamaño, para poder acceder fácilmente a ellos y no ponerse a buscarlos durante la sesión, según me ha comentado brevemente en una conversación informal. De igual manera extenderá todos sus tubos de color en la misma mesa, y también los frascos con los medios diluyentes de la pintura, entre los que se encontrará: Aceite de Linaza, una sustancia disolvente llamada Trementina o algún equivalente con otro nombre comercial.



Fotografía: Wilson Orellana (17/01/15) Imagen 2. El taller de Pintura Comunitario USFQ, Eduardo Villacís (izquierda) con sus materiales en su puesto de trabajo, los practicante y la modelo “Valentina” (derecha).

Por lo general también tendrá un rollo de toallas de papel para limpiar excesos o derrames y por supuesto su paleta en una caja hermética en donde colocará porciones de pintura de los colores que se propone usar. Finalmente tendrá su lienzo en el caballete, previamente preparado listo para pintar. En mi caso como observador participante mi preparación será similar, pero en un espacio más pequeño, uso un taburete alto, donde coloco un contenedor con los pinceles, también las botellas con los medios diluyentes, de aceite de linaza y trementina, tengo además una paleta de vidrio dentro de una caja hermética para preservar pigmentos mientras los traslado, unas toallas desechables y mis tubos de colores.

Uno de los practicantes más constantes es Christian, él de igual manera realiza su práctica con pintura al óleo, a excepción de detalles muy puntuales como la forma de su paleta o la selección de pinceles que usa; su preparación de materiales es la misma, junto a él encontramos sus pinceles y medios diluyentes, sus tubos de colores al óleo y su ya mencionada paleta que en su caso es de mano, la sostiene valga la redundancia en su mano y antebrazo a lo largo de la sesión.

En el caso de otros materiales de pintura, veremos casi los mismos elementos con sus equivalentes, por ejemplo en el puesto de trabajo de Belén Jaramillo que trabaja con pintura acrílica, estarán sus pinceles ordenados en compartimentos dentro un estuche de tela, sus tubos de pintura acrílica, una paleta de base húmeda de uso especial para este tipo de pintura que se seca bastante rápido, paños de limpieza y un frasco con agua, que es todo el diluyente que necesita el acrílico (Orellana, Diario de Campo, 14/02/2015).

Mientras continúa la sesión se observa a los asistentes que ya han preparado sus materiales y sus lienzos; algunos traen lienzos en tableros de madera preparados anteriormente, otros al igual que yo llevan lienzos empastados en un bloc preparado de fábrica, cada quién se toma el tiempo que necesita, hasta que en un momento dado empiezan a trabajar, esto considero se expresa con bastante naturalidad. Desde aquí en adelante es evidente la concentración de los asistentes, quienes ya guardan silencio y ponen sus manos, vista y sentidos a trabajar, se toman un tiempo, para mirar y realizar mediciones entre el modelo y lo que trazan en su lienzo. Estas mediciones son comparaciones del tamaño de la persona con respecto a su propio cuerpo, que son las referencias que han de trasladar a su pintura. Con muy pocas interrupciones, exceptuando los descansos para él o la modelo.

En caso de encontrarse alguien nuevo en la sesión, he observado casos en los que la persona nueva conversa hasta que alguno de los responsables del taller, le solicita hacer silencio. Por lo general los Practicantes que ya llevan asistiendo algún tiempo, conocen tan bien esta norma que solamente la respetan, nadie conversa y se escucha únicamente la música previamente puesta a sonar, junto con los sonidos ambientales de la universidad en un sábado por la mañana. Estos sonidos son grupos musicales ensayando en edificios cercanos, o gente conversando en las afueras; más frecuentemente aves y hojas moviéndose con el viento, de los árboles del campus. Sobre este particular punto Belén expresó en una entrevista de aproximación al campo, que:

...se pide completamente el silencio, hay gente nueva que va aprendiendo y claro tengo que llamarles la atención y claro la gente que va todo el tiempo guarda sumo silencio cuando va. Entonces, es algo que no solo es una exigencia sino que beneficia a las personas que están ahí, ya que pueden concentrarse en su trabajo. ¿no? (Jaramillo, 2014, entrevista).

Durante el tiempo de trabajo, existen distracciones, practicantes que se levantan de sus asientos por necesidades pequeñas, salir del taller o acercarse a un basurero con restos de materiales. Pero por lo general desde que empieza la sesión y el trabajo hay mucha concentración de parte de cada uno de ellos; esto me resulta autoevidente para comprender que pintar se toma como una actividad de bastante concentración y trabajo. Que adicionalmente debe entenderse como recurrente por su carácter semanal lo que nos permite establecer paralelos con las propuestas del sociólogo Emile Durkheim, en sus textos sobre rituales y apropiación, que sostienen que en la praxis los comportamientos recurrentes se pueden comprender como formas de apropiación identitaria visibles, puesto que siendo las prácticas las que identifican a un sujeto con un grupo, estas podrían entenderse como rituales en sí mismas.

La sesión se desarrolla principalmente en silencio a excepción de los momentos de descanso de él o la modelo, lo que suele darse cada hora, o cada vez que él o ella lo solicite, otras interrupciones posibles se dan con la llegada de más asistentes, aunque esto no va más allá de un saludo mientras todos trabajan; quienes llegan después de las diez y treinta de la mañana son pocas personas, por lo general con los Practicantes más constantes se forma un grupo de alrededor de diez a doce personas que puede aumentar con las ya mencionadas personas que llegan después; como ejemplo de esto, tengo la observación del sábado 21 de febrero, en donde hasta las once de la mañana llegó un total de 17 personas, esto provocó un poco de distracciones al punto que Eduardo tuvo que pedir a un par de asistentes, conversar afuera del taller.

En relación a este acápite se puede observar la existencia de hábitos que al igual que la misma práctica han de ser recurrentes; dentro de la teoría del ritual se habla de un momento liminal en el sujeto es desposeído de su condición previa para adoptar las nuevas características que han de definirlo, y en este proceso se dice que “estas personas escapan al sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones del espacio cultural” (Turner, 1988:102). Este momento en el que el sujeto es desposeído de su condición previa podemos señalarlo cuando los practicantes, entran al taller cruzando sus puertas, lo que les desvincula temporalmente de la materialidad cotidiana en la que se encuentran el resto de su semana.

Sin embargo en el presente caso, propongo comprender esta escena cultural, como un espacio en donde, la apreciación de rito y la posible identificación que genera, está en el momento mismo de la ejecución de la sesión de pintura. Puesto que diferencia de los ritos de paso donde la transformación del sujeto hacia el nuevo estado es permanente; en este caso de haber una vinculación identitaria, ah de producirse en base a la reiteración del individuo, semana a semana asumiéndose a sí mismo en su práctica, dentro de la concentración, énfasis anteriormente mencionado en los hábitos de práctica y la inclusión dentro de las normas implícitas de esta escena.

### **2.2.3. Las normas del taller**

Al interior del taller existen varias normas a considerarse, que pueden conversarse abiertamente con los responsables, pero que sobre todo llegan a comprenderse producto de la observación y participación al interior de las sesiones. Puesto que estas son implícitas más que escritas en algún reglamento, son el elemento que nos permite comprender este orden como un ritual; elementos que pueden verse como códigos, como el ya mencionado silencio para evitar conversaciones que distraigan al grupo que es propio de todo momento durante la práctica. Uno de los primeros elementos es el respeto hacia el lugar ocupado por los compañeros Practicantes durante la ejecución de una pintura; esto se ve al inicio de cada sesión donde todos se ubican siempre retornando a los lugares que escogieron y preguntando en caso de haber duda sobre quién estuvo antes.

En una parte más formal durante el transcurso de la sesión, usualmente a media mañana cerca de las once, existe el apunte de un registro de asistencia que se llena cada ocasión con fechas, en el que cada asistente colocará su nombre, número de cédula y a que institución pertenece, en caso de no pertenecer a ninguna institución colocará la palabra “Comunidad”, que en un breve hojear al libro de asistencia será una de las palabras más repetidas. Finalmente en este apartado de normas tenemos en todo momento durante la práctica una de las más importantes reglas tal vez la única puesto que esta si se anuncia por parte de los responsables, y es la prohibición de tomar fotografías a los modelos sin su previo consentimiento, que ampliaremos a continuación.

#### 2.2.4. El trato con los modelos

Los modelos que participan semana a semana en el taller, son por lo general personas que trabajan con su cuerpo en las áreas de la danza y artes escénicas, entre ellos encontramos a personas de varias edades, por supuesto todos adultos. Está “Pablo” quién trabaja como actor de teatro, también está “Valentina” quién trabaja en danza, “Santiago” quién es artista plástico, entre otros, que han de ir rotando horas laborales en función de la variedad que se busca lograr en el taller.

Sobre el trato con los modelos, a más del trato cordial, al igual que el visto con cualquiera de los presentes, existe una regla muy clara, como se mencionó antes respecto al trato de la privacidad de los mismos. Que indica que tanto en poses cubiertas como al desnudo, se prohíbe tomar fotografías del o la modelo sin una previa consulta y consentimiento.

Como Eduardo a menudo comenta al respecto, se han dado casos de personas que toman fotografías de los modelos y luego causan invasiones a su privacidad al publicar las fotografías en redes sociales. Lo que me informan ha generado problemas en el pasado, por lo que en la actualidad de parte de Eduardo existe bastante precaución al respecto, ha pronunciado en más de una ocasión que es necesario tomar en cuenta de manera especial el trabajo con la persona al desnudo, pues esto implica una gran responsabilidad hacia su privacidad, él ha mencionado esto como una gran colaboración, por más que de eso se trate su trabajo en ese momento (Orellana, Diario de Campo, 21/03/2015). Sobre el mismo tema, respecto al respeto de la privacidad del o la modelo, Belén Jaramillo expresa que:

...adviento a las personas y les pido que no pueden tomar fotografías a menos que la modelo quiera, es decir si quieren tomar fotos tienen que pedirle a la modelo, o él modelo su permiso. ¿Por qué ocurre esto? lo que pasa, es que la modelo está desnuda y más que nada como te dije en un principio hay un respeto ante el ser humano que esté al frente nuestro, entonces ya que esta persona con todo su profesionalismo nos muestra su cuerpo desnudo. Obviamente tenemos que ser muy cuidadosos con ello (Jaramillo, 2014, entrevista).

Pasando de este punto sobre privacidad el trato con los modelos realmente se torna bastante horizontal, acorde a las observaciones de campo, sus responsabilidades están

bastante claras, se presentan al inicio de la sesión, se escoge la pose y se trabaja manteniéndola hasta la una de la tarde, con los descansos que requieran.

Sobre las poses que se privilegian se puede anotar que existe un primer criterio de comodidad para la o él modelo, a fin de ayudarlo a sostener la posición, esto me lo señala Eduardo en mi observación de campo del 21 de marzo cuando conversaba que muchas ocasiones se opta por escoger una posición en asientos o en el sofá del aula para ayudar a las modelos a sostener más tiempo la posición con menos cansancio. Por supuesto están las decisiones formales y funcionales sobre las poses que en las propias palabras de Eduardo sería:

...típicamen buscamos poses que tengan movimiento, ...ver el color... que es una cosa sorprendente, es mucho más difícil de lo que la gente piensa... entonces pienso en eso, decisiones formales no... por que no tienen excesivo contenido estos ejercicios, no, no hay como. Pensamos también cuestiones prácticas, como hacer que todos los que estamos en la sesión tengamos un buen punto de vista... de manera que todo el mundo este conforme y no sea una pose que funcione solo desde un lado... También intento que haya variedad... étnica de género, morfológica, que no pase como muchos quieren que solo haya chicas guapas... ...lo que está bien, pero aquí no es la idea, por que la idea es capturar la humanidad... entonces cambiamos de modelos, vesturios, desnudos, vestidos toda una serie de cosas que vamos probando... ... la pose también viene con lo que puedan aguantar los modelos... eventualmetne quisiera hacer entornos más sofisticados (Villacís, 2015, entrevista).

Sobre el mismo tema en cuanto a poses, en un registro previo Belén comenta:

...tenemos aproximadamente una sesión entera, puede durar a veces treinta minutos o quince para buscar la pose indicada. ¿Qué significa la pose indicada? primero que la modelo se sienta cómoda, dos que para nosotros sea una posición interesante, tres que tenga la iluminación indicada y de ahí ya pues a coger puestos, a ubicarse en el ángulo preciso. Para mí, mi proceso o sea claro empiezo con eso y segundo tengo que ver si me engancha, o sea si me motiva la posición, si hay algo que veo, si hay una chispa, lo trabajo claro con mucho más empeño (Jaramillo, 2014, entrevista 1).

A partir de estas expresiones por parte de los responsables del taller podemos ver una intención que prima lo funcional con respecto a la actividad del modelo, que no desliga la posibilidad de discutir la mirada hacia este como ser humano, como expresa Eduardo se trata de un capturar la humanidad del modelo, lo que comprendo sería representar características subjetivas sobre la persona más allá de ver únicamente esta actividad

como convertir a la persona en figura desde un punto de vista formal estético. Su posar hace referencia a lo plástico y material, por lo que se ha debatido en otras investigaciones locales acerca de este rol como una forma de cosificación social, como ejemplo la investigación titulada “El “Taller de Anatomía Artística, un espacio en disputa” de María Cadena Vargas del programa de estudios de Género en Flacso Ecuador (Cadena, 2011), sin embargo frente al objetivo de indagar sobre procesos identitarios por parte del asistente comunitario, esta no será esta una discusión que podrá profundizarse por motivos de alcance y extensión en la presente investigación; el trabajo de campo, la argumentación, referenciación y reflexión necesaria en torno a este tema, se presenta por su amplitud, como otra investigación en si misma.

De vuelta en la participación del modelo, una vez resuelta su posición, en adelante no existen realmente restricciones a la interacción que los modelos puedan tener con los demás presentes, de hecho durante los descansos en más de una ocasión he tenido la oportunidad de conversar con ellos sobre temas sumamente variados, desde historias personales, hasta curiosidades surgidas al momento o acorde a la práctica de pintura.

Por parte de los practicantes y de los responsables del taller, puedo observar de igual manera un trato amigable, un ejemplo de esto es la observación del sábado 13 de diciembre del 2014, en donde el modelo “Pablo”, hombre adulto y actor de profesión; participa activamente junto a los presentes en las decisiones sobre la sesión. Ese día se está dando inicio a una nueva pintura y él al igual que los Practicantes, propone poses, lugares en donde colocarse, los colores de las telas que va a tener como fondo para la escena a pintar, conversa y bromea entre los presentes. En general observo cooperación con el modelo, comprendo que su trabajo es central para el desarrollo de la sesión, como señala Luis uno de los Practicantes:

...los modelos... ..tienen que estar siempre, que es su obligación ¿no?  
Eso me parece bien importante no, que nunca falten los modelos, eso creo que es lo más importante porque en una cuestión de pintura en vivo... que tienes un modelo, de ley necesitas que esté en frente (Luis, 2014, entrevista 2).

Finalmente en cada sesión durante los últimos minutos, podemos observar a Eduardo o Belén pendientes acerca del tiempo restante para finalizar; realizan anuncios a los

presentes indicando cuántos minutos quedan. Esto como previa al anuncio de fin de la sesión, que se ha vuelto muy característico en este espacio en lo concerniente al trato con los modelos, puesto que al ser la una en punto de la tarde, dan un anuncio de que la sesión ha finalizado y acto seguido se pronuncia la frase “Un aplauso para el modelo” (él o la modelo según el caso). Esto se repite semana tras semana y significa un aplauso grupal para la o él modelo por parte de todos los presentes (Orellana, Diario de Campo, 07/02/2015). Generalmente se escuchan varias personas diciendo gracias tras esto, mientras se preparan para retirarse del taller.

Para concluir el presente acápite podemos entender que la presencia de estas normas básicas de comportamiento en relación al respeto y consideración del trabajo con el modelo. Son parte de la concreción de este momento que he propuesto como ritual, en el que como se mencionó antes al no tenerse un momento liminal indeterminado, se cuenta con un conjunto de actividades recurrentes posibles que me permiten asentar la idea identificación a partir de la praxis. Incluyendo en este caso la figura del modelo a quién podemos comprender como el participante que pone su cuerpo como referente plástico, para el trabajo colectivo de pintura, por lo que recibe un trato considerado frente a su privacidad y comodidad. Y que a su vez es una persona que participa dentro de las posibles actividades aglutinantes sociales del interior de la escena, hecho que a pesar de lo elemental que se pueda anotar destaque porque sugiero nos aleja en cierta medida, de tratos cosificadores que definitivamente son tema de debate vigente en torno a la representación del cuerpo.

### **2.2.5. Compartir con el Maestro**

Al llegar los descansos durante las sesiones de pintura, los practicantes abandonan sus puestos, y aunque en algunos casos se socialice con la o él modelo, o entre practicantes, este no es siempre el caso, de hecho lo más usual es que se acerquen a Eduardo.

Su presencia como he ido observando en el transcurso de los últimos meses a través de observaciones y entrevistas; tiene una significación particular. Ocupa un lugar de maestro similar a lo visto en los talleres de siglos pasados como los correspondientes a las épocas de los talleres de pintura del renacimiento, de la colonia en Latinoamérica, o de las primeras instituciones artísticas de la vida republicana de nuestro país, como las

revisadas en el acápite de contextualización histórica. Por supuesto considero que en este taller actual Eduardo en la figura del maestro, obviamente no opera bajo las lógicas del taller orientado al encargo comercial como se vio en esos períodos pasados. Sin embargo propongo un paralelo dada su acumulación de destrezas y conocimientos en el área de la pintura, que comparte abiertamente con los Practicantes en los momentos de socialización cada semana en los descansos.

Es muy común ver a Eduardo conversando o bromeando sobre temas de opinión pública, como política, música o tecnología, sin embargo durante todas las observaciones realizadas, he podido anotar que siempre dedica tiempo para responder inquietudes a los Practicantes (Orellana, Diario de Campo, Febrero 2015).

Un ejemplo de este tipo de colaboración es el caso de Wladimir quién semana a semana se acerca a Eduardo a realizarle preguntas sobre la práctica. Según entradas del diario de campo, anoté por ejemplo que él sábado 14 de febrero, la conversación en un receso realizado a las doce y doce (12:12) de la mañana giró en torno a instrucción sobre el manejo de tonos y semitonos en pintura. La siguiente semana el sábado 21 de febrero, Eduardo dedicó su conversación para hablar mayoritariamente respecto a ideas para el manejo del color de fondo de una pintura, y también para referirse al manejo del dibujo previo a la misma.

Sobre este particular tema de compartir conocimientos con los practicantes, al interrogar a Eduardo, se puede entender su postura al respecto, que parte de explicar qué el taller no se plantea como una clase, puesto que esto cambiaría la dinámica del mismo y se perdería la posibilidad de un tipo de aprendizaje que si es intencionado y que viene del hacer en la práctica:

Yo veía que se aprendía muchísimo viendo a pintores con más experiencia hacer los cuadros, entonces lo que uno está dando también es eso, que alguien que no tiene mucha experiencia puede venir y ver...  
...por qué además estas experiencias son difíciles de traducir a palabras, son visuales y tienes que ver, por qué no son obvias... no es obvio cómo se desarrolla la pintura (Villacís, 2015, entrevista 4)

Un ejemplo de la importancia de la presencia del maestro, fue la observación de campo de la práctica correspondiente al sábado 28 de Febrero, durante el primer descanso, Eduardo se retiró del taller y retornó luego del descanso para continuar con el trabajo en

la sesión. Ante lo que pude notar una gran dispersión por parte de los presentes, se perdió esa atención a la práctica de pintura, que se da en la presencia del maestro empezaron conversaciones de variadas temáticas ajenas, lo que me llevó asentarme más sobre esta idea de la figura del maestro que a su vez genera una dinámica recurrente y aglutinante social de este taller. Según las palabras del Practicante Luis, la asistencia al taller es también como propone Eduardo la oportunidad de aprender de un maestro:

...se puede compartir de alguna forma con el maestro sobre todo, que es Eduardo Villacís, me parece muy importante eso. Conocí su trayectoria en base a su exposición y bueno a mí me pareció interesante poder verle pintar en vivo... ver conversar con él, sobre técnicas, sobre técnicas básicamente y experiencias que él ha tenido también como pintor como artista (Luis, 2014, entrevista 2).

Este compartir con el Maestro, visto de manera más completa, no hace referencia únicamente a la posibilidad de algún comentario de instrucción sobre pintura, puesto que se comparten conversaciones con Eduardo sobre temas variados, su personalidad resulta accesible y variada por lo que bromea constantemente de manera formal con referencias culturales sobre política, artes, ciencia, música entre otros tópicos. Sin embargo el énfasis de instrucción y compartir conocimiento, es una de las constantes que Eduardo se plantea sobre el Taller:

Esto es un espacio para compartir sobre todo con la gente que no tiene la oportunidad de estudiar... la consigna es a la gente que quiere preguntar, compartirle... los mecanismos que uso, el bastón, la paleta, el material, el soporte que uso, al Wladimir por ejemplo... si bien estudia arte, el siente que le falta información técnica, entonces el me... ...se crea una comunidad de gente que le interesa dibujar y pintar... y eso en el país se ha ido perdiendo... ...acá han venido a lo largo de los años, muchísima gente de otras universidades... ...sobre todo por que no hay espacios para esto en Quito... ...por que la gente que decide los espacios, considera que eso es obsoleto... (Villacís, 2015, entrevista 4).

Un ejemplo de este énfasis de Eduardo por compartir con la comunidad se puede ver en nociones que comparte con los Practicantes y que se vuelven referentes a la hora de registrar conceptos que forman parte de los *Modos de Pensar* al interior de la escena, un caso concreto que se escucha repetidamente al interior del taller es el concepto de: *pintura en vivo*. Que se asocia como parte del desarrollo de la técnica de representación visual, y consiste como ya se ha anotado, en pintar usando como modelo a una persona real, en lugar de objetos inanimados como monigotes o fotografías con los que también podría también realizarse una práctica de dibujo o pintura.

Frente a la pintura en vivo Eduardo señala que a más de ser un motivante para la asistencia al taller puesto que trabajar con un modelo en vivo implica costos que no todos pueden o van a asumir, también implica una práctica más exigente por encima del uso de objetos inanimados frente al objetivo de mejorar destrezas. Para explicar este reto Eduardo hace una diferenciación al trabajo que podría realizarse pintando a partir de una fotografía, y comenta que principalmente existe ahí una valoración diferente de lo que se ve por parte del sujeto:

También es esta cosa de estar viendo la realidad directamente sin máquinas, entonces parte de la ética y la teoría de esto... ..Una de las ideas de lo que es pintar en vivo es mirar el mundo directamente sin máquinas... es establecer un diálogo con el mundo directamente... eso establece una relación distinta a lo que es instantaneo. (Villacís, 2015, entrevista)

Finalmente sobre este énfasis en la instrucción y en compartir conocimientos será necesario conocer también de manera más profunda la repercusión de este tipo de relación con los Practicantes por lo que sus testimonios al respecto serán tratados en el siguiente capítulo.

### **2.3.El Taller Ritualizado**

Recapitulado hasta este momento sobre la enseñanza del maestro entre sus actividades al interior del taller, doy paso a concluir el presente capítulo sugiriendo que la práctica de esta escena; vista en paralelo a la comprensión social a partir del ritual, se presenta como una escena en la que el Practicante a través de la desvinculación de sus de actividades semanales como sujeto social, y con la participación dentro de la praxis del taller, en sus hábitos, normas e interacciones con sus participantes, se encuentra inserto en un proceso de identificación colectiva; esto pensando en el carácter grupal que tiene la orientación de toda la sesión.

Dentro de este proceso de caracterización podemos definir al maestro como el personaje que brinda conocimiento y que genera referentes de la praxis de la escena en base a su propia práctica. Referentes en función de una práctica probablemente más virtuosa o metódica de pintura. Como instrucción sobre dibujo que es una base común previa a realizar una pintura también están las decisiones sobre el manejo del color, el uso de materiales especializados, entre varios elementos que los Practicantes podrían

perseguir como objetivos comunes. Por lo que el maestro de manera implícita se vuelve guía y referente cohesionador de la transición semanal, al brindar ejemplo y formación entre los asistentes.

Esto lo propongo en base a la observación de símiles en las dinámicas de formación del participante de un taller de pintura en los ejemplos revisados históricamente. En donde difiere el enfoque comercial del pasado, frente al caso presente de un taller comunitario, pero se mantiene el objetivo central de la enseñanza de la pintura de imitación de la realidad, mediante la formación y tutela de un maestro. Por lo que ante su ausencia, en ocasiones excepcionales, se observa la idea ritual como una experiencia diluida, por la dispersión que sufre la práctica al perder el referente de autoridad formativa.

Es necesario destacar que en comparación con la historia de la tradición del taller de pintura europeo, es que podemos proponer un símil con la presente escena cultural, en vista que al adoptar en su interior, convenciones de un ambiente preparado y controlado de actividades hacia la práctica de pintura; en su conjunto permite identificar, pertenencia a este tipo especial de praxis que históricamente ha de llamarse artística. Aun cuando en esta escena actual se trate de un espacio de práctica y ejercicio, más no de orientación comercial. Por lo que sugiero pensar este proceso de práctica como un tipo de vinculación a una identidad artística, en vista de la tradición histórica que antecede y sustenta este tipo de espacio y sus contenidos.

Lo anterior se menciona a fin de establecer una vinculación con la idea del filósofo Walter Benjamin, que en su libro "The Arcades Project" propone que los conjuntos de propiedades repetidas históricamente son a los conceptos más grandes, lo que metafóricamente son las estrellas a las constelaciones a las que pertenecen. La propuesta quiere ejemplificar que ciertos conjuntos de ideas a las que Benjamin llamó *Monadas* al repetirse históricamente en referencia a un mismo concepto hacen que estas se adscriban a una idea más grande que ha de extenderse a través del tiempo.

The object of history goes on changing; it becomes "historical" (in this word's emphatic sense) only when it becomes topical in a later period. Continuous relationships in time, with which history deals, are superseded in Benjamin's thought by constellations in which the past

coincides with the present to such an extent that the past achieves a "Now" of its "recognizability." Benjamin developed this "Now of Recognizability;" which he sometimes referred to as his theory of knowledge (Benjamin & Tiedemann, 2002:941).

En este caso podríamos comprender como idea central al taller de pintura y como ideas conformantes a las tradiciones internas que se repiten y trasladan durante diferentes momentos históricos, que a pesar de inevitablemente transformarse mantienen una de las características centrales del taller que es ser un espacio de formación. Es por esto que Benjamin señala que nuestro interés actual en objetos históricos viene dado por el mismo objeto de estudio que ha sido preformado históricamente (Benjamin & Tiedemann, 2002:941), idea que sostiene dentro de una teorización que busca comprender las formas de vida contemporáneas, indagando en nuestro pasado.

Es por esta razón que veo posible mirar la práctica de pintura en un taller como una actividad artística, a pesar de la distancia conceptual con respecto al cuerpo de prácticas artísticas contemporáneas a las que más apuntan los artistas hoy en día; pues propongo que en base a su bagaje histórico, se permita entender esta práctica como uno de los campos artísticos del presente. Tomando en cuenta que el mismo hecho de su existencia en la actualidad, puede significar una vigencia de la tradición occidental.

Con esta reflexión busco referirme a la identificación colectiva del grupo dentro de esta praxis artística y pongo como siguiente elemento de investigación, para el próximo capítulo conocer de forma individual a los Practicantes para indagar sobre su autocomprensión, y enunciación frente a esta práctica, dentro de la identificación a nivel individual.

## CAPÍTULO III

### 3.1. Identidades Particulares

Se ha propuesto en el capítulo anterior, que un día sábado cualquiera de actividades comunes y grupales en el taller comunitario de pintura, puede ser visto como un grupo de actividades ritualizadas, enmarcadas dentro de una referencia histórica artística de lo que es un taller de pintura. Lo que da pie a una comprensión de identidad en términos colectivos, dentro de esta investigación en la que hay que recordar se hace referencia a facetas particulares de la identidad del sujeto, que no pretende buscar definiciones totalizantes de una persona o de una comunidad; dentro de un marco de referencia posestructuralista de interpretaciones.

A continuación en el presente capítulo se aborda el objetivo de entender cómo el taller comunitario de pintura, puede generar un proceso de identificación a nivel individual entre sus participantes. Para lo cual propongo un acercamiento a algunos de los Practicantes con el propósito de conocer sus historias previas y en contraste con su praxis actual en el taller, analizar qué tan posible es pensar la existencia de un proceso de identificación individual en base a la práctica en el taller comunitario de pintura con la adopción de sus modos de hacer y de pensar para así comprender la textura más fina de estos casos individuales.

Antes de proseguir con la investigación individual, es necesario anotar que los casos de estudio, se justifican en base a una selección de personas que considero representativas del taller, en función de que estos Practicantes, se destacan por su asistencia constante. Esta asistencia se remonta a largos períodos temporales de participación, por lo que creo que son representantes idóneos que pueden comprender este espacio, con casos como el del practicante Christian, que es emblemático por su fuerte vinculación con el taller, basada en una asistencia constante que mantiene desde hace varios años. También entra en consideración el hecho de que a pesar de tener en común su constancia, son representativos por su heterogeneidad social, de la que podemos observar distintos mundos de origen para cada caso.

### **3.2.Los Practicantes Christian y Wladimir**

Para abordar el presente capítulo he realizado entrevistas a dos Practicantes, a quienes nos referiremos únicamente por sus nombres, que son Christian y Wladimir, en vista de que bajo un acuerdo previo, ellos han preferido mantener sus apellidos como información privada.

Las entrevistas se llevaron a cabo bajo el recurso metodológico de la entrevista semiestructurada, que hace referencia a la entrevista que incluye preguntas ideadas previamente, pero que también incluye preguntas surgidas de manera espontánea frente a la conversación con el informante con el propósito de brindar mayor detalle a lo expuesto.

El objetivo de este proceso es brindar información frente a la categoría *Modos de Pensar* que busca dar cuenta de las ideas y conocimientos propios de esta escena, expresados por sus miembros. Estas evidencias de campo, provienen del trabajo realizado en entrevistas individuales que abordaron preguntas correspondientes a los temas de las conversaciones informales que mantuvimos entre los meses de noviembre del 2014 a Agosto del 2015, y se encuentran registradas en audio y en transcripciones.

#### **3.2.1. El caso de Christian**

Christian es un practicante del taller de pintura comunitario, que acorde a su propio testimonio viene asistiendo a la práctica de pintura desde hace alrededor de siete años. Él es un joven adulto que actualmente tiene 33 años de edad, se muestra amigable y colaborador al conversar. Como se mostró en el capítulo anterior, en la descripción de la preparación de los practicantes con respecto a sus materiales, él trabaja con pintura al óleo como medio para en su práctica, aunque también lo he visto realizar trabajos en pintura acrílica y dibujos en grafito en base a mis observaciones de campo, aunque por su frecuencia de uso propongo que el óleo es su medio principal. Esto en referencia a su caracterización más general como Practicante del taller de pintura.

### 3.2.1.1.Historia Individual Previa

Christian viene desde Machachi en la provincia del Pichincha, él es el responsable de su hogar y del cuidado de su familia, que según cuenta requiere atención especial puesto que está formada por una persona de tercera edad y su madre, que tiene una delicada condición médica. Él expresa que esta necesidad familiar le ha tenido trabajando desde muy temprana edad en variados oficios entre los que cuenta el trabajo de albañilería tanto en construcción como demolición de casas, razón por la que no ha podido permitirse una formación artística.

Al preguntársele sobre el inicio de su búsqueda de expresión mediante el dibujo y la pintura, se ubica en su adolescencia, alrededor de sus 15 a 17 años de edad, cuando influenciado por amigos, se interesó por el diseño y por una búsqueda puntual de convertirse en un diseñador de zapatos deportivos. Lo que llevó a interesarse por el dibujo en 3D, lo que a su vez lo puso a investigar sobre posibilidades de formación al respecto.

Me gustaba todo lo que es 3D y a veces tenía un sueño, como que presentar mis bocetos, mis ideas a Nike y ahí creo que perdí unos años queriendo intentar eso loco... Pero no se dio por distintas barreras creo yo... porque talento me decían los manes que tengo... ...me faltaba educación universitaria, otra es dinero... y ahí quedó... ... un trabajo de unos cinco años, tal vez debería hacer una expo loco (Christian, 2015, entrevista).

Durante sus años juveniles, el pintaba con cualquier material a su alcance y sin una formación académica, en sus propias palabras “no sabía nada, solo simplemente pintaba, pintaba porque me nacía... ...mis obras eran neandertales, así rústicas” (Christian, entrevista. Mayo 2015). Por lo que al pasar el tiempo, inició una búsqueda de ampliar su formación, que le llevó a enterarse de la carrera de artes contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito, que a su juicio, pensó sería lo indicado para aprender, dibujo 3D. Sobre este interés por la universidad, Christian cuenta que:

...buscando investigando, encontré la dirección del Hugo Burgos, loco... me encontré en una revista en un artículo que hablaba que era decano. Un día le envié unos portafolios y él me invitó acá... ...Vine trayendo unos trabajos... ...Y me preguntó si quería asistir a los talleres abiertos... ...llamó a Eduardo y Eduardo me explicó cómo era la modalidad de esto y me encantó loco... ...Y no sé me enganché y desde ahí...hasta hoy... pinto, pinto... (Christian, 2015, entrevista).

Desde entonces Christian es uno de los asistentes más regulares al taller de pintura, a más de que como anotó lleva ya asistiendo siete años. Sin embargo esta actividad tan significativa en su vida, no es su labor central, ni su forma de sustento. El necesita de otros trabajos para sustentar a su familia, por lo que no se desempeña como pintor. Actualmente trabaja de lunes a viernes en una naciente fábrica de cerveza artesanal, en donde él es quién se encarga de todos los procesos de producción. Adicional a este trabajo comenta que para completar sus ingresos, mantiene una inversión personal como propietario de ganado, del que se hace cargo casi a diario, saliendo en las madrugadas:

...salgo a las 3 de la mañana porque tengo unas vacas pana y voy a ver en una moto que... una señora me ayuda así. Le pago... pero toca ir a revisar que tenga alimento... que no les falte nada, infraestructura, agua, pasto, vacunas, por eso madrugo loco, de ahí madrugo vengo, ayudo en la casa... (Christian, 2015, entrevista).

Sobre su historia personal finaliza señalando que de lunes a viernes por las tardes al regresar de su trabajo en la cervecería, dedica tiempo a su familia y es recién durante las noches que se toma tiempo para investigar sobre arte por internet y cuando el tiempo se lo permite, practica dibujo en casa. Para concluir este acápite es importante puntualizar que esta descripción sobre el bagaje personal particular de Christian, nos permite conocer su condición previa semanal, y así poder puntualizar el contraste que su práctica en el taller comunitario de pintura representa frente a su más usual cotidianidad, que se desenvuelve en escenarios donde prima el trabajo artesanal y su inversión ganadera para responder a las necesidades económicas de su vida familiar.

### **3.2.1.2. Objetivos Personales**

Para comprender de manera más profunda a Christian como un Practicante del taller comunitario de pintura, es necesario recuperar desde sus reflexiones, cuáles son sus objetivos, al vincularse a este espacio y esta práctica. Como se mencionó en el acápite anterior, su vinculación al taller partió de una búsqueda de formación en diseño, por su interés de dibujar zapatillas. Por lo que cabe preguntar qué persigue en la actualidad con esta práctica.

En un primer momento Christian al contar acerca del momento en que se unió al taller comunitario expuso que: “trato de mejorar, pero no por un rédito, que me

reconozcan, simplemente algún rato sentirme satisfecho conmigo mismo” (Christian, Mayo 2015) Reflexión inicial que ha sostenido en varias conversaciones informales, que entiendo como una base de sus objetivos, puesto que conforme avanza la entrevista principal realizada en mayo mientras encuentra confianza y desenvolvimiento para contar sus propósitos al preguntarle sobre este tema, me dice:

...tengo planeada una meta loco. Y es viajar por toda Latinoamérica pintando, eso, pulir ese viaje loco... ...Si estoy ahorrando para mandarme un año sabático, viajar y viajar loco. Pintar, dibujar no sé, experimentar lo que es ser artista, claro a tiempo completo. Porque ahorita estoy limitado, ponte solo vengo a los talleres acá (Christian, 2015, entrevista).

A pesar de ser una persona muy colaboradora, y atenta, en algunas ocasiones evita dirigirme la mirada, sin embargo resulta muy evidente como al conversar más, se relaja y comparte con más emoción sus objetivos y es ahí que dentro de esta misma intención de la búsqueda de una satisfacción personal, Christian expresa que tiene una forma particular de sentir el arte en cualquier cosa que ve, por lo que espera algún momento poder pintar exactamente eso: “Quisiera algún día pintar lo que realmente veo... ...O sea no sé cómo decir, yo veo en *HD... High Definition...* y quiero pintar a ese nivel... Si o sea un realismo así” (Christian, Mayo 2015). Al referirse a estas sensaciones subjetivas, interpreto tiene una búsqueda de comunicar su particular forma de ver la realidad, probablemente trasladar una experiencia sinestésica a partir de una representación gráfica realista de lo que tiene en frente como el mismo expresa, es decir que apele a un sentido mimético en su pintura. Dentro de esa búsqueda no tan definida de transmitir sensaciones “reales” Christian agrega:

Si, manipular el óleo, darle vida pintar, pintar sentimiento, pintar la brisa, pintar este calor. Ponte ve, en un cuadro, o sea hasta ponerle sonido, no sé cómo podría transmitir eso... algún rato. Alcanzar ese nivel que alguien vea pucha y diga este... se escucha música o siente el viento; con el modelo se siente la pereza, tal vez eso ¿no? Quisiera transmitir en las cosas que pinte. Yo veo que es muy complicado creo que es full trabajo... ... Tal vez lo consiga o no lo consiga, pero no me voy a dar por vencido, no sé esta es mi libertad loco, me siento vivo haciendo esto (Christian, 2015, entrevista)

Esta intención de transmitir lo “real” que ha sido abordada de formas varias a lo largo de la historia del arte, que Christian reitera de diversas maneras se trata de alcanzar un

transmitir sensaciones como realmente las ve; considero en su caso se trata de una búsqueda de lograr en la pintura, un mimetismo con la naturaleza que lo rodea.

Más allá de su mención sobre lograr un realismo, considero esto, por sus justificaciones de motivación que sostiene de querer “alcanzar un nivel” que ve como “complicado” por representar “full trabajo”. Lo que sobre la observación de su práctica, durante el trabajo de campo se ve reflejado en una búsqueda del parecido con respecto a la persona que posa como modelo y que probablemente se extiende a sus apreciaciones subjetivas sobre la persona en sí, lo que me recuerda la noción anteriormente mencionada por Eduardo de capturar la humanidad a través de la pintura en vivo.



Fotografía: Wilson Orellana (29/11/14) Imagen 3. Christian en su práctica de pintura representando al modelo “Pablo” (atrás con sombrero) en su lienzo.

Esta búsqueda del símil, considero se hace presente también cuando dice que busca poder pintar “la brisa”, “el calor” en su pintura. La razón para mencionar y reflexionar sobre esto, es notar estos objetivos individuales, ubicarlos dentro de la categoría de los Modos de Pensar y reflexionar sobre la existencia de un objetivo común con la tradición histórica, sobre la formación en los talleres de pintura, que han mantenido y transferido esos ideales renacentistas de imitación de la realidad a lo largo del tiempo. Para poder

sostener mejor esta idea, en el siguiente acápite, se recoge las valoraciones que tiene Christian en torno a la técnica en pos de la representación.

### **3.2.1.3. La importancia de la técnica**

Como se anotó antes en la visión de Christian es importante poder representar con fidelidad en la pintura sensaciones que el percibe al mirar el mundo; este es un objetivo de larga data que está presente dentro de la tradición de talleres de pintura, desde alrededor del siglo XV con los avances que se dieron sobre representación realista a través de una mejor comprensión del espacio y la tridimensionalidad. Este objetivo aparte de ser una de las metas personales de Christian, es un elemento apreciado e incentivado al interior del taller según él comenta.

...Las técnicas... ...porque Eduardo siempre apoya, loco. Y siempre nos está diciendo que investiguemos, que pulamos, que mejoremos. Y te ayuda, te presenta artistas, te invita talleres es como estar en la universidad, loco... y chuta, loco. Ves a compañeros *pro* que avanzan, o sea te motiva. Te motiva, te motiva retornar porque, si vieras que estás tú solo con otro tipo... ya no volverías. Ves gente que va evolucionando, ves gente que ha logrado salir, progresar. Como el Andrés... (Christian, 2015, entrevista).

Dentro de este mismo tema sobre técnica, Christian expresa por qué es importante y como mantiene su práctica, recalca la importancia de mantener la constancia personal del dibujo, pintura. Puesto que si descuida esa continuidad pierde los avances que ha logrado conseguir.

La técnica es importante porque a partir de eso tú puedes construir, a partir de eso empiezas a construir y a sacar cosas tuyas, creo. Claro, porque es necesaria la técnica sea de dibujo o de pintura. Son como números que necesitas para sacar un resultado... ...Si loco ahí llevo en el bus mi *book*. Tratando de no perder la forma, porque ya me ha pasado unas dos veces que he perdido la práctica y me molesta por que tú ya ves que haces trabajos bien *pros* y es como retroceder dos pasos volver a retomar... (Christian, 2015, entrevista).

Según sus testimonios, entiendo que esta búsqueda técnica es relevante y constante para mantener el avance que busca en referencia a su participación en el taller de pintura. No considero se pueda ver como un elemento externo u opcional a estas prácticas sino más bien como objetivo que marca una dirección dentro de lo que se espera lograr al ser parte de las prácticas. Que cuando no se da, puede ser motivo de frustración.

Semana a semana para evitar la pérdida de práctica, él indica que una noche antes de la mañana del sábado realiza prácticas, e investiga al respecto, puesto que reconoce que el arte está cambiando constantemente, por lo que trata de mantenerse al día sobre los cambios que se dan.

...Primero una noche antes, entrenar un poquito de proporciones, yo me preparo un día antes, me preparo todos los días, es que claro hay que investigar hay que andar en la onda, el arte está cambiando y evolucionando y uno también. Como me gusta, yo disfruto investigando, todos los días, si hay una expo de arte voy a ver qué onda, artículos, gente (Christian, 2015, entrevista).

Los cambios en referencia al arte contemporáneo tienen diversos énfasis, que no toman como centralidad la imitación de la realidad; sin embargo a pesar de esto Christian no parece desviarse de ella. Cuando le pregunto sobre su proceso al momento de pintar en referencia a sus técnicas de trabajo, el coloca como base la observación en la que se ha entrenado para poder representar.

Primero observo, miro, miro, miro y miro, miro y re vuelvo a mirar. Y de ahí empiezo loco, de ahí, trato de ver, no sé, tanto asistir al taller ya veo geoméricamente; como el dibujo que te mostré empiezo a ver cubos, triángulos (Christian, 2015, entrevista).

Al indagar más sobre este entrenamiento en cuanto a mirar, indica que lo que le deja la formación técnica de dibujo y pintura es observar generando visiones geométricas de lo que ve, de manera que a partir de esa forma de mirar, reconstruye las formas en lo que pinta. “El venir, te pule los sentidos, la vista te hace más rápido, no sé, te pule la vista, en los brazos, no sé el cerebro empieza trabajar a... más rápido” (Christian, Mayo 2015).



Fotografía: Wilson Orellana (28/02/15) Imagen 4. Christian a la derecha, en su práctica de pintura es muy común verlo observando a la modelo fijamente sin incluso moverse por largo tiempo.

De este apartado sobre técnica, Christian ha sabido compartirme parte de su forma de proceder, sin desligarse del elemento referente a sensaciones, que a partir de las conversaciones sostenidas veo como uno de los elementos centrales en sus *Modos de Hacer*, puesto que nunca desliga la relevancia que tiene el sentimiento que le producen sus visiones. Y este elemento sensible por supuesto va de la mano de la técnica, que tiene un énfasis también central dentro de esta escena cultural del taller comunitario de pintura; y en vista de que esta búsqueda de mejora técnica, es un objetivo compartido del presente con respecto a un ideal del pasado, sostengo que estaríamos refiriéndonos al concepto de la mónada de Walter Benjamin, en el que podemos comprender el momento actual, mirando como sus nociones se construyen desde un pasado, que se extiende hasta el presente.

#### **3.2.1.4. Compartir con el Maestro**

Otro de los puntos que han sido considerados en el análisis de las particularidades del taller ha sido la relación que se ha dado con el maestro por parte de los Practicantes, esto en referencia a notar el símil con la tradición histórica, en la que el maestro se

vuelve formador de los aprendices de pintura acorde a la costumbre de talleres occidentales de pintura.

En el caso del taller comunitario de pintura la USFQ, como se ha mencionado con anterioridad, la dinámica del taller no es la de una clase dirigida por un maestro, en lugar de aquello está un espacio abierto de práctica donde es muy común compartir sesiones con el maestro y pintor Eduardo Villacís. Por lo que la oportunidad de aprender observando conversando y recibiendo instrucciones en los momentos de descanso del modelo es muy común. Siempre y cuando los asistentes muestren interés en la práctica, puesto que en base a su búsqueda, son ellos mismos quienes se acercan a Eduardo. Y en correspondencia reciben también interés de su parte por compartir y enseñar técnicas.

Según he observado y registrado en mi diario de campo, Christian, se expresa abiertamente como alguien que se ha beneficiado del poder compartir con el maestro (Orellana, Diario de Campo, 18/04/2015) no solo por la formación e impulso que este le brinda, sino que como el menciona también es importante por el contacto que le abre en este espacio con otros artistas. Esto le motiva de manera significativa, al punto de que dentro de sus testimonios también expresa:

Antes me consideraba como, como solitario, loco... ..Entonces yo trabajo así. Pero viendo como es un profesor que te enseña cómo... cómo sería... Como desenvolverte con responsabilidades académicas; disponer un tiempo para enseñar y disfrutar de eso... ¡motiva! Motiva porque es... un personaje que ha marcado mi vida, loco. Eduardo es una de esas personas que ha dejado huella y también motiva verle a él porque le ves que pasan los años que pasa pasan los años y Eduardo se va puliendo más y más, más más y más... es alguien que te motiva ¿no?... (Christian, 2015, entrevista).

A más de expresar motivación a partir de esta experiencia de aprendizaje, Christian es también muy claro para señalar que son varios los elementos que le motivan de la participación en este taller; como las personas a las que se vincula ahí. Él las destaca como personas de una sensibilidad particular, por lo que indica sentirse a gusto, lo que sin duda es un elemento importante a destacar, el compartir una cierta sensibilidad.

Ya te digo es mi Hanuka, Navidad, mi santos Reyes, es que es así, para mí un regalo pana. Que tienes una universidad que tienes modelos que tienes un amigo ahí, mis compañeros, todos son artistas pues. No es

gente de lo que ves en la calle no son, no son gente común, son gente muy sensible, porque para dibujar pintar ¿tienes que tener una sensibilidad no? Es gente muy especial y disfruto mucho con esa gente (Christian, 2015, entrevista).

Otra observación importante que deriva de estos testimonios de valoración hacia la experiencia de compartir con el maestro y con este entorno; es la autovaloración que Christian expresa logró desarrollar al unirse al taller

...empezaba a pintar y a hablar en vivo. Antes no podía hablar tenía pánico escénico. Antes no se, me acholaba, ponte tenía miedo, dibujaba tenía miedo que me digan. Que dirá la gente es lo que te digo, aprendes autoestima, ves a gente que se porta a la altura, como Eduardo, educa transmite, uno aprende asimila (Christian, 2015, entrevista).

Al considerar su historia personal previa, se puede reflexionar que él no había contado con la oportunidad de desarrollar destrezas de dibujo y pintura en un ambiente de formación, ni tampoco destrezas de integración al medio formativo; el “pánico escénico” que él menciona, pienso que justamente hace referencia a la interacción que se da en las conversaciones grupales comunes del taller. Recordando que no pudo estudiar la universidad, por su condición de clase que le puso desde temprana edad a trabajar. Lo que también explica las presentes muestras de elevada estima que Christian le tiene a este espacio y a Eduardo como maestro que le colabora en su formación; por lo que al preguntarle que aprecia particularmente del compartir con el maestro, el responde:

La constancia de Eduardo, al abrírnos está aula de enseñanza, la constancia porque no todos somos prodigios. Con constancia nos hemos ido puliendo... ..Claro yo le veo como sensei a ese man, si un buen profesor... El sensei, a él es a quien, acudes qué te dice busca investiga, tal libro... (Christian, 2015, entrevista).

Cuando le he preguntado sobre Eduardo en cuanto a su colaboración en la enseñanza ha respondido: “quién me educó en esto fue Eduardo, porque me dio apertura a clases que eran sólo para la universidad que no eran permitidas, pidió permiso a Hugo y me dejó ingresar” (Christian, Mayo 2015). Lo que según me ha conversado en otros momentos informales le representó el asistir un semestre completo a desarrollarse en las clases de dibujo y pintura.

Para concluir el presente acápite desde una observación reflexiva, primero debo anotar que pienso que los comentarios se han mostrado emotivos, por ser tal vez una de

las pocas ocasiones en las que Christian ha sido interrogado sobre esto abiertamente. Sostengo esto, puesto que antes de la entrevista durante los primeros días del mes de mayo, cuando le propuse grabar la entrevista, se mostró alegre en inicio. Posteriormente aunque nunca se negó a ser entrevistado me expuso dudas en nuestras conversaciones regulares, comentándome que sentía que él es una persona sencilla y que sus opiniones no habrían de tener relevancia. Sin embargo durante la mañana del 9 de mayo, en medio del entusiasmo de una larga conversación sobre su vida y aspiraciones, se fue abriendo con más confianza entusiasmo y humor.

En segundo lugar me gustaría señalar que a través de la entrevista y del tiempo compartido en observaciones de campo, los elementos que se han mostrado como centrales en su asistencia, han sido la motivación que le produce ir al taller, la formación en pintura, y también se han dejado ver referencias a su condición de clase que se vuelve inseparable para contar su historia en este taller. Por lo que me parece importante destacar la orientación central hacia la formación en la práctica de pintura, que se ha logrado en base a compartir con el maestro en el taller. Por lo que incluiría estos elementos de la formación con el maestro, dentro de las referencias a la Mónada histórica que se repite desde la tradición de talleres de pintura. En conjunto el caso particular de Christian considero aporta como referencia que sostiene características relevantes del taller tanto a nivel praxis como pensamientos internos.

### **3.2.1.5. Autoenunciación**

Para conocer cómo se siente Christian desde esta vinculación a la práctica de pintura y entender cómo se ve así mismo en referencia al mundo del arte. Le he preguntado exactamente cómo se siente él al interior de este taller. Y que representa este espacio para él. A lo que me contesta lo siguiente:

...Disfruto loco! disfruto loco, ponte trabajo de lunes a viernes y es mi único... es mi Navidad pana, no sé cómo decirle... ...Es mi Navidad, es mi Navidad! ...me siento feliz, loco. Claro esa es la palabra, así... Es mi navidad. jaja... no sabría cómo decirlo, loco, la satisfacción, has visto que en navidad te ponen un regalo que... dices es un regalo que... ...te emocionas loco, al venir acá, al ver a la gente que está: dale, dale, dale, dale, progresa, progresa... y ver a estudiantes, gente nueva, loco. Que se mueve en esa área, que no eres el único, que no te sientes el único que está nadando en contra de esa corriente. Ves a más compañeros, loco, y te motiva, loco (Christian, 2015, entrevista).

Este testimonio es claro en cuanto nos permite reconocer la importancia del taller de pintura para Christian, es una de sus satisfacciones en su vida poder ser parte de esta escena, en ningún momento él se expresa de su condición previa, como trabajador o de responsabilidad familiar como algo que no disfrute sin embargo, la forma en la que presenta su relación con el taller, es fuerte en señalar cuanto este espacio le brinda en sus palabras una gran felicidad con respecto al resto de su semana, por cuanto se siente acompañado en sus objetivos, y por cuanto le motiva el estar rodeado de personas que progresan en la dirección que él también apunta.

Encuentro necesario como investigador apuntar, el entusiasmo con el que Christian, habla al respecto, se vuelve muy emotivo, cambia su forma de mirar y enfatiza su emoción con gestos de sus manos y sus brazos. El entusiasmo expresado sobre el taller, sin duda me lleva a considerar que a más de existir una vinculación funcional con el espacio, existe también una vinculación sensible con la escena. No se trata únicamente de un lugar en el que el sujeto se somete a la práctica material sino que es el lugar en donde entra en contacto con un grupo humano, donde la conversación a pesar de no ser el nexo más fuerte de la agrupación y aun cuando la experiencia que se desarrolla dentro de este espacio sea bastante controlada y dirigida a objetivos comunes. La compañía que se hacen unos a otros en su búsqueda, es tal vez lo que marca una afinidad y permite pensar en el taller como un grupo

En palabras de Christian este grupo se indica como la pertenencia a una forma de vida, considerando su enunciación de ir “contra corriente” y que previamente me había señalado era una forma de vida apartada “Antes me consideraba como, como solitario, loco... ...yo me daba cuenta que el arte en sí a veces te vuelve solitario, loco, porque implica mucho tiempo...” (Christian, Mayo 2015).

Ya señalado el sentimiento y vinculación al taller como elementos relevantes en el caso de Christian pasé a la pregunta central, acerca de cómo se reconoce a sí mismo dentro del mundo del arte. A lo que respondió de forma breve que se ve a sí mismo como:

Insignificante, creo, porque no he mostrado nada de mi arte. Yo dibujo para mí, pinto para mí. Tampoco he hecho exposiciones. Si me ha dicho mucha gente que muestre, que muestre, pero ahora estoy enfocado en dos cosas: trabajar y sobrevivir acá, loco (Christian, 2015, entrevista).

Lo que de manera breve es una condensación de su autoconocimiento frente a su realidad socioeconómica, en la que debe responder a necesidades más imperantes por encima del desarrollo de su arte. También es un consciente reconocimiento de estar apartado de los circuitos usuales de legitimación artística por el hecho de no haber realizado exposiciones que lo ubiquen dentro de la escena de artistas, legitimada por la exposición al medio social. Aunque no desliga la posibilidad de crecer como artista en este espacio:

¿Sabes porque creo que es especial? Porque es abierto, cualquier persona puede venir y aprender y exponer lo que uno hace. Yo siento que es especial por esa apertura a toda la gente. Toda la gente que quiera iniciar o se sienta artista. La apertura a la gente que quiera aprender a pintar, aprender. (Christian, 2015, entrevista).

### **3.2.2. El caso de Wladimir**

Wladimir es el segundo Practicante comunitario al que he escogido acercarme por su vinculación constante al taller de pintura, al que salvo pocas excepciones deja de asistir. Su vinculación lleva casi un año hasta la fecha del mes de Junio del 2015, puesto que según recuerda lleva asistiendo más o menos desde Agosto del 2014.

Él es una persona reservada, no es común verlo hablando por su propia cuenta y al conversar se toma su tiempo para pensar y al responder suele ser breve. De todas formas al igual que Christian es amigable y como característica personal, comenta que no tiene problema para comentar sobre cualquier tema en una conversación. Por lo que desde mis primeras conversaciones con él, he sabido que es un estudiante de Artes Plásticas de la Universidad Central del Ecuador que en varias conversaciones informales me ha comentado que el énfasis teórico de su carrera le hace sentir vacíos en la formación técnica y práctica por lo que acude a trabajar en el taller comunitario de pintura.

En cuanto a la práctica, él trabaja principalmente con pintura al óleo y realiza dibujos con carbonillos, estos últimos que según mis observaciones de los últimos meses son los que más ha trabajado. Esta es la información más básica en referencia a su caracterización general como Practicante del taller de pintura.

### **3.2.2.1.Contexto Personal Previo**

En referencia a su historia previa, Wladimir es un joven de 23 años, Quiteño que reside en el sector de Carapungo al norte de la ciudad de Quito, él cuenta que el interés por el dibujo y la pintura le viene desde las épocas escolares y de secundaria, en las que se dedicaba a dibujar por satisfacción personal, sin guías ni instrucción particular.

...creo que como la mayoría de nosotros, desde la escuela vas dibujando y en el colegio también aunque no encuentras una orientación, que alguien te diga que te puedes ir dedicando al dibujo...  
...yo sentía como que más agrado al dibujo y cuando ya acabas el colegio no sabes porque rama irte (Wladimir, 2015, entrevista).

Wladimir cuenta que de ahí en adelante tomó cursos de dibujo lo que le permitió ir definiendo sus estudios un poco más, aunque aún no sabía que a futuro podría estudiar eso como una carrera.

...me enteré de cursos así de dibujo y entonces como que me fui enfocando más a eso pero no sabía que había como estudiar esto. Solo que entré así... a cursos de dibujo y después, cuando me enteré que había tal vez carreras en las que puedes estudiar eh... fui a eso (Wladimir, 2015, entrevista).

Posteriormente pasado sus veintes, Wladimir habría de enrolarse en la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Central del Ecuador, contando con el apoyo de su madre que es con quién vive actualmente, puesto que comenta que su única hermana se ha casado y su padre no está. Aunque en este apoyo indica existe un prejuicio que en otras conversaciones ha señalado se debe a la idea general de que es difícil en términos económicos vivir de la actividad artística.

...me apoyan pero no sé qué sientan en realidad, es que siempre hay ese prejuicio de que es complicado... pero si me apoyan, mi mami si me apoya (Wladimir, 2015, entrevista).

Conversando sobre sus actividades semanales cotidianas comenta que a lo largo de la semana laboral de lunes a viernes hay momentos en los que siente “flojo” y se toma momentos de recreación haciendo “cualquier cosa” pero aparte de estas excepciones me

cuenta que trabaja durante toda la semana en sus dibujos, puesto que estudia de lunes a viernes en la facultad de Artes e invierte varias horas en movilización al día para ir a la Universidad, por lo que trata de aprovechar su tiempo al máximo leyendo sobre sus temas de estudio.

...estudio de lunes a viernes, más o menos es de siete y treinta a tres y treinta y de ahí debo descontar como dos horas y media de viaje en eso, hay veces que... cada vez estoy tratando de ponerme más a leer, cosas con respecto a lo que estudio, para que no sea como tiempo desperdiciado y cuando llego a la casa me pongo a seguir trabajando (Wladimir, 2015, entrevista).

Una vez en su casa Wladimir me cuenta que sigue trabajando en sus dibujos, que por lo general son trabajos de las tareas de la facultad pero también dibujos sobre las temáticas que le interesan trabajar. Sobre este trabajo en casa acota que es algo en lo que invierte mucho tiempo en su semana pues a él le gustan los trabajos *más elaborados*.

Pues sigo en casa trabajando... ...los trabajos que a mí me gustan hacer, son como que un poquito más elaborados, entonces son cosas que me llevan para elaborarlas... ...que me lleva bastante tiempo, entonces durante la semana, en las horas que no estoy allá en la universidad, en la casa paso haciendo esto... ...dibujar, hacer estudios con respecto a mi temática con la que voy a trabajar (Wladimir, 2015, entrevista).

En base a este acercamiento a su historia personal, podemos ver que Wladimir a diferencia con el caso de Christian, es una persona que se encuentra en un proceso formativo en arte por lo que su condición previa a la asistencia al taller es muy distinta, por lo que la teoría sobre ritual de los acápites anteriores no se podría aplicar de la misma manera, a pesar de esto considero su caso como relevante pues su vinculación aún puede representar un objeto de análisis identitario a partir de anotar su vinculación con una comunidad; lo que iremos desglosando en los siguientes acápites.

Wladimir lleva asistiendo al taller comunitario de pintura aproximadamente desde agosto del 2014, es casi un año hasta la fecha de la entrevista. Y sobre este tema acerca de su vinculación al taller, él cuenta que su motivación principal es la posibilidad de práctica con una persona como modelo.

...porque ponte yo he encontrado otros lugares de dibujo pero no específicamente eso de la figura humana, entonces yo me voy allá por esta cuestión que se trabaja con modelos, entonces por eso... ..Ponte sé que los fines de semana se van al centro para hacer paisaje los del CAC, se saben ir a hacer paisaje, entonces más me inclino por la figura humana (Wladimir, 2015, entrevista).

A más de esta observación sobre preferencia al tema de la figura humana, frente a la opción de otro grupo, como el de asistentes del CAC (Centro de Arte Contemporáneo) Wladimir comenta desde conversaciones anteriores, que el trabajo con modelo es un motivante central para su asistencia.

...trabajar con modelo y de una manera gratuitamente me parece muy bueno... ..este taller es serio, se trabaja con modelos distintos, es decir que varían, que tienes un número de semanas específico para trabajar, ya que los procesos de la pintura son un poco extensos es bueno tener un tiempo prudencial para ir trabajo en tu proyecto (Wladimir, 2014, entrevista)

En referencia a su vinculación con el taller se puede concluir que es una orientación a la práctica de destrezas lo que motiva a Wladimir a asistir como primera razón para su participación. Lo que nuevamente me permite remitirme a objetivo común de la tradición de talleres en pos de la práctica y representación.

### **3.2.2.2.Objetivos Personales**

Cuando conversamos sobre los objetivos personales de Wladimir en su asistencia actual al taller comunitario, él dio una amplia textura de argumentaciones acerca de los objetivos de su asistencia, entre los cuales apareció la idea de la vinculación con la comunidad por el ambiente que esta genera y del que se puede aprovechar al estar presente:

...es un espacio dedicado para eso entonces, como que conviene practicar e irte tú a ese espacio, para llenarte de toda esa gente que está igual dedicada a eso mismo, como para que te den... ..Ósea para irte a un lugar donde se encierra todo eso no, que la gente va a dibujar a pintar, entonces, una es por práctica, porque tu podrías ponerte a dibujar en tu casa, pero es como que el ambiente ayuda. ¿No? (Wladimir, 2015, entrevista).



Fotografía: Wilson Orellana (28/02/15) Imagen 5. Sentado frente a un tablero, en un potro al centro de los asistentes está Wladimir en su práctica de dibujo en medio del ambiente de asistentes que destaca como motivante.

La comunidad es entonces identificada como un canalizador de esfuerzos que no es igual al esfuerzo que podría darse al trabajar solo en casa. Por cuánto existe la búsqueda común de aprovechar el tiempo al máximo, por tomar en cuenta la presencia limitada del modelo que será la de unas cuantas sesiones. Tomando en cuenta mi propio caso de observación participante, en el que experimenté esta sensación de compromiso con el trabajo, la asumo como una respuesta a saber que no sólo el tiempo de la sesión es limitado, sino también al darme cuenta de que el generar interrupciones durante la práctica sería intervenir en el tiempo de los demás practicantes.

Por otra parte cuando a Wladimir le he preguntado cuál es su objetivo personal o razón motivante para dibujar y pintar, me ha dado inicialmente una respuesta muy similar a la de Christian, diciéndome que en esta práctica, él ha encontrado algo que lo llena aun cuando no podría decir que es eso exactamente:

Por qué dibujo... no sé por qué dibujo aún no sé, pero encontré algo que te llena, y no sabes por qué dibujas pero, sientes que es algo que te llena entonces, el por qué no sabría decirte pero... lo que causa eso es algo que me llena... si porque me gusta (Wladimir, 2015, entrevista).

Por lo que puedo interpretar que su práctica inicia por la satisfacción personal, el gusto lo usa como base para desde ahí plantearse sus siguientes objetivos. Entre los que cuenta por ejemplo el gusto por la precisión en el dibujo y la pintura “me gusta mucho la precisión, bueno tratar de lograr cierta precisión, ya sea en el dibujo o en la pintura, me identifico mucho con eso” (Wladimir, 2014, entrevista).

Desde estas observaciones sobre la satisfacción y precisión como base de la búsqueda personal, podemos ver una intención que apunta a sumarse al objetivo histórico del taller frente a la representación realista en pintura. Por lo que en varias ocasiones le he preguntado a Wladimir acerca de este objetivo para saber si esto cuenta entre sus intenciones y aunque no ha sabido definirlo con precisión, me ha explicado que sí, precisamente le interesa eso. De hecho se refiere a esta búsqueda como un conjunto de ideales que son comunes para otros, aun cuando no los define formalmente. Por lo que me dice “más me inclino por la otra técnica tradicional, clásica, no sé cómo decirle. Pero tú sabes si...” (Wladimir, 2015, entrevista).

El ideal de representación realista es necesario especificarlo dentro de una rama concreta que Wladimir señala como la práctica de la figura humana como expuso anteriormente y es, esta práctica la prioridad en cuanto a objetivos para Wladimir:

...por mi parte más veo un lugar donde tú puedes ir y adentrarte en el estudio de la representación de la figura humana, es decir más le veo como un taller en el cual no se puede desperdiciar mucho el tiempo haciendo otras actividades, con esto no quiero decir que no me interese relacionarme con otras personas, solo que la prioridad sería el trabajo que se puede hacer ahí (Wladimir, 2014, entrevista).

### **3.2.2.3. Compartir con el Maestro**

Sobre el apartado de aprender de la posibilidad de compartir con un maestro, cuando le he preguntado a Wladimir, él indica esto como algo evidente del taller, de lo que se puede aprender, al igual que del ambiente mismo al que señala como libre:

...una cosa que me parece súper buena es que es un taller muy libre, con esto quiero decir que tú puedes trabajar el tema que quieras, con la técnica que tú quieras, y no hay reglas o personas que te quieran hacer trabajar lo que les parece... ..el Eduardo me parece una persona que sabe mucho y te puede enseñar (Wladimir, 2014, entrevista).

Sus apreciaciones y comentarios son más breves, en su rol de Practicante que lleva cerca de un año de asistencia, Wladimir reconoce que la presencia de Eduardo significa una guía al interior del taller, por lo que expresa de manera más específica que el poder ver a Eduardo trabajar, sirve para aprender como también el poder preguntarle dada su experiencia:

...al Eduardo... Ósea viendo claro que aprendes y también las veces que le he preguntado cosas, si me ha ayudado entonces, creo que si es bueno. Claro, por qué ya tiene más recorrido que nosotros entonces ya sabe, es como una guía de vos ahí ya estar viendo, claro que te ayuda. (Wladimir, 2015, entrevista).

Un comentario adicional que me da sobre sus apreciaciones acerca del trabajo de Eduardo, hace referencia a la disciplina que se maneja al interior del taller, que me comenta le agrada “Me gusta bastante esa disciplina de taller que tiene, esa disciplina de trabajo que tiene que se pone a trabajar” (Wladimir, Mayo 2015) De estas apreciaciones se puede concluir que en el caso de Wladimir no tenemos una apreciación que se vincula mucho con el aspecto emocional, como se vio en el caso de Christian, podría ser por sus diferencias temperamentales, por el tiempo de asistencia o vinculación con el maestro, sin embargo es notable destacar que al igual que con Christian, la valoración del maestro como un guía en el taller es evidente para los Practicantes.

#### **3.2.2.4.La importancia de la técnica**

Al hablar de la importancia de la técnica, a lo largo de esta investigación se han visto referencias al uso del color en la pintura, el manejo de la observación para plasmar proporciones y algunos referentes que tienen por meta la representación realista de imágenes en concreto ejemplos de figura humana. Sin embargo este conjunto de destrezas que vienen repitiéndose dentro de la enseñanza de la pintura, no han sido muy definidas de una forma teórica, sin embargo en escenas culturales como el taller comunitario de pintura, para sus practicantes se agrupan bajo un concepto propio de un espacio así que prioriza la práctica y por eso se refieren a ellas como la técnica. Por lo que en un primer momento al preguntarle a Wladimir acerca de esto, a pesar de no saberlo definir en términos precisos destaca que para él sin duda esto es importante:

...me interesa aprender la técnica... ..Eso no sabría decir si tradicionales o clásicas, me llama bastante la atención eso, aprender esa técnica, porque ahora puedes coger y empezar a pintar así nomás... Pero a mí me interesa más la técnica (Wladimir, 2015, entrevista).

Dentro de lo que se podría considerar como este conocimiento común, Wladimir da referencia de la búsqueda técnica que se comparte entre los asistentes:

... lo que tu aprendes es la experiencia de los otros, tanto en el ámbito de la técnica, dibujo y pintura... ..siempre uno aprende, con esto quiero decir, un ejemplo en los descansos hay ocasiones que se ponen a hablar de ciertos temas, que de pronto a ti te pueden parecer interesante, y aprendes de eso, como te dije ya sea hablando de esta cuestión del dibujo o pintura... ..hablando de cuestiones pictóricas es que hay gente que sabe mucho y tú puedes compartir en ese espacio esos conocimientos, creo que la gente ahí es suelta y se puede aprender (Wladimir, 2014, entrevista).

La técnica entonces es referida de distintas maneras y no llega a ser definida como un cuerpo teórico preciso al interior del taller, sin embargo esta valoración un tanto más breve y práctica de la que habla Wladimir da pie para observar como este elemento de la búsqueda de superación técnica es en realidad un elemento común del taller y que podría verse como un elemento aglutinante para sus asistentes, a través del cual estarían sumándose a esta referencia histórica del taller de pintura. Lo que considero nos está dando cuenta de parte de los modos internos de pensar de esta escena cultural.

### **3.2.2.5.Autoenunciación**

Parte de entender este espacio es observar la repercusión que genera entre sus asistentes, en el caso Christian se podía observar una posición limitada frente a la búsqueda artística por una historia personal que no permite dedicarse exclusivamente a la pintura. En el caso de Wladimir quién no parte de una condición previa distinta a la de un Practicante de dibujo y pintura; considero no puede entenderse su historia desde la idea de un ritual de transformación, aunque hay que notar que su búsqueda central es la misma, con la meta de un desarrollo técnico de pintura. Encontramos así a una persona cuya respuesta, frente a su enunciación dentro de la práctica de pintura, es diferente al caso anterior, no solo por lo breve que es, por el carácter y forma de expresión del entrevistado; sino que refleja cuestionamientos distintos, probablemente producto de su formación en artes. Por lo que al preguntarle a Wladimir como se considera así mismo frente a categorización como artista, él responde:

Es que yo no sé aun lo que significa artista... entonces no me diría yo eso, no sé alguien que le gusta el dibujo y la pintura no?... ...bueno veras por el momento estoy estudiando en la universidad central, en la facultad de arte, carrera de plásticas, estoy cruzando el 5to semestre, entonces con esto quiero decir que tengo un poquito del conocimiento tanto teórico como práctico, en esta pregunta creo que no podría profundizar más, mis conocimientos aun sobre pintura no son muchos (Wladimir, 2014, entrevista).

Es entonces evidente una diferenciación de objetivos puntuales en los casos de Wladimir y Christian, los cuestionamientos y pensamientos difieren sin embargo el punto común se mantiene, ambos siguen un camino de formación en la representación de la figura humana.

Tomando en cuenta la autoenunciación de los Practicantes que no se reconocen a sí mismos como artistas y que en ambos casos entienden la existencia de carencias al respecto; tanto en su recorrido personal que no incluye exhibiciones, como en la formación académica. Podemos señalar estos casos como historias fuera de los circuitos de legitimización artística locales.

Sin embargo al observar las particularidades del taller que hemos evidenciado con este proceso de acercamiento a dos de sus practicantes, señalaría que el taller forja un proceso de identificación, que se hace visible en sus prácticas que hacen referencia a los *modos de hacer* y pensamientos comunes internos que hacen referencia a *los modos de pensar*, que en su recurrencia semanal, señalan una filiación histórica a las búsquedas de una práctica artística de amplio recorrido histórico.

En el capítulo anterior la observación permitió pensar en modos de identificación a nivel colectivo. Mientras que en el presente capítulo propongo se puede ver una identificación a nivel particular; si nos fijamos en los elementos señalados como *modos de hacer y de pensar*, en que los Practicantes mostraron estar identificados con los objetivos del desarrollo de una técnica al interior del taller, por lo que entendería que su enunciación se basa en su trabajo.

La Técnica a más de ser meta en la práctica, a la que se refieren los practicantes en sus pensamientos compartidos internos; es una búsqueda que se vuelve elemento aglutinante de la comunidad, a la que sus miembros pueden acceder de diferentes

formas como se propuso con la idea de un ritual de transformación o hasta de reafirmación con el caso de Wladimir que de alguna manera comulga con el compartir objetivos.

Esta búsqueda técnica como objetivo común, propongo es la que nos permite volver a la idea Mónada de Benjamin puesto que es una meta propia de una larga tradición de talleres de pintura en occidente, lo que nos regresa a pensar que es posible entender estos fenómenos culturales del presente a través de mirar al pasado. Se continuará documentando evidencias que sostienen estas ideas con más testimonios en el siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO IV**

### **4.1. Identidad Particular y Colectiva**

En el capítulo anterior a partir de la investigación con los practicantes Christian y Wladimir se pudo observar una Afiliación histórica a partir de modos de hacer y de pensar dentro del taller; que se orienta a la consecución de un dominio del dibujo y la pintura realista. Esto nos permitió entender de manera más profunda el porqué de la asistencia de estas personas a este espacio comunitario.

Partiendo de esta búsqueda que es común y aglutinante entre practicantes considero se da pie para una consideración siguiente en la comprensión de este espacio; que es la idea de Comunidad que ya se vio esbozada en el capítulo anterior y que será la propuesta a profundizar en términos más amplios en el presente capítulo, con el propósito de extender las nociones de identidad particular y colectiva que se forman en el taller.

### **4.2. El caso de Xavier**

A lo largo de este trabajo se ha podido observar que a pesar de ser el taller un espacio abierto al público general, no es precisamente el público general quién asiste a él, sino he podido notar que son personas que tienen una gran motivación en torno al dibujo y la pintura; o que mínimamente tienen una relación previa con estas prácticas, que les motiva ir a este sitio. En pocas ocasiones he podido observar personas que empiezan sin conocer nada, existen una mínima formación de técnica o destreza para desenvolverse en el taller. Por otra parte en ocasiones asisten profesionales del dibujo o la pintura, que no sean los responsables del taller Eduardo y Belén quienes son frecuentes; por lo general observo durante los meses que llevo de campo, que los Practicantes a pesar de no ser profesionales, tampoco empiezan de cero, no son cualquier persona asistiendo por una motivación imprevista.

Dentro de estos casos surgidos de una vinculación previa con la práctica tenemos el caso de Xavier Terán; a quién eh considerado como informante principal para el presente capítulo, sin basarme únicamente por su larga asistencia a este espacio, que lo vuelve un Practicante representativo al igual que Christian y Wladimir; sino

considerando también que durante las conversaciones que he podido mantener con él, a lo largo de los últimos meses, él me ha mostrado tener un criterio bastante definido, por su amplio y duradero interés en la formación y práctica de pintura como también en la experiencia al interior del taller; lo que considero permite ampliar en la idea de comunidad que se ha venido tratando y que se busca profundizar.

Es así que el objetivo del presente capítulo será ahondar en el testimonio de las nociones anteriores sobre la práctica, la técnica, el compartir con el maestro pero sobre todo en la idea de comunidad; tema central de reflexión del presente capítulo mediante el testimonio de Xavier Terán quién como se mencionó, tiene un criterio desarrollado frente a su experiencia comunitaria en el taller.

#### **4.2.1. El diálogo con Xavier**

Para abordar el presente capítulo he realizado el mismo proceso de acercamiento a los casos anteriores, basado en varias conversaciones informales previas que me han permitido crear confianza de diálogo con la persona, para posteriormente poder compartir una entrevista larga sobre los temas propuestos en la investigación. En este caso a pesar de haber presentado la posibilidad de guardar la privacidad de su nombre, mi entrevistado me ha expresado que él no siente ningún problema con el registro de su nombre que es Xavier Terán.

Al igual que en los casos anteriores la entrevista se realizó empleando el recurso metodológico de entrevista semi estructurada, que incluye preguntas formuladas con anticipación y preguntas formadas espontáneamente en la conversación con Xavier para extender la descripción y detalle de lo expuesto. De igual manera el proceso busca brindar información frente a la categoría *Modos de Pensar* para dar cuenta de las ideas y conocimientos propios de esta escena, expresados por sus miembros.

Las evidencias de campo que se tratarán en el presente capítulo, provienen del trabajo realizado en conversaciones informales y entrevistas entre los meses de noviembre del 2014 a Julio del 2015, que se encuentran registradas en audio y en transcripciones textuales.

#### 4.2.2. Historia Individual Previa

Para conocer a Xavier Terán, podemos anotar inicialmente que es una persona de 53 años de edad, padre de tres hijos, Su formación en la juventud se dio en leyes y posteriormente pasó a una especialización en seguros, que sería su recorrido profesional durante los últimos 25 años hasta la actualidad:

...me inicié como bróker en seguros, más o menos en el año 91 hasta la fecha yo trabajo como asesor de seguros. Tengo una pequeña empresa que nos dedicamos a eso. Luego estudié seguros, luego estudié finanzas y mi tema básico es hacer seguros, a eso me dedico (Xavier, 2015, entrevista).

El recorrido en el mundo de los seguros comenta Xavier, es un camino que tomó frente a la necesidad de sostener a su familia, luego de casarse a temprana edad. Esta decisión aun cuando le abría las puertas a un trabajo bien remunerado y muy interesante en sus propias palabras, también lo alejó de su vocación principal.

...lo que hago como profesión y actividad económica... ...es lo que hago en último caso... tuve que hacer o me vi forzado a hacer porque me casé muy joven, tenía que mantener a mi familia y necesitaba encontrar un medio de subsistencia, me topé con el mundo de los seguros, accidentalmente; que detrás hay toda una teoría una lógica... ...la práctica es súper interesante pero... ...lo que siento es que en el mundo de los seguros ocupé el lugar de otra persona (Xavier, 2015 entrevista).

Su semana de lunes a viernes se encuentra copada por trabajo en las mañanas, durante las tardes usa su tiempo en ejercitarse o en trabajar en sus proyectos personales, por lo que Xavier apenas dibuja o pinta durante la semana laboral; y solo lo hace en caso de llegar temprano de su jornada de actividades: "...llegar de la oficina 6, 7 de la noche, intentar sacarle una horita, unos minutitos a la tarde para seguir dibujando es muy difícil. Es cansado pero a veces se logra." (Xavier, entrevista, Junio 2015). Este ritmo de vida semanal, alejado del dibujo y la pintura, a pesar de no molestarle comenta que lo hace sentir fuera de sí; mientras que al contrario, el contacto con su vocación por el dibujo y la pintura le permite sentirse honesto consigo mismo, o al menos proyectarse como desea ser:

...dibujé y pinté desde muy guagua, es lo que primero me acuerdo en mi vida, es haber dibujado y pintado, por lo tanto cuando estoy en el taller, realmente es cuando me siento yo mismo... ...mi modo de vestir y esto responde una necesidad específica de mi trabajo; cuando voy al

taller me visto como quisiera vestirme todos los días, porque te podría decir esa es la ropa de artista, o de aspirante a artista y ahí en el taller cuando dibujamos cuando nos encontramos con las amistades, cuando conversamos, ahí es cuando yo me siento realmente me siento como soy, o como quiero verme (Xavier, 2015, entrevista).

Esta lejanía a la vida de pintor que aspira, le ha llevado a realizar reproducciones de pinturas famosas que admira y lo mantiene buscando cursos y oportunidades de formación desde hace varios años atrás, con la meta de dedicarse al dibujo y la pintura de forma exclusiva en un futuro cercano. Por lo que en su historial de formación previa cuenta con experiencias de alumno en cursos y talleres privados mayoritariamente de fin de semana:

...hace unos veinte años... ..hice contacto con un taller que lo dictaba Carlos Iturralde él es pintor estudió en la Universidad Central, entonces con él estuve un año y medio más o menos, yendo dos veces a la semana... ..posteriormente el taller de Wilfrido Martínez que te cuento donde que practicaba pintura y estuve unos seis meses con Mauricio López, que es profesor de la Metropolitana practicando dibujo de rostro y de la figura humana, eso hice... (Xavier, 2015, entrevista).

Es así que tras esta constante búsqueda de mantenerse en contacto con la pintura, Xavier busca profundizar su dedicación y en los últimos cinco años de su vida toma clases de dibujo y pintura en la Universidad San Francisco de Quito, no en condición de alumno regular dentro de sus programas de licenciatura, sino como alumno a tiempo parcial, tomando un curso cada semestre para no perder continuidad.

Sin embargo esta vinculación al no ser una participación a tiempo completo, no mueve su participación en el campo profesional de los seguros como su actividad central y más demandante en sentidos profesionales o temporales. Su condición de alumno a tiempo parcial en la universidad, lo tiene consciente que terminar una carrera a ese ritmo le tomaría muchos años por lo que no sabe aún si va a continuar sus estudios, lo que si tiene muy claro es que a partir del 2017 planea su retiro del mundo de los seguros para dedicarse de lleno a la pintura.

...tomando una materia por semestre mientras debes tomar 5, tendrías que multiplicar los 4 años de universidad por 5. Entonces me faltan como 20... (risas)... ..yo lo que estoy pensando en el futuro más inmediato es para el próximo año... ..dejar mis negocios a mis dos hijos... ..y yo quisiera ahí si dedicarme al 100% del tiempo a hacer arte, no sé si seguir estudiando en la universidad, no sé si irme a

estudiar en otro lado, pero mi objetivo a partir del 2017 es dedicarme al 100% al arte. En eso estoy ojalá (Xavier, 2015, entrevista).

El haber dejado de lado su búsqueda de realización personal en el dibujo y la pintura lo ha llevado a Xavier a verse a sí mismo en el lugar de otra persona cuando reflexiona sobre sí mismo en su posición actual como un empresario profesional de seguros; esta particularidad sumada a la consideración de que Xavier está inscrito en la Universidad pero solamente como alumno a tiempo parcial, nos ubica al igual que en el caso de anterior de Christian, frente a la consideración de un Practicante, que viene de una vida y condición previa diferente semana a semana a lo que es la práctica de pintura. Por lo que en su asistencia semanal podemos pensar nuevamente, en un proceso de construcción identitaria basado en una especie de comulgar<sup>5</sup> que de acuerdo a la etimología de esta palabra, más que un sentido religioso se trataría de heredar una participación a cierta comunidad, con esta suerte de proceso ritual que le permite al sujeto afiliarse a una búsqueda común que revisaremos en el siguiente acápite.

#### **4.2.3. Objetivos Personales**

Al preguntarle a Xavier sobre sus objetivos personales en cuanto a su asistencia al taller tiene claridad en sus criterios y sobre su búsqueda; básicamente coincide con la meta común de los Practicantes que se revisó en el capítulo anterior, que es la búsqueda de cultivar y desarrollar una habilidad de representación en el dibujo y la pintura. Y esta búsqueda, él la presenta como una disciplina que se fomenta en el taller desde Eduardo.

El Eduardo decía el otro día que para aprender a pintar bien, más o menos hay que practicar unos diez años... ..no hay atajos de ningún tipo. No hay la fórmula mágica, no puedes ir a la librería a comprarte un libro que diga, como aprender a dibujar paso a paso en diez rápidas sesiones o cosa por estilo... ..lo único es la práctica, como el Eduardo dice y para eso está el taller para practicar y practicar porque en la universidad tomes la materia que tomes lo que aprendes es hacer algo, no cierto. Tomas pintura flamenca y aprendes a hacer pintura flamenca. Pero es muy diferente dedicarte a pintar pintura flamenca, no cierto? Lo mismo pasa con el dibujo. Y por eso es tan importantísimo lo que

---

late 14c., from Old French *comunion* "community, communion" (12c.), from Latin *communio* (nominative *communio*) "fellowship, mutual participation, a sharing," used in Late Latin ecclesiastical language for "participation in the sacrament," from *communis* (see *common* (adj.)). Used by Augustine, in belief that the word was derived from *com-* "with, together" + *unus* "oneness, union." Fuente: <http://www.etymonline.com/index.php?term=communion>

hacemos los sábados y tienes que practicar (Xavier, Junio 2015, entrevista).

Resaltar la importancia de la práctica constante, se orienta a la búsqueda de un dominio técnico, que Xavier ha de sostener a lo largo de sus opiniones que se extienden en él acápite sobre técnica. Profundizando la reflexión del porqué de esta búsqueda como meta, al igual que en el caso de Christian y Wladimir; Xavier expone que se trata de una satisfacción personal que motiva el desarrollo de la destreza, que además, agrega, se trata de una tendencia que se da de forma natural en la persona, surgiendo de la misma persona por una afinidad de origen imposible de determinar pero que una vez que se reconoce se vuelve parte esencial:

Yo creo que las personas que hacemos esto, venimos con esto, vienes genéticamente con algo, o si son verdad teorías como la reencarnación es que antes ya fuiste, así sea pintor de brocha gorda o cualquier cosa que traías en el cerebro o en el alma, o de donde se traigan las cosas. Yo si pienso que hay algo con lo que naces, definitivamente y no solamente en el arte sino en todas las cosas no... ...yo pienso que necesariamente primero tienes que haber nacido con alguna cosa que te haga tener este gusto...(Xavier, 2015, entrevista).

Pensar acerca de una afinidad previa por parte de la persona, es un tema en el que Xavier hace énfasis a lo largo de sus argumentaciones, a la par que reconoce que sin práctica esto no ha de crecer:

Dependiendo de las cosas que hagas en la vida tenderá más a lo uno o a lo otro... ...yo creo que, con algo venimos... ...hay mucha gente que yo si he visto que tiene habilidad, pero que si no cultiva esa habilidad no vas a ninguna parte (Xavier, 2015, entrevista).

Otro punto relevante para Xavier es indicar que su trabajo parte de un motivante de crear en base a ideas, explica que son estas las que preceden al dibujo y las que desencadenan su proceso de creación:

...creo que el tema creativo se da a partir de que, algo te motiva... Y empieza a generarse una idea... ...creo que ahí se inicia el proceso creativo no cierto? En algún motivante en alguna cosa, algún objeto, algún comentario, alguna vivencia, alguna emoción, alguna de esas cosas, es el motivo que concreta en una idea mental de algo que quieres hacer... ...Una vez que tienes esa idea mental pasas a la etapa de quisiera hacer esto, ¿cómo voy a hacerlo?, ese cómo se puede plasmar en... ...una pintura, en un dibujo... Y después de eso empieza la parte de los bocetos... ...paso el dibujo preparatorio al lienzo y empiezo la pintura (Xavier, 2015, entrevista).

En estas argumentaciones se deja ver un criterio más extenso por parte de Xavier en cuanto a sus objetivos, a más del desarrollo de la técnica, su criterio es más detallado sobre el porqué de sus pinturas, en comparación a lo expuesto en testimonios anteriores que eran menos precisos en la definición de su búsqueda.

Este proceder por supuesto no es un paso obligatorio en su proceso; revisando el diario de campo, en las sesiones correspondientes a febrero puedo anotar (Orellana, Diario de Campo, Febrero 7, 14, 21, 28 / 2015) que, Xavier no siempre ha de basar su trabajo en una idea previa más allá de la mimesis del modelo en el dibujo. Considero esto lo hace siguiendo la naturaleza misma del trabajo del taller que enfatiza la práctica con modelos a fin de realizar *estudios de figura* que es el nombre para los ejercicios de imitación precisa del modelo en dibujo o pintura. Por tanto pensaría que el trabajo conceptual de generar en base a ideas previas, no es un paso reglamentario en su trabajo, sin embargo he visto necesario dar cuenta de esta concepción, por cuanto figura en los objetivos y motivantes del trabajo de Xavier como Practicante de pintura.

El énfasis en la práctica para desarrollar una habilidad se muestra como el argumento central de Xavier que pienso explica su objetivo personal de asistencia al taller, pues a sabiendas del trabajo que mantiene durante su semana laboral, la disciplina que anhela cultivar no podría darse, si no es en este espacio, en donde puede florecer su disciplina y me atrevería a decir su identificación con la persona que desea ser en su interior.

No sé, si le pasa a todo el mundo... ..la emoción te pasa pronto y muy frecuentemente en lugar de acabar un trabajo ya estás saltando al siguiente... ..tengo gran una colección de obras sin terminar... estás metido en un proyecto lo trabajas, lo haces, ya cuando estás por culminarlo ya surge la siguiente idea... ..Por eso es interesante el taller, por que como yo te decía hay una disciplina no cierto, hay una constancia. Empezamos y tenemos hora de inicio y hora de terminación, teóricamente no te debes saltar de ahí, cuando haces el trabajo en casa, si se da el problema que hay cositas sin acabar, entonces ese es mi proceso... ..detrás hay una especie de maquina que no te deja en paz, yo siempre digo que quienes hacemos esto vinimos con alguna cosa extra... alguna cosa así que es medio molesto porque... Te obliga a estar haciendo cosas... (Xavier, 2015, entrevista).

A partir de recoger y procesar estos testimonios se puede pensar en Xavier como un Practicante que también se suma al objetivo común del taller, al buscar un dominio o

perfeccionamiento de la destreza en el dibujo y la pintura, en su caso esto se define con claridad como paso previo a realizar su obra artística personal que planea extender en años posteriores. Adicionalmente queda constancia que entre sus objetivos personales de asistencia, está el factor motivante que le proporciona el trabajar en comunidad por cuanto esto fomenta una disciplina de trabajo personal que valora y nutre su entusiasmo.

#### **4.2.4. La importancia de la técnica**

Al llegar al tema de la importancia de la técnica en el dibujo y la pintura Xavier me indica que él ha conversado y reflexionado mucho al respecto con sus amistades relacionadas al arte, y expresa que le preocupa la situación actual del arte, en nuestro país como en otros lugares del planeta con respecto al valor que se le da a la técnica. Xavier piensa que la capacidad para dibujar o para pintar ha sido relegada a un segundo plano por el arte conceptual.

Nos encaminamos mucho hacia el arte conceptual y hacia el arte moderno y ese tipo de cosas, donde el concepto detrás... El concepto es más importante que la obra... Entonces a pesar de que haya una maravillosa espectacular y bien fundamentada teoría detrás de ciertas obras que se presentan, resulta que esas obras no tienen absolutamente nada de técnico en el dibujo, en cuanto a dibujo y en cuánto a pintura... pongo cuatro objetos en una exposición y me invento una teoría alrededor de esto y ya es aceptado como arte (Xavier, 2015 entrevista).

Continuando con su reflexión Xavier señala que el problema actual no es solamente pensar que lo que se conoce como arte en la actualidad haya relegado por debajo de la idea el elemento Técnica de representación en el dibujo y la pintura como elemento de creación. Sino que le parece más problemático aún prescindir de la técnica al punto que expresa que le parece impensable desarrollar arte sin técnica

¿Tú crees que un arquitecto que no domina las técnicas y los conocimientos de cómo hacer un edificio, podría hacer un edificio bien?... No, posiblemente el edificio se caería... ... me da pena que se pretenda, que se quiera hacer arte... ...sin que haya un dominio de la parte técnica.... ...Alguna vez oía... es un excelente artista a pesar de que no es un buen dibujante. Esto a mí me parece horrorosamente contradictorio, yo creo que primero hay que dominar la técnica para luego hacer arte. Yo sé que hay conceptos aquellos de que el arte no es específicamente belleza, de que el concepto es más importante que el arte, todas esas cosas con las que no estoy de acuerdo; no tengo por qué estar de acuerdo, nadie me obliga ni me exige estar de acuerdo, podrán estar muy en boga, muy en moda podrán ser de general aceptación,

pero que yo necesariamente... no tengo porque aceptar como una realidad (Xavier, 2015, entrevista).

Estos criterios son relevantes en la medida de que son un paso necesario para entender a Xavier dentro del marco de referencia del taller comunitario de dibujo y pintura; en la medida en que este pensamiento a pesar de probablemente ser compartido únicamente al interior de escenas culturales como un taller que sigue una tradición de representación. Es en sí mismo un *modo de pensar* que en mi experiencia tiene una tendencia a repetirse al interior de la comunidad de Practicantes. Queda claro entonces que para alguien como Xavier, la técnica en el dibujo y la pintura son un paso a dominarse previo a poder hacer arte, no ve estas actividades como elementos separados. En sus propias expresiones él entiende que el arte no se trata únicamente de una búsqueda de la belleza, entiende que esta es su concepción personal en la que no puede existir una separación de la idea y la técnica:

...si en general estuviéramos de acuerdo conmigo en que dentro de las artes lo de mayor nivel es la pintura... ...yo no creo que podamos tener un desempeño artístico adecuado si no tenemos el dominio. El máximo dominio... ... pero un máximo dominio de la parte técnica para poder hacer arte de verdad (Xavier, 2015, entrevista).

Xavier deja claro que el dominio técnico es un paso inevitable para sí mismo. Por lo que quedaría comprendido que su búsqueda y motivante es llegar a un dominio de estos aspectos en su asistencia al taller. Con lo que estaríamos regresando a la búsqueda del taller que pone la práctica de la técnica como meta común, aunque esta no esté declarada formalmente.

En base a conversar anécdotas acerca de personas que realizan obras en las que no intervienen las destrezas del dibujo y la pintura o en las que apenas figuran porque ante todo se justifican mediante un discurso conceptual, Xavier insiste en que él está consciente que el sistema de validación artística funciona de esa manera, sin embargo él no está de acuerdo e insiste repetidamente que ve alarmante este proceder. Por lo que en el afán de comprender parte de los modos de pensar que componen el interior de esta escena cultural, considero importante transcribir aquí fragmentos importantes del énfasis de las reflexiones del entrevistado.

Yo entiendo que habrá una especie de moda, de estructura, una especie de un conjunto de personas que ya hacen dominio de esto y que tienen una serie de reglas que establecen como han de ser las cosas en el arte. Y esto existe en todas partes del mundo... ..Todos nos hemos topado en el arte, en todas partes con los críticos y los curadores que hago comillas “sabe de arte” y son la gente que hacen las normas. Yo no creo que de ninguna manera yo deba sujetarme a esos criterios... ..sigo creyendo firmemente que para hacer arte primero debemos dominar la técnica porque así como el arquitecto no sabría hacer bien una casa, se le caería. Yo creo que si nosotros no dominamos la técnica, las obras de arte que hagamos no van a ir a ninguna parte (Xavier, 2015, entrevista).

Sobre el arte conceptual indica que su oposición parte de considerarlo un engaño, que como indicó se basa en la aceptación de un discurso experto que establece lo que él considera una serie de reglas:

...esto es un engaño sin lugar a dudas. Es como el cuento del traje del rey. El cuento del traje del rey es más o menos que el sastre del rey no avanza a hacerle el traje para una ocasión especial y se inventa que el traje solamente lo ven los inteligentes. Entonces el rey al desfile a la calle en paños menores o desnudo, pero todo el mundo ya sabe que el rey va a salir a la calle con un traje que solo ven los inteligentes, entonces mientras el rey pasea todo el mundo en la calle hace comentarios sobre lo fabuloso del traje. Hasta que los niños, empiezan a reírse y a gritar que: ¡El rey está desnudo, el rey está desnudo! Para mí es la figura perfecta de lo que sucede muchas veces en el arte, supuestamente solo los inteligentes los preparados, los que pertenecen a estos círculos, los que establecen que está de moda y es arte ven ese arte los demás comunes seres humanos, nosotros nomás... Yo no veo arte ahí (Xavier, 2015, entrevista).

En estos últimos comentarios a más de explicar el engaño con una metáfora Xavier deja ver un aspecto adicional que es una diferenciación con respecto a su formación, en la que él indica que “supuestamente” son los preparados e inteligentes quienes establecen lo que es arte, acto seguido se coloca como un ser humano *común*. Esta diferenciación por supuesto la usa para explicar quiénes son los que realizan el engaño que él señala, y posicionarse a sí mismo como fuera de este sistema. En sus testimonios esto le da pie para establecer límites entre lo que es y no es arte en función de su criterio sobre la técnica.

...tienes un montón de pintores más, que viven haciendo cosas que para mí desde ningún punto de vista son arte y que no encuentran la aceptación de nadie. Que viven con un montón de conceptos... en la cabeza creyendo que lo que hacen es arte y no van a ninguna parte y yo creo que no van a ninguna parte por la aceptación. Y no tienen la aceptación por que tales cosas no pueden reconocerse como arte. Por lo

menos para mí es así. Puedo estar equivocado... ...por eso hay movimientos... ...que andan pensando conceptos que en el mundo, el siglo XX fue como la borrachera en el arte, perdimos el rumbo perdimos el camino (Xavier, 2015, entrevista).

Por supuesto para Xavier cuando esta brecha técnica es superada él marca claramente una distinción, al hablarme de pintores contemporáneos que a pesar de tratar temáticas surrealistas manejan técnica pictórica, él señala:

...y tú ves ahora cosas como el arte surrealista con destacadísimos pintores que están teniendo un éxito impresionante hay gente que tiene 30 años, 40 años que tiene una aceptación en el mundo entero, espectacular donde que lo principal que encuentras ahí es un dominio técnico espectacular (Xavier, 2015, entrevista).

Finalizando el presente acápite sobre técnica es importante pensar que dentro del pensamiento de Xavier, sus posturas son marcadas con respecto a la aceptación de una obra como arte, esto vale reflexionarlo como tal vez una influencia de la lejanía que tiene Xavier en aspectos formales teóricos de arte, lo que aunque no necesariamente se comparta nos sirve para entender su pensamiento. Adicionalmente sobre la mencionada aceptación, que él señala carece mucho del arte conceptual fuera de los grandes círculos de legitimación; Xavier indica que esta puede ser evidenciada desde el reconocimiento económico, lo que representa una dimensión adicional a considerar de su pensamiento, en el que probablemente por su estilo de vida centrado en actividades económicas, se forma una visión de la práctica de pintura más allá de la búsqueda técnica que podremos entender responde a su edad, actividad y condición de clase. Por lo que al preguntarle respecto a la aceptación de la obra, él responde aclarando la importancia de la venta.

¿Qué importante es que se venda la obra? Yo creo que es súper importante, porque primero si tú haces como artista es valioso no cierto? Y ese valor se reconoce por medio del intercambio del dinero. Y qué mejor que unas obras se reconozcan a través de eso y todas las cosas valiosas en el mundo se reconocen a través de eso. A través de que alguien reconoce ese valor, quiera tenerla y la compra, por el valor que reconoce en ese bien (Xavier, 2015, entrevista).

Esta valoración a partir del intercambio de dinero sería tema de una investigación en si misma a partir de los aspectos comerciales que podrían derivar, o no, de estas prácticas comunitarias, sin embargo al no ser la venta un aspecto presente en este taller comunitario queda como apunte para comprender de manera más extensa los modos de pensar de Xavier como miembro de la escena comunitaria.

#### 4.2.5. Autoenunciación

Al enfrentarnos nuevamente a un caso personal, donde el asistente del taller comunitario de pintura, parte de una condición semanal previa distinta a la de un Practicante de dibujo y pintura; en la que su práctica profesional define significativamente su vida. Podemos remitirnos nuevamente a la idea de un proceso similar a un ritual de transformación como se ha reflexionado en anteriores capítulos desde la concepción de ritual del autor Victor Turner, que señala al ritual como espacio de tiempo en donde se realiza un cambio del conjunto de actividades usuales de la persona, que al finalizar cambia el estatus de la misma por cuanto se separa de su condición previa.

Por supuesto nuevamente es importante la aclaración que este cambio de atributos personales en la teoría de Turner cambia el estatus de la persona de manera definitiva, como cuando se dan los pasos de una etapa de la vida a otra en diferentes culturas; sin embargo en este caso del taller comunitario de pintura, se piensa en un proceso similar a un ritual, puesto que el cambio de atributos se da durante el tiempo de asistencia por parte del Practicante y se renueva cada semana puesto que este regresa a su cotidianeidad una vez terminada la sesión de cada semana. Pensando en estos términos de ritualidad, le he preguntado a Xavier como se entiende a sí mismo a partir de su vinculación al taller, ¿Cuál es su sentir? ¿Se considera a sí mismo un artista? A lo que responde que se siente en una etapa de preparación:

...yo sigo pensando y diciendo que creo que es mi realidad, que estoy en una etapa de preparación, es decir yo no ... no considero que yo esté preparado para presentar una propuesta de pintura mía con un concepto detrás, como una propuesta artística. De acuerdo... ¿Por qué considero que no debo hacer eso? Y que no debo hacerlo... por lo que te decía inicialmente, que yo creo que para llegar a ese punto hay que tener primero un dominio de la técnica. Para mí no es suficiente el concepto, por mi edad y por todas las experiencias que he tenido, se podría decir que tengo claro una cosmovisión, que tengo claro unas cuantas ideas sobre la vida y la existencia humana, se podría decir que sobre eso tengo más o menos clara la película pero no te podría decir que eso que yo pienso, no lo podría transmitir a los demás a partir de la pintura porque no me siento en dominio total de la técnica (Xavier, 2015, entrevista).

Nuevamente la búsqueda del dominio técnico en pintura se deja ver e interviene en los criterios de Xavier, al igual que antes, él deja claro que no podría ser y no será un artista sin ese requisito personal previo, de lo que él entiende por artista; sin embargo

considero algo importante a destacar de estos enunciados, es el hecho de la práctica en el taller colocándolo en un proceso de identificación que el mismo reconoce; la práctica lo sitúa en un “*camino a...*” en el que actualmente se encuentra al asistir, por lo que propondría que los modos de hacer con la práctica en sí misma y los modos de pensar, con las ideas comunes de la escena, en este caso la búsqueda técnica; colocan a la persona en un proceso paulatino de identificación hacia una posible identidad de artista.

Es necesario destacar que Xavier al enunciar que no se encuentra preparado para presentar una propuesta artística con un concepto detrás, deja nuevamente en claro que su autocomprensión sobre arte le permite saber que su camino no termina ahí; con esto reconoce etapas posteriores de conceptualización, como necesidades para convertirse en un artista a más del dominio técnico. Sin embargo a pesar de esta comprensión extendida con respecto a sus compañeros quienes por vocación, momento de sus vidas, formación o condición de clase no mencionan; el hecho a destacar en este caso es la asistencia y recurrencia del Practicante al taller, y como esta lo acerca, a ese autoreconocimiento artístico que busca.

Dentro de conocer parte de la enunciación de Xavier, me ha comentado que al momento no cuenta con una obra personal con la que reconocerse así mismo dentro del medio local artístico por lo que no ha realizado exposiciones, su trabajo se ha centrado en la práctica hasta el momento en el que se ha realizado la entrevista.

No, no como ves la mayoría de los cuadros que ves aquí, excepto los dibujos a lápiz de esto. Son reproducciones de pinturas famosas de Gustav Klimt que es uno de mis pintores favoritos, los he hecho por dos razones, primero porque en si me encantan las pinturas y me he encanta tenerlas y segundo porque para practicar es más difícil... ..entonces no tengo una obra propia mía que me permita a la fecha hacer una exposición (Xavier, 2015, entrevista).

Tomando en cuenta esta falta de obra personal, y siendo que la producción de obras, su exhibición y reconocimiento es parte de lo que usualmente permite a una persona asumirse como artista. Podemos finalmente anotar que este caso es de hecho una situación de formación “*camino a...*” por la que Xavier está pasando; que él mismo reconoce como necesaria para poder llegar a dejar la condición formativa para ser un artista.

#### 4.2.6. Compartir con el Maestro

Retomando el tema de la tradición histórica de talleres de pintura en occidente y sus características, encontramos también a Xavier sumándose a la valoración del rol del maestro dentro del taller, al igual que como se mencionó en el recuento histórico de talleres de pintura, aquí los aprendices de estos espacios cultivan relaciones duraderas con sus maestros por la naturaleza misma de esta práctica, que se fundamenta en una disciplina de práctica que implica constancia. En el caso de Eduardo Villacís en el rol de maestro, aparece una valoración por su trabajo a nivel técnico y por la colaboración en la formación de los Practicantes a pesar de no ser este un espacio de clases formales:

...creo que todos podemos recibir el nivel técnico... de Eduardo. El nivel técnico de Eduardo es súper importante y sus vivencias siendo el ya un profesional, siendo un profesor, es importantísimo eso... (Xavier, 2015, entrevista).

Xavier además indica que es de gran importancia la carrera de Eduardo, la que conoce de manera significativa y que reconoce como ventajosa, puesto que considera su formación y desarrollo profesional como elementos necesarios para formar a pintores de manera satisfactoria, sostiene que si un profesor no es una persona con grandes capacidades sus aprendices tampoco lo serán.

... es súper importante por qué es un referente, con la autoridad de alguien que se ha destacado en el medio, que ha hecho estudios incluso afuera, él tiene una maestría hecha en los EEUU. Eh y como en todo hay escalas, no cierto? Es decir si tuviéramos de maestro a un gran pintor cuyo nivel de la escala del 1 al 100 está en 100 entonces tu tenderías a ese nivel, si tuviéramos al frente o dirigiendo el taller a una persona mediocre, cuya calificación de hasta 100 fuera de 50 pues nuestra escala sería de cincuenta para abajo... ...por lo tanto resulta súper importante. El Eduardo es un tipo hecho así mismo, por que empieza por estudiar Matemáticas Puras pasa por hacer animación para continuar estudiando... ...una maestría de arte en California... ...es del nivel que le invitan a una Universidad en Alemania a dar una charla, eso pasa recontra pocas veces porque es mil veces más fácil que le invitemos los ecuatorianos a un alemán a dar clases aquí donde nosotros, sin menospreciar pero sabiendo mirar las diferencias que hay entre todos los aspectos del mundo desarrollado y nosotros, no cierto?... ...y muy diferente es que una Universidad alemana le invite al Eduardo a dar una charla allá... (Xavier, 2015, entrevista).

Es necesario tomar en cuenta que en el pensamiento de Xavier, aparece nuevamente el elemento formación que determina su bagaje cultural. En esta ocasión reflexionando

sobre términos de formación académica, que señala en base a reconocer capacidades locales y extranjeras. Esto en último término nos permite dar cuenta de la personalidad de Xavier, lo que a su vez nos permite pensar en que a este espacio comunitario, confluye una población bastante heterogénea.

Los siguientes puntos destacados para Xavier en cuanto al rol y participación del maestro en el taller de pintura, hacen referencia a la capacidad de enseñanza presentada en el caso de Eduardo, que se ve complementada por su apego a la búsqueda de involucrar a los asistentes en el aprendizaje. Además enfatiza que esto lo realiza sin buscar importancia lo que se ha ganado el respeto de la comunidad en el taller.

...su calidad humana... algo que yo encuentro súper importante en el Eduardo. Tú puedes encontrar magníficos artistas que pueden carecer del tema humano y el artista es egocéntrico y el artista es individualista... ...sin tener esa calidad humana que es apreciable, son pésimos profesores, hay gente que como profesor no funciona... ...que no saben transmitir sus conocimientos y esto tampoco es un defecto, solamente no tienen la aptitud para hacerlo. A mí me maravilla con el Eduardo, esas dos cosas, la calidad humana que tiene y ese querer que en el Eduardo es una especie de devoción, el querer enseñar, no cierto por que el hombre está ahí para enseñar y para involucrarte, a mí me viene hablando desde que empecé a trabajar con él... ...el Eduardo es un ser muy importante... ya en el plano humano... ...por eso sin que el Eduardo tenga unas poses o actitudes de importancia todos creo que le seguimos al Eduardo como un líder no cierto? Es decir tú entras y además de respeto confianza y admiración, el Eduardo inspira respeto en el plano artístico por ese lado (Xavier, 2015, entrevista).

Por el momento se puede pensar en las bondades mencionadas sobre Eduardo Villacís como profesor, son una particularidad de este taller, lo que a su vez tiene como consecuencia, el considerarlo muy influyente en la formación de los Practicantes. En el caso de Xavier, expresa no dudar de su influencia como empuje para su desarrollo personal.

...para mí el Eduardo ha sido muy importante en estos últimos cinco años en todas las cosas que yo he hecho... ...Eduardo ha sido una especie de guía mío... ...Es sorprendente el Eduardo se ha convertido de una importancia en los últimos cinco años para mí, sino hubiera topado con una persona como él... ...no me hubiera mantenido en la Universidad, tal vez no hubiera hecho... Si alguna persona me ha influido y motivado en estos cinco años es él (Xavier, 2015, entrevista).

Al finalizar este acápite podemos esbozar como conclusión que el individuo en el rol de maestro, a más de ser una referencia a una tipo de organización que nos permitirá entender el taller como espacio heredero de una forma de organización histórica occidental, es también importante por cuanto pienso puede ser un elemento cohesionador en la *práctica y pensamientos* que se desarrollan al interior del taller, esto lo sostengo también en referencia a los testimonios anteriores de Practicantes y la observación de campo. En la parte de la *práctica* tomando en cuenta su participación activa, al pintar en las sesiones semanales, estableciendo pautas del desarrollo de las sesiones, controlando comportamientos al interior del taller, como pude evidenciar en el componente de observación participante. En lo referente a los *pensamientos* de la comunidad, su aporte aglutinante estaría presente al fomentar el desarrollo técnico de los asistentes, brindando guía y aportes formativos.

#### **4.2.7. Compartir con la Comunidad**

Una vez revisados los elementos anteriores sobre la práctica y su meta común de desarrollo técnico en lo pictórico; el compartir con el maestro y la autoenunciación como muestras, de las constantes existentes entre los miembros del taller comunitario, a las que Xavier se suma y profundiza acorde a su pensamiento. Es momento de dar énfasis en el presente capítulo a ahondar en las nociones de comunidad, a la cual en primer momento Xavier reconoce como importante, en tanto comparten un momento de práctica en el que se asocian como forma de cultivar una disciplina, al relatar la experiencia de comunidad Xavier indica:

...son diferentes cosas las que sientes o las que vive, no cierto... es difícil en cualquier momento sentarse y tener la disciplina para trabajar... ...uno quiere hacer una cosa otra cosa, deja va vuelve. Entonces lo primero es encontrar para mí. Es un mecanismo para encontrar la disciplina... ...Entonces es un tema importantísimo, luego está el tema de ya enfrentarte al dibujo, tienes que hacer una tarea completa, nadie te la impone pero teóricamente estamos para hacer una tarea completa o tú pintas o yo dibujo pero la tarea es empezar el trabajo a las diez y terminar a la una, o hacer lo mismo en las diferentes sesiones... tan importante como eso es el compartir ese momento con las demás personas, no cierto? Por qué digamos que yo debo ser el de mayor edad en el taller... ...entonces di tú que el rango es 18 – 53... es súper amplio, pero es súper interesante poder ver que hacen los demás, muchas veces se sale a tomar un café o se conversa... (Xavier, 2015, entrevista).

Xavier no solamente halla motivación en cultivar una forma de disciplina mediante el contacto con la comunidad, sino que además señala lo nutre por cuanto puede compartir con personas de edades diferentes para conversar, compartir trabajo y conocer sus historias que lo motivan, como el caso de su compañero Christian.

Saber lo que los demás piensan, sus experiencias de donde vienen algunas personas me han sorprendido el Christian... él me dice que viene de Machachi, es impresionante... es impresionante, porque yo a veces cuento que voy al taller los sábados y mucha gente te dice, *chutica* y te levantas temprano y te vas hasta la San Pancho, si levantarse a las 7, 8 para estar a las diez en el taller es mucho problema, además yo bajo en auto... pero personas como el Christian que se jalen de Machachi para acá, para llegar... entonces a mí me sorprende. Me sorprende y me maravilla porque, esa tenaz motivación que produce el arte, produce cosas tan hermosas como esas, no cierto (Xavier, 2015, entrevista).

La heterogeneidad de participantes nuevamente se hace notar y se vuelve un elemento de contraste, que es apreciado por parte de Xavier que encuentra admiración en la motivación colectiva del arte y sus resultados. Esta motivación es muy clara al igual que la importancia otorgada al cultivar la técnica, se señala con el mismo énfasis que la meta común, lo recibido del poder compartir con la comunidad de los Practicantes.

Conversas con algunos y no todos hacen arte, no todos estudian arte se dedican a otras cosas, totalmente diferentes, entonces el contacto con la gente en ese plano es súper enriquecedor, es súper enriquecedor... A más de un espacio donde vas a practicar, es esta relación con otras personas de otras, vivencias de otras edades, que lógicamente te enriquecen, porque yo te decía hace un rato yo puedo tener clara mi idea sobre la vida pero jamás se puede decir que esa es la verdad absoluta. Y el tener contacto con personas de otras edades, de otras profesiones tan, tan diferentes enriquece entonces más que una práctica de pintura, es un espacio humano donde te relacionas con más personas y te enriqueces y aprendes de esa vivencia con otras personas (Xavier, 2015, entrevista).

Como señala en sus observaciones Xavier encuentra no solamente un espacio de práctica de pintura sino un espacio humano de socialización que él, ya encuentra enriquecedor. En cuanto a explicar esta disciplina que se comparte, indica que a su parecer esta comunidad se une por una meta común, al punto de mantenerse la disciplina de forma voluntaria hacia el objetivo que los une al hacer dibujo y pintura.

...es un mismo interés, verás yo a veces cuando converso con mis hijos... les cuento cosas como que es sorprendente lo que se vive en el taller y es impresionante como todos trabajamos y hacemos silencio.

Hay veces que hay gente que viene de fuera que ha habido una o dos veces, vienen dos chicas se ponen en el fondo y están conversando, no cierto? Eduardo les manda a callar. Pero con los demás que sucede, nos concentramos en el trabajo... ..Nos concentramos de una forma tenaz al trabajo, nadie se ocupa absolutamente de nada más, entonces que refleja esto, tenemos todos un interés común, todos llegamos por un interés común. ¿Tenemos obligación de ir? No hay obligación, ¿Alguien nos manda para allá? Nadie nos manda para allá. Estrictamente hablando desde el punto económico, ¿Ganamos algo? No ganamos nada, posiblemente hasta nos cuesta o dejamos de hacer alguna utilidad... ..por lo tanto lo que nos da a todos, y nos aportamos todos y en conjunto nos enriquece, es ese interés por hacer arte y vivir ese momento en conjunto (Xavier, 2015, entrevista).

El interés común de dibujo y pintura, es el gran aglutinante comunitario, Xavier se muestra convencido mientras lo afirma una vez más con seguridad, expresada en los gestos de sus manos dentro de nuestra conversación; puntualizando en esta ocasión que de no ser esto así, la unión disciplinaria de este taller no se daría siquiera.

...tampoco creo que podría darse una cosa así por la simple obligación de ir... es decir si esto te aportaría notas, tal vez lo que sucedería es que llegarías, cumplirías con el tema y te irías, no cierto? Por qué estás cumpliendo una obligación. Mientras que acá, tenemos un interés, no manifiesto, no, no nos hemos puesto de acuerdo entre todos en decir este es nuestro interés... No hemos escrito ni firmas, ni nada al entrar, pero hay un interés común, lo que nos mantiene unidos, es ese interés común, de todos por hacer por practicar el arte y por vivir ese momento (Xavier, 2015, entrevista).

Tal como finaliza Xavier, sin existir un manifiesto declarado de intenciones, la meta mayor de una superación técnica en el dibujo y la pintura para hacer arte, produce un efecto motivante en la comunidad del taller, que a más de abrir paso a compartir experiencias y socializar fomenta la disciplina y concentración al interior de la escena, sugiero por el hecho de la presencia misma del grupo que activa esta dinámica, de concentración que a su vez va acorde con la meta mayor del desarrollo técnico, con lo que mantiene vivo un ciclo recurrente que se autoalimenta, y que también se nutre del compartir la experiencia en la Heterogeneidad de los Practicantes.

## CONCLUSIONES

### **5.1. Lo comprendido de las indentidades del Taller Comunitario.**

Frente al objetivo trazado de aportar, en extender la comprensión de la noción artista y por ende de la esfera del arte como temas actuales dentro de la esfera de antropología visual, a lo largo de esta investigación se ha buscado conocer, cómo la escena cultural del Taller comunitario de pintura de la USFQ interpela a sus asistentes en términos de construcción de identidad artística. Partiendo de la particularidad de los practicantes, que como hemos mencionado antes, no se encuentran totalmente dentro de los circuitos locales de legitimación artística.

Cabe aclarar antes que sobre una investigación etnográfica relativa al arte es necesario autoreflexionar - como se ha establecido al inicio de este trabajo – que esta investigación parte de supuestos y prejuicios sobre los que se ha trabajado y se ha constituido un tipo de verdad etnográfica, que no está para nada libre de cuestionamiento, sobre todo considerando el extenso terreno de debate que suscita entrar en materia de definiciones sobre lo que es el arte en la contemporaneidad. Razón por la que ante una futura investigación de quién se interese por este tema de comunidad relativa a la práctica artística, recomiendo continuar este camino tomando esta investigación como una base comprensiva de la tradición occidental de talleres y su existencia presente en el ámbito local Quiteño, para desde aquí empezar un ineludible proceso de reflexión y contraste del tema con las prácticas contemporáneas artísticas.

Propongo el debate y contraste con lo contemporáneo, no solo pensándolo como un paso siguiente para la investigación a nivel personal sino reconociendo la necesidad de ubicar la representación mimética figurativa como actividad artística y social contemporánea. Que a pesar de conservar en gran medida valores centrales de siglos anteriores, ha mutado con respecto a la tradición occidental clásica y debe ser comprendida en un nuevo contexto social propio de este momento, a conciencia de este presente, en el que como se mencionó anteriormente en esta investigación; se vive en un tránsito o flujo constante de pasado y presente que no se puede obviar y en el que vale la pena indagar para comprender esta comunidad y su posible diálogo con la práctica contemporánea.

Retomando la pregunta planteada de investigación acerca de: ¿Cómo el taller comunitario de pintura de la Universidad San Francisco de Quito se constituye como un espacio de construcción de una identidad de artista para sus Practicantes a nivel individual y colectivo? Ahora se responde señalando que, este espacio si bien tiene por objetivo formal ofrecer un espacio de práctica de dibujo y pintura a la comunidad, lo que está logrando adicionalmente es darle un espacio a sus Practicantes para comulgar con una búsqueda que los pone a vivir constantemente a lo largo de cada sesión en una identidad que desean adaptar para sí mismos. La identidad de artista, la que no puede ser una realidad al momento presente, por las ocupaciones centrales de su vida profesional, condición de clase o condición formativa, que hace de su cotidianeidad una realidad externa a círculos de legitimación artística. Por lo que a pesar de poder considerarse artistas en formación y trabajar duro por ello al momento el *llegar a ser* artista se mantiene como un aspiracional que se sustenta de esta práctica.

Entendiendo al igual que como se mencionó antes en este capítulo que la práctica se puede entender como comulgar y heredar una participación a una tradición de una determinada comunidad. Considerando el origen histórico de la palabra Comulgar, que viene del concepto latino *communio*<sup>6</sup> que es la definición de lo que entendemos por comunidad en la actualidad. Podemos así entender que este no es un comulgar superficial basado únicamente en la asistencia, sino que es una forma de asumir, *modos de hacer* llámese hábitos y ritos, como también ideas y conocimientos que se han englobado dentro de la categoría *modos de pensar*.

Este asumir modos de hacer y de pensar que se basa en la valoración y praxis de una disciplina de representación realista de la figura humana, se convierte en punto de encuentro del sujeto con el ideal identitario, por lo cual finalmente le llamaría a este asumir como *acción identitaria*. La cual en este taller pienso se dilucida a través de incorporarse a la disciplina de práctica de pintura, con sus hábitos de preparación de materiales, puestos de trabajo, de silencios, de disciplina horaria, a la par que se adopta

---

late 14c., from Old French *comunion* "community, communion" (12c.), from Latin *communio* (nominative *communio*) "fellowship, mutual participation, a sharing," used in Late Latin ecclesiastical language for "participation in the sacrament," from *communis* (see *common* (adj.)). Used by Augustine, in belief that the word was derived from *com-* "with, together" + *unus* "oneness, union." Fuente: <http://www.etymonline.com/index.php?term=communion>

el pensamiento de la comunidad del taller, como las restricciones sobre la fotografía sin consulta sobre la privacidad del modelo. O los ideales técnicos sobre dibujo o color para realizar obras que representen la realidad de manera más precisa.

Todas estas acciones y pensamientos del taller se pueden entender como códigos de comprensión del mismo, que asumen sus Practicantes como acciones identitarias con las que comulgan en el taller. Mientras en el resto de su vida cotidiana o laboral puede ser otra, por lo que justamente renuevan este propósito con su asistencia al taller. Y es a esto a lo que justamente se ha referido este trabajo cuando se habló de alcanzar definiciones identitarias no totalizantes de la persona ni el colectivo.

A lo largo de la investigación vimos el detalle del funcionamiento del comulgar del grupo, es decir la aceptación y adopción de los rasgos actuales e históricos del taller de pintura realista expresado. Esto lo vimos a través de una filosofía disciplinar del espacio en la que el maestro junto a cómo piensan sus practicantes van constituyendo los modos de pensar de la escena, que privilegian la concentración, la disciplina, las técnicas de representación realista de la figura humana y la búsqueda constante de su mejoramiento. A la vez que como se evidenció en los testimonios de Xavier Terán, la motivación de los Practicantes en la escena se sustenta a sí misma y renueva constantemente al tener una búsqueda común como aglutinante que genera concentración y con esto una disciplina que nuevamente es percibida como motivante entre sus miembros. Quienes con esto renuevan su énfasis en la búsqueda común de maestría en sus habilidades que finalmente podemos entender como este “llegar a ser” que sería la meta de esta praxis colectiva.

La reunión de estos elementos pienso permite extender nociones de identidad dentro de lo artístico y pensar en este grupo humano no solo como practicantes sino como aspirantes que comulgan con un propósito de representación pictórica. Condición aspiracional que en algunos casos podría llegar a ser superada, con acercamientos a medios de legitimación en arte. Como en el caso de Xavier cuya condición de clase actual le permite planear dejar su vida previa para asumir a totalidad un rol dentro de la práctica y desarrollo del arte.

## 5.2. Sobre lo vivido.

Como conclusiones finales personales me gustaría anotar un gran sentimiento de gratitud por la apertura que recibí en todo momento al interior del taller comunitario de pintura; aquí pude llegar a conocer personas que actualmente considero cercanas y con quienes también estoy agradecido por su colaboración en este proyecto que pienso marca parte de mi propia historia, ya que al aceptarme paulatinamente me permitieron conocer una pertenencia al tiempo vivido en este lugar, que me queda sin duda como una época muy significativa.

Agradezco las relaciones forjadas y el tiempo compartido al interior del taller, actualmente esto me permite reflexionar que a pesar de darse casos de asistencia casual, considero que para algunos de nosotros, no es así de simple. Puesto que de existir afinidad por el dibujo y la pintura la experiencia puede no solo ser satisfactoria, sino detonante para regresar. Y si eso, no es una casualidad y se repite en el tiempo; genera una constancia que permite pensar en un modo de vivir al que adherirse en tanto satisface emocionalmente, mentalmente, funcionalmente o de cualquier otra forma interior para la persona.

Por esta satisfacción y heterogeneidad humana percibida al interior de esta escena, no puedo más que reflexionar sobre nuestra propia existencia, pensándola como un fin indeterminable, en el que a pesar de las diferencias de nuestras coordenadas sociales, formativas, económicas y sus huellas que nos permiten conocer parte de los hechos y consecuencias de nuestras vidas, pienso esta causalidad nunca nos dirá quienes vamos a ser, solamente quienes hemos sido a través del tiempo. Tengo claro esta conclusión personal no es inédita, la venimos repitiendo como especie a lo largo del tiempo y de culturas; sin embargo ahora la pienso como manifiesto de mi adherencia a esta concepción de *No-destino* en la que existimos, en no sé si eterna, pero al menos larga construcción humana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azevedo, Warren. (1958). "A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology" En *American Anthropologist, New Series*, Vol. 60, No. 4 (Aug., 1958), pp. 702-714
- Le bon, Gustave. (1881). "Sobre las aplicaciones de la fotografía a la antropología a propósito de la fotografía de los fueguinos del Jardín d'acclimatation" en Naranjo J. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*
- Pink, Sarah. (2006). "The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses". Routledge Taylor and Francis Group. Abingdon. Oxon.
- Lisón, José. (1999). Una propuesta para iniciarse en la Antropología Visual. *Revista de Antropología Social*, 8, pp. 15-35.
- Marcus, George & Myers Fred. (1995). "The Traffic in Art and Culture: An Introduction". En "The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology". Berkeley: University of California Press, pp. 1-51.
- Andrade, X. (2007). Del Tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo. *Procesos* 25: 121-128.
- Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Restrepo, Eduardo; Walsh, Catherine y Vich, Víctor (eds.), Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Javeriana/Universidad Andina Simón Bolívar, Quito
- Díaz Polanco, Héctor. (2011). "Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización", en CHENAUT, Victoria; GÓMEZ, Magdalena; ORTIZ, Héctor; SIERRA, María Teresa (eds.): *Justicia y diversidad en América Latina: Pueblos indígenas ante la globalización*. CIESAS / FLACSO Ecuador, México.

- Spradley, James. (1972). *The Cultural Experience: Ethnography in complex society*. Chicago: Science research associates. pp 23 – 37
  
- Goodman, Jane. (2008). *Review of Amazigh Arts in Morocco: Women Shaping Berber Identity*. (Cynthia J. Becker, 2006, Texas University Press). *Museum Anthropology*.
  
- Westman, Clinton. (2009), *Healing through Art: Ritualized Space and Cree Identity* by Nadia Ferrara. *Museum Anthropology*, 32: 129–130
  
- Ruby Jay. (1996). *Antropología Visual En Enciclopedia de Antropología Cultural*. David Levinson y Melvin Ember, Editores. New York: Henry Holt y Cía. Vol. 4: 1345-1351.
  
- Ruby, Jay. (2007). Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Núm 9, pp. 13-36.
  
- Clifford J. (1998). “Historias de lo Tribal y de lo Moderno”. En “Dilemas de la Cultura: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna”. Buenos Aires: Gedisa, pp. 229-256.
  
- Becker, Howard. (1984). “Art Worlds”. Berkeley: University of California Press.
  
- Gadamer, Hans. (1991). “La actualidad de lo Bello”. Ediciones Paidós.
  
- Smith, Terry. (2012). “¿Qué es el arte contemporáneo?” Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

- Benjamín, Walter. 1989. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, pp 1-20
- Rodríguez, Gregorio & Gil, Javier & García, Eduardo. (1996), *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Ed. Aljibe, Málaga, Capítulo 1.
- Geertz, Clifford. (2000), Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura, en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Editorial Gedisa, capítulo 1, pp. 19-40.
- Collier, Malcolm. (2009). "Photographic Exploration of Cultural and Social Experience", en M. Strong & L. Wilder (Eds.), *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. The University of Texas, Austin, Capítulo 1.
- Aignerren, Miguel. (2002) "La técnica de recolección de información mediante grupos focales" en *La Sociología En Sus Escenarios* No. 6, Universidad de Antioquía, Centro de Estudios de Opinión.
- Strater. E & Sunstein B. (1997). "Field Working: Reading and Writing Research". Blair Press Book. New Jersey.
- Schensul, Jean. (1999). "Enhanced Ethnographic Methods: Audiovisual Techniques, Focused Group Interviews, and Elicitacion Techniques". Altamira Press, Walnut Creek, CA.
- Lindstrom, N. (2009), *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina* by Arnd Schneider. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 14: 242–244.

- Beckett, Wendy. (2007). “Historia de la Pintura” Blume, Dorling Kindersley Book, Barcelona, España.
  
- Bell, Julian. (2007). “Mirror of the World. A new History of Art” Thames & Hudson Ltd. Londres. UK
  
- Murray, Peter. (2015) “Giotto di Bondone”. En *Encyclopædia Britannica*. Tomado de: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/234069/Giotto-di-Bondone/2715/Roman-period> Visitado en: 03/02/2015
  
- Hauser, Arnold. (2006) “Historia Social de la Literatura y el Arte: Desde la prehistoria hasta el barroco”, Routledge & Kegan Paul / Editorial Debate, Madrid.
  
- Baxandall, Michel. (1988). “Painting and experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style”, Oxford University Press, Oxford, UK.
  
- Stratton Suzanne ed. (2012). “El arte de la pintura en Quito colonial”, Saint Joseph’s University Press, Philadelphia.
  
- Cadena, María. (2012). “El taller de anatomía artística, un espacio en disputa”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador
  
- Durkheim, E. (1993). *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 179-220.
  
- Turner, V. (1988). “El proceso ritual. Estructura y antiestructura”

## **ANEXOS**

### **Fotografías**

- Imagen 1. El taller de Dibujo y Pintura de la USFQ. Fotografía: Wilson Orellana (28/11/14)
- Imagen 2. El taller de Pintura Comunitario USFQ. Fotografía: Wilson Orellana (17/01/15)
- Imagen 3. Christian en su práctica de pintura. Fotografía: Wilson Orellana (29/11/14)
- Imagen 4. Christian. Fotografía: Wilson Orellana (28/02/15)
- Imagen 5. Wladimir en su práctica. Fotografía: Wilson Orellana (28/02/15)

### **ENTREVISTAS**

- Belén Jaramillo, entrevista 1, Noviembre 2014
- Luis Alvear, entrevista 2, Noviembre 2014
- Wladimir, entrevista 3, Noviembre 2014
- Eduardo Villacís, entrevista 4, abril 2015
- Christian, entrevista 5, Mayo 2015
- Wladimir, entrevista 6, Mayo 2015
- Xavier, entrevista 7, Junio 2015