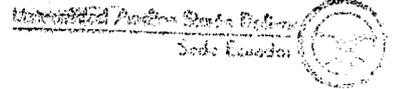


T-0612

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**



Área de Letras

**Programa de Maestría en
Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales**

**Nuevas Escenas, Otros Espacios:
Espacio Público y "Arte Acción" en Quito**

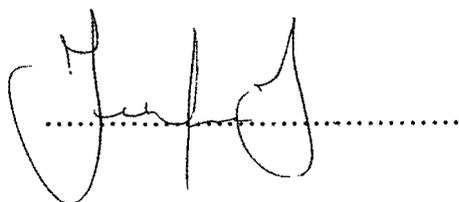
María Fernanda López Jaramillo

2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'María Fernanda López Jaramillo', written over a horizontal dotted line.

María Fernanda López Jaramillo

1 de diciembre de 2008

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Programa de Maestría en
Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales**

**Nuevas Escenas, Otros espacios:
Espacio Público y “Arte Acción” en Quito**

María Fernanda López Jaramillo

2008

**Tutora: Mst. Alicia Ortega
Quito-Ecuador**

RESUMEN

El tema del manejo y uso del espacio público en la urbe contemporánea ha sido objeto de las más variadas reflexiones. En el caso de la ciudad de Quito, ésta se presenta como un escenario de desencuentros y un exacerbado centralismo. En un intento de mediar la utilización del espacio público y establecer prácticas que convoquen a la comunidad a ser actor real dentro del espacio ciudad, aparecen manifestaciones creativas. El presente trabajo realiza una revisión de diferentes ejercicios estéticos que se han insertado en la urbe, sean éstos realizados por artistas individuales, colectivos o enmarcados dentro de los llamados encuentros de arte urbano.

Este aporte investigativo pretende ser, una tarea de sistematización y periodización de aquellas expresiones artísticas que han transitado la ciudad de Quito de la mano del “arte acción” y el “arte urbano.” El análisis de estas iniciativas se ha planteado en relación al diálogo con el entorno y la capacidad de insertar a sectores excluidos de los tradicionales circuitos del arte en procesos relacionales con los habitantes. Estas prácticas replantean incluso la funcionalidad del arte en la urbe contemporánea. Por otra parte, esta esfera procesual y creativa incluye una serie de estrategias para lograr la consecución de estas obras: una negociación permanente con los habitantes, la institucionalidad, y el espacio público; negociación que sin duda nos lleva al terreno de la llamada gestión cultural.

Puede decirse que tres ejes duales guían la presente reflexión: espacio público-ciudad, arte-comunidad y gestión cultural-ciudadanía.

Dedicatoria

Por el suave toque de tu sonrisa, infinita paciencia y solidaridad, por la
fuerza que me da la luz de tu mirada.
Estas líneas son para ti Abril Lucía Isabel, mi hija.

Por la tenacidad con la que imprimiste mi presencia en este mundo y estas
calles.
Este esfuerzo es para ti Martha Lucía, mi madre.

Por la irremediable dureza de tu partida, que me catapultó a deambular sin
rumbo por esta urbe.
Este testimonio es para ti Tadeo (+), mi hijo.

Por que sin dudarlo, una y mil veces dedicaría mis horas a la tarea de
tránsito perpetuo por este Quito reino del caos.
Esta vivencia es para la euforia de estos tiempos.

Agradecimientos

A los compañeros inmersos en esta mesa de conflictos llamada ciudad, que generosamente abrieron las páginas de sus procesos y su experiencia: Samuel Tituaña, Ernesto Proaño, Tranvía Cero, Patricio Dalgo, Falco, Colectivos todos, artistas y gestores culturales.

A los panas de siempre que estuvieron para dar el apoyo Soledad Varea, Susan Rocha y Cristian Arteaga.

A mi colectivo de lucha Lunasol y América Paz y Miño mi pana y socia estratégica en el mundo de la gestión y la creación.

Al arte contemporáneo por dejar que una infiltrada se inmiscuya en sus prácticas, y como diría Bourdieu “Oye y tu que haces en este campo” yo le respondo: “es que no sabes mi trayectoria...”

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	Pág. 8
Capítulo Primero Espacio Público. ¿Tú quién eres?.....	Pág. 11
Capítulo Segundo Quito: Entre la bulla de la calle ¿Qué?.....	Pág. 21
Capítulo Tercero Las grandes convocatorias: Entre la calle y la gestión ¿Qué?.....	Pág. 48
Conclusiones.....	Pág. 70
Bibliografía.....	Pág. 73
Anexos.....	Pág. 76

INTRODUCCION

La presente investigación analiza aquellas prácticas creativas, que han encontrado en el espacio público un reducto para la socialización de sus propuestas. Debe indicarse que éste es un ensayo de sistematización de estas acciones, no se trata de una labor concluida. En las páginas que vienen se recoge el ejercicio creativo que ha transitado por el espacio público desde los años 90 hasta la actualidad. Debo indicar que el criterio de selección se inclinó por aquellas iniciativas cuya reflexión estaba en línea directa con el espacio urbano, incluyendo una intencionalidad de afectación al transeúnte y a la esfera comunitaria. Se revisarán tres períodos: los años noventa, la década del dos mil y aquellos procesos sostenidos que se realizan hoy por hoy. Adicionalmente, se ha buscado realizar una lectura crítica de estas prácticas que, por sus propias características estéticas pudieran reconocerse como fugaces. En esta medida, se pretende reconocer la potencialidad de estos lenguajes artísticos para convocar la presencia de los habitantes y generar una reflexión en torno a lo público; hecho que los diferencia de aquellas “viejas vanguardias” que plantearon al arte como un hecho separado de la vivencia cotidiana de las gentes. Es precisamente esta complicidad, este entretejido de la práctica creativa que se mimetiza con el afuera, con la comunidad y su devenir, lo que se reconoce en estas nuevas escenas.

En primer término, presento una discusión de la categoría de espacio público que permita servir de enlace con la descripción de las ocupaciones que el arte ha planteado en relación a la ciudad. Aquí, retomo la denominación de “prácticas de

espacio”, propuesta por el teórico francés Michel De Certeau, categoría por demás útil, ya que son las prácticas creativas realizadas en el espacio público, uno de los ejes transversales de este trabajo. También incorporo la reflexión del pensador catalán Jordi Borja acerca de los usos de la ciudad y el acceso a los lugares por parte de la ciudadanía. En este sentido, el primer capítulo servirá para configurar un primer escenario que determine los parámetros que esta investigación utiliza en relación al vasto significado que la acepción “espacio público” posee.

En el segundo capítulo, se presentan en detalle los ejercicios creativos realizados por creadores locales, sea a título individual o por los llamados “colectivos”. La práctica estética que ilustra estos ejercicios creativos es el denominado “arte acción”, reconociéndolo como una práctica relacional, según lo propuesto por el teórico del arte francés Nicolas Bourriaud. En ese contexto, detallo algunas obras que permiten ilustrar este diálogo entre la ciudad y el arte, estas “otras ocupaciones” del espacio público. En esta misma línea, incorporo también a la investigadora chilena Nelly Richard. Este capítulo propone un recuento cronológico de estas experiencias que, por una u otra razón, no han sido tomadas en cuenta en trabajos anteriores. Algunos de los creadores cuyo trabajo recojo son: Colectivo Avanzada Aparte, Wash Lavandería de Arte Contemporáneo, Colectivo El Bloque, Pablo Barriga, Omar Puebla, ente otros. En lo que al tercer capítulo respecta, reviso aquellas grandes convocatorias que configuran los encuentros de arte urbano, para lo cual analizo procesos como Al-Zurich Encuentro de Arte Urbano y el Encuentro de Arte Acción en la Plaza.

Al respecto de estas grandes convocatorias, se reflexiona sobre su alcance en perspectiva de una inclusión comunitaria, buscando determinar si los habitantes son verdaderos protagonistas en estos procesos, o si, por el contrario, estas iniciativas se

quedan en un peldaño básico del “evento”, carente de significado y resonancia. Por otra parte, se identifican componentes que configuran una continua negociación entre los creadores, la institucionalidad y la comunidad, contenida en esta mesa de conflictos llamada: gestión cultural. Una gestión que está encaminada a promover procesos de inclusión a través del ejercicio artístico, una gestión cultural que nace desde los mismos ciudadanos en repuesta al poco o nulo pronunciamiento del aparato estatal; un intercambio de bienes culturales en el espacio público. Para este efecto, utilizo los lineamientos de teóricos de la gestión cultural como el investigador peruano Victor Vich y el escritor catalán Toni Puig.

En cuanto a la metodología utilizada, ésta se sostiene en el trabajo de campo, la observación directa y las entrevistas realizadas a los protagonistas de estas nuevas escenas, quienes han configurado desde sus acciones estos otros espacios. Por otra parte, incorporo mi propia vivencia como gestora cultural y partícipe de varias experiencias que incluyen la socialización de bienes culturales en el ámbito comunitario. Propongo una relación directa entre la práctica y la teoría, intentando generar un encuentro que cree reflexión. En esta perspectiva, considero que la presente tesis realiza un aporte en cuanto se han recogido ciertas prácticas de espacio que por sus características, corren el riesgo de ser invisibilizadas. De tal forma, el presente trabajo contribuye a reconocer esas prácticas urbanas “otras”, esas otras formas de estar, habitar y ocupar la ciudad que nos convoca: Quito. En definitiva, algunas interrogantes que guiarán la presente investigación son: ¿En qué medida el arte plantea una resignificación del espacio público? y ¿Cuál es el nivel de inserción de la comunidad en las prácticas del arte en el espacio público? Este trabajo ensaya una lectura crítica de estos procesos que se afincan en la urbe contemporánea.

CAPÍTULO PRIMERO

ESPACIO PÚBLICO: ¿TU QUIÉN ERES?

“El espacio público no es sólo un decorado, también es un teatro, un tablado donde los sujetos pueden llegar a ser personajes, emanciparse de su ámbito privado, personajes que alternan entre sí y se dirigen unos a otros.”

Oliver Mongin

El presente capítulo pretende insertar la noción de espacio público desde una lógica de ciudad. El territorio convocado no es otro que San Francisco de Quito, la *muy noble y leal*. En primer término, planteo entender al espacio público como aquel lugar donde se entretujan las relaciones sociales, los tráficos de imágenes y los usos del espacio. Retomo así al teórico francés Michael De Certeau quien incorpora la noción de “prácticas de espacio”¹ al análisis del objeto ciudad. Esta categoría será por demás útil ya que propone una revisión a las formas de estar en él y recorrerlo, configurando así una vista de la urbe desde las prácticas que en ella se desarrollan. Prácticas que, como en el caso del arte revisten de una nueva significación a los lugares y por ende a las relaciones con la comunidad. Nos encontramos de esta forma frente a un verdadero *arte de hacer* ciudad, un vistazo a toda esa creatividad extendida por la urbe que desde la cotidianidad plantea una poética citadina en torno al uso de sus geografías.

Luego de apropiarme del ejercicio de observación desde dentro, practicado por el ya mentado De Certeau para develar esas otras configuraciones de los espacios, para elaborar una mirada crítica a esas ocupaciones realizadas desde el arte, incluyo también al teórico catalán Jordi Borja quien sostiene que “el sistema de espacios públicos ha de permitir la expresión colectiva, las manifestaciones cívicas, la visibilidad de los

¹ De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

diferentes grupos sociales (...) El espacio público como lugar de ejercicio de los derechos es un medio para el acceso a la ciudadanía para todos aquellos que sufren algún tipo de marginación o relegación.”² En este contexto, la dimensión de espacio público que he de utilizar conjuga la noción de práctica entendida como aquella diversidad de lenguajes que conforman la urbe, esa praxis creativa que se toma la ciudad con un afán de socializar y reflexionar al arte; confrontándolo con la utilización de la morfología urbana. Surge así la primera interrogante: ¿En que medida el hecho creativo resignifica el espacio público?

Es preciso entonces, iniciar el presente trabajo escritural ensayando una definición de “arte acción”, entendido como ese hecho creativo que se analizará en perspectiva del espacio público, al referirme al arte es el “arte acción” la experiencia que emplazo. Así, “el investigador y crítico argentino Rodrigo Alonso señala que el término “arte de acción” es un neologismo que permite englobar diferentes tipos de producciones estéticas que pueden implicar tanto la actividad del artista como la de espectadores participantes. Comprende entre otras, a las performances, los happenings, las propuestas participativas o las acciones comunitarias.”³ De la cita anterior, resalto el espíritu participativo y comunitario del “arte acción”, componentes que se prueban en el devenir del espacio público, en la medida que plantea otro ocupación del territorio urbano.

² Borja, Jordi. “Espacio público y ciudadanía” en García Canclini, Nestor, *Políticas Culturales y Ciudadanía*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.

³ Ibid.

En esta perspectiva se planteará una revisión de las formas de posesión que se presentan en la ciudad, entendiendo al espacio público desde la óptica de sus hacedores, de las gentes y los creadores; en definitiva una lectura desde la dinámica de tránsito y los protagonistas de la calle. Una interpretación de lo público desde las ocupaciones del arte. Tradicionalmente el espacio público ha sido un lugar destinado a la movilidad de los cuerpos, al diálogo y al disfrute de los habitantes, una suerte de centro de acopio de la multiplicidad de presencias que conforman la urbe. Al espacio público se lo relaciona como algo cercano a lo comunitario, a ese entramado de relaciones intersubjetivas que emergen de la propia cotidianidad y geografía de las ciudades. En este sentido, se intenta realizar un análisis de estas acciones artísticas realizadas en el espacio público.

Atendiendo a este planteamiento, el presente trabajo investigativo propone un enfoque del espacio público desde los usos que se atribuyen a la ciudad; una breve exploración por las rutinas colectivas en el devenir de la urbe, aquel cotidiano no revelado. Vuelvo a tomar como punto referencial a Borja que indica que: “el espacio público es un mecanismo fundamental para la socialización de la vida urbana. La negación de la ciudad es precisamente el aislamiento, la exclusión de la vida colectiva, la segregación.”⁴ Y como una estrategia contra ese sentido de segregación, que toma forma poco a poco en las ciudades, se encuentra en las iniciativas traídas desde el arte un elemento interlocutor entre las gentes y la urbe.

Retomando el planteamiento teórico y categorial de la presente investigación, propongo elementos de reflexión que apunten a una composición del espacio público

⁴ Borja, Jordi. “Espacio público y ciudadanía,” en García Canclini, Nestor, *Políticas Culturales y Ciudadanía*, Universidad Autónoma de México, México, 2004.

desde las experiencias de los sujetos, encontrando así un eje transversal que esté presente sin importar tiempo y espacio; que condense y dé un repaso a la trayectoria que ha tenido el espacio público desde la vivencia misma de los habitantes. Esto catapulta al artista a ser una especie de mediador de las demandas de la colectividad en torno al estado de los lugares, el arte en el espacio público se inserta incluso en el ejercicio pleno de una ciudadanía cultural. Un hacer político que revitaliza el intercambio de bienes culturales en todas las esferas sociales, prácticas que multipliquen la funcionalidad de la ciudad, que trascienda ese ámbito utilitario y servicial. Por ello la noción de espacio público rebasa la dimensión morfológica del mismo, para emplazarse en lo colectivo, en acciones que re definen con sus ocupaciones los límites de la ciudad de hoy.

En este contexto, propongo realizar un ejercicio de tránsito por aquellos territorios destinados al recorrido, observar e inmiscuirme silenciosamente por esos hechos que provoca la ciudad, esos modos de poseerla tan atípicos como lo es el caso del arte. Una suerte de bitácora que hable de la calle y aquellos que la entienden como un lienzo en blanco, como partitura silente, como proscenio abierto. Esa ciudad que parece impenetrable, que no da tregua, que en ciertas ocasiones esconde estos caminantes otros, estos lenguajes tan distintos de entender el espacio; lenguajes que contrastan el tono mercantil de los discursos urbanos actuales. Con el adjetivo mercantil, me refiero a ese ánimo que existe hoy en día sobre las superficies, ánimo que impulsa desde las administraciones locales y municipales modelos de urbes “productivas” y consumibles; aniquilando en muchas ocasiones las verdaderas voces del espacio.

Entre las presencias que se cuentan en el territorio urbano, aparece la noción de transeúnte de Isaac Joseph, figura que comprende aquello que el sociólogo egipcio llama el *nivel dramático de la vida cotidiana*. El transeúnte se vuelve entonces un intérprete del espacio, un eslabón que genera la composición del espacio público como producto de sus acciones y de su encuentro con los otros. Para reforzar lo planteado anteriormente, puede decirse en términos del escritor Oliver Mongin que “la experiencia urbana tiene una dimensión pública, no porque haya lugares que se definan, se estigmaticen o se distingan como públicos, sino porque la ciudad crea las condiciones de una experiencia pública.”⁵ En esta medida, el arte se identifica como un elemento de diálogo y acercamiento a esta construcción de lo público, el arte aparece como herramienta comunicacional y de cohesión de los lenguajes urbanos.

1.1 Ciudad ¿qué pasa contigo?

No hay límites del espacio público, puesto que la calle siempre es un límite. Y se
podrá ir aún más lejos.
Manuel Delgado

Puede decirse que en la actualidad nos encontramos frente a un proceso de privatización del espacio público y reordenamiento de las prácticas urbanas, creándose así un cerco al poder posesorio del transeúnte-del habitante. Vivimos tiempos en los que lo público se achica en escala ascendente, se aleja del dominio de todos, se reserva al uso de pocos. Si tomamos en cuenta que: “Una ciudad es, entonces, un espacio de diálogo e imaginación que debe ser cuidadosamente preservado para evitar la gradual

⁵ Mongin, Oliver, *La condición urbana*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.

aniquilación de los ámbitos de discusión de la cuestión pública. Una ciudad sin esfera pública es cualquier cosa, menos ciudad.”⁶ ¿Qué está sucediendo en las ciudades?⁷

En medio del cerramiento y las múltiples disposiciones para ocupar el lugar, que sin duda disciplinan y norman al transeúnte; la vida misma de esta parcela urbana se evapora en medio del cemento y sus condiciones de uso. Parece ser entonces, que la preocupación máxima de autoridades de turno y sendos ediles, sea el ornato y la apariencia de nuestras urbes. Una edificación de ciudades máscara dispuestas a recibir un retoque, un verdadero “tuning”⁸ urbano que determina las formas de estar y habitar los “espacios públicos”, mismos que poco a poco van quedando silentes transformándose en ecos potenciales de una memoria lejana. Cáscaras vacías impulsadas por el ansia imparabile del “abonitamiento” de los espacios con ánimo de captar gustos extranjeros.

En lo que a la ciudad de Quito respecta uno de los espacios públicos por tradición, ha sido el Centro Histórico: lugar destinado a las prácticas legendarias, los paseos dominicales, las tertulias eternas, el encuentro familiar y amoroso. En síntesis, el Centro Histórico ha sido un espacio de coincidencias, territorio de lo añejo, de los

⁶ Andrade, X. “Réquiem por la esfera pública”, Radio Tropicana, 11-octubre-2006.

⁷ Preciso es en este punto que traiga a manera de realidad comparativa, el proceso de regeneración urbana impulsado en la ciudad de Guayaquil desde el año 1992, por las continuas alcaldías social cristianas.⁷ Una regeneración aplaudida por muchos pero seriamente cuestionada desde las más diversas visiones, que sin duda incluyen al arte.

Basta quizás con dar un paseo un día cualquiera por el Malecón 2000⁷, icono del espíritu renovador del gobierno local. A simple vista: “la limpieza, el orden y la hermosura” un espacio destinado al sentimiento de agrado del ojo foráneo y visitante.

Un lugar para mostrar, un objeto turístico innato, una simple ilusión de bienestar, conforme se avanza en el trayecto aparecen los barrotes, las imposiciones y la restricción. La instauración del terreno de lo prohibido. “Prohibido el paso fuera del horario establecido, prohibido las mascotas, prohibidas las prácticas poco decorosas, etc”. ¿Es este un espacio público me pregunto?

⁸ Con este vocablo hago un paralelo a los cambios estéticos en la apariencia de las personas tan comunes en nuestros días.

sabores de siempre; del olor a palo santo. San Diego, San Francisco, La Merced, San Juan, San Blas, Santo Domingo, San Marcos eternos refugios de la memoria y el testimonio de sus primeros habitantes. Este espacio entró también a partir del año 2003 en un llamado proceso de reordenamiento. Proceso que ha planteado una re elaboración del paisaje urbano. Por ejemplo en el caso del barrio de La Ronda, espacio que fue intervenido por el Fondo de Salvamento FONSAF; se realizó una especie de limpieza humana que alejó a trabajadoras sexuales, mendigos, y otras tantas presencias que empañaban el potencial turístico de este patrimonial sector. La calle fue “rehabilitada” y este lugar fue modificado en su esencia para volverlo más atractivo de cara al comercio, a los visitantes foráneos, a la inversión extranjera.

Otro gran esfuerzo de este proceso de reordenamiento fue la desaparición de las ventas y el comercio informal principalmente arraigado en el sector conocido como “La Ipiiales”, acción realizada en tiempo record, que posteriormente exhibieron a las calles del centro casi vacías; el paisaje era otro. Como por arte de magia se erigieron sendas construcciones para apiñar a los informales en espacios “más seguros, más cómodos y más dignos”. Se entregaron a la ciudad nuevos centros comerciales cuya fisonomía distaba mucho de aquel festín visual compuesto de calles repletas de variados productos, servicios, comida típica y consumidores; una imagen semejante al gran tianguéz de tiempos ancestrales. Aparecieron así, los centros comerciales de El Tejar, Granada, Pasaje Arzobispal, y Montúfar, con un total de 1.504 locales.⁹ La Merced y el Pasaje Espejo y finalmente el Centro Comercial Hermano Miguel, el más grande de todos que cuenta con 1.592 locales.

⁹ Datos específicos tomados del Informe de la Empresa del Centro Histórico publicado en la página de Edufuturo. Programa de apoyo en la red del Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Surge en cierta medida un sentido de mercantilización del espacio público, de transformar los lugares con la intención de insertarlos en circuitos de consumo, de vender el espacio al visitante, un juego de “arreglar la casa” para otros. Limpiar, esconder, despersonalizar, desplazar, excluir son varios verbos que encajan de una u otra forma en el proceso de recuperación del centro histórico de Quito. Sin ánimo de satanizar las reformas emprendidas por las administraciones municipales, tan solo se pretende reflexionar brevemente sobre la situación en la que estos acontecimientos ponen y disponen al espacio público. En este contexto, el espacio de lo público ha empezado a difuminarse, a achicarse en escala ascendente; se enclaustra de acuerdo a las nuevas formas de distribución del espacio limitando a los sujetos. Regresando este escrito al punto de partida, puede decirse que nos enfrentamos a tiempos en los que el espacio público se aleja del dominio de todos, se separa de su tradicional espíritu acogedor del colectivo, inscribiéndose en un territorio por demás reducido; cercando de esta forma a quienes desde siempre lo han habitado.

Aparece una especie de zancadilla que limita el paso antes inviolable del transeúnte, un límite invisible obliga a retroceder a los andariegos en su recorrido. Si tomamos en cuenta las exhaustivas investigaciones sobre espacio público realizadas por el antropólogo quiteño X. Andrade, las cuales lo han llevado a sostener que: “una ciudad es, entonces, un espacio de diálogo e imaginación que debe ser cuidadosamente preservado para evitar la gradual aniquilación de los ámbitos de discusión de la cuestión pública. Una ciudad sin esfera pública es cualquier cosa, menos ciudad.”¹⁰ Empieza a aflorar una especie de limbo urbano en el que se ubican los sujetos, intersticios que generan verdaderos movimientos de reapropiación del espacio público utilizando expresiones que incluyen al arte; como se analizará más adelante.

¹⁰ Andrade, X. “Réquiem por la esfera pública”, Radio Tropicana, 11-octubre-2006.

1.2 Espacio Público. Un tema de re apropiación

El espacio público es un mecanismo fundamental para la socialización de la vida urbana. La negación de la ciudad es precisamente el aislamiento, la exclusión de la vida colectiva, la segregación.
Jordi Borja

Como se analizó anteriormente, la ciudad ha empezado a adoptar matices privatorios en el *animus posedendi*¹¹ de sus habitantes, surge una necesidad de arraigo en días en los que nuestras ciudades nos expulsan, provocan una migrancia que golpea a los sujetos. La bulla ensordecedora de la calle, por ejemplo, encubre una intencionalidad de pertenencia, una necesidad de apropiación incontenible que puede leerse en las más diversas actitudes del colectivo. Aparece la noción de *Apropiación-apropiar* “tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad” es la significación que otorga el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española a este vocablo. Por otro lado surge la idea del arte desde una perspectiva de acción, acción como lugar simbólico que agrupe las posibilidades de representación de las voces de las gentes¹². En un espacio cuyos límites se encuentran prácticamente inacabados, la ciudad provoca a sus ocupantes nuevos ritos de habitarla, de tomarla para sí al mirar atónitos cómo el espacio público empieza a escaparse de pronto. Estas continuas exclusiones inspiran un movimiento apropiatorio casi imperceptible, una necesidad que se manifiesta en las más diversas apuestas: una de ellas el arte; territorio al que arribaremos próximamente en el desarrollo de las siguientes líneas.

¹¹ Con esta terminología, hago referencia a las limitaciones que sufren los habitantes respecto al espacio público, ese sentimiento de pertenencia y posesión respecto de los lugares que en ocasiones parece alejarse de las gentes.

¹² Se incluye aquí una entrada desde la denominada “acción ejemplar”, que propone el teórico francés Michel de Certeau.

Al parecer, esa sensación de propiedad y toma real de los lugares es la que parece diluirse entre el flujo vertiginoso de la urbe de la mano de verdaderos procesos de privatización del espacio público a nombre de: reordenamientos, regeneraciones, rescate de centros históricos, reordenamiento territorial, entre otras. En este sentido, surgen las interrogantes: ¿cómo se vive el pavimento?, ¿cómo se está en la ciudad?, ¿cuál es la dimensión vital del espacio público?, ¿cómo sentir propio el suelo que se pisa? Puede leerse un micro sistema de posesión del espacio, que da paso entonces a esas pequeñas prácticas que persisten diariamente, que deambulan entre cruzar una avenida o sentarse a la orilla de una acera, merodear sin rumbo intentando abarcar con éxito la morfología citadina o reunirse con los otros afines una tarde en la plaza.

Retomando a Andrade, “son las prácticas del arte sobre el espacio urbano las que nos devuelven la posibilidad de encontrar nuevos referentes, marcas, huellas, memorias para un convivir ciudadano menos prejuiciado, temeroso, paranoico, fragmentado y turisteado. Es cuestión de evidenciar, como lo hacen un ejercito de artistas en la actualidad.”¹³ Nos enfrentamos a la ciudad en términos de reapropiación, en un lenguaje casi de conquista o mejor dicho una reconquista. Estas nuevas mediaciones urbanas, que traducen al arte como un posible catalizador de demandas sociales y comunitarias, constituyen verdaderos canales de comunicación y diálogo entre los habitantes y sus territorios. La ciudad se presenta de pronto como la gran vitrina que en ocasiones refleja su propia imagen en los inquietos rostros de sus habitantes, y en otras, se muestra dispuesta a exponer, a visibilizar las otras formas de ocupar sus espacios.

¹³ Andrade, X “Somos el tráfico: Arte sobre el espacio urbano”, UIO Guía de Entretenimiento No. 2, Quito, Ecuador, Enero 2008.

Parafraseando a Nelly Richard crítica y ensayista chilena, que direcciona su trabajo al análisis de temas de arte y ciudad, el arte puede usarse como vector de desobediencia y de resignificación creativa. Es precisamente en esta segunda acepción donde puede insertarse la práctica artística en el espacio público; en tanto en cuanto propicie un contrasentido a las restricciones citadas anteriormente. “Itinerancia y dispersión del contradiscurso del arte, que móvil se corre y recorre todos los engranajes sociales, sin dejarse nunca territorializar, por la captura del significado fijo,”¹⁴ sostiene Richard. Esta característica de expresión dinámica lleva a sostener que el arte propicia la resignificación de los espacios y la implementación de nuevas formas de habitar y vivir el asfalto, las aceras, la superficie; en otras palabras la esfera pública del objeto ciudad. Específicamente la corriente artística que se ha convocado para ilustrar este planteamiento es el “arte acción”, que será analizado con detenimiento en el capítulo siguiente. Resta decir que la interrogante: ¿Cómo las prácticas de los sujetos configuran el espacio público?, comienza a descifrarse conforme avanza en análisis de las ocupaciones del espacio público a través del arte.

¹⁴ Richard, Nelly, “Intervenciones urbanas: Arte, Ciudad y Política en Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas, Rosana Requillo y Marcial Godoy Editores, México, 2005.

CAPÍTULO SEGUNDO

QUITO: ENTRE LA BULLA DE LA CALLE. ¿QUÉ?

Las ciudades que he visto vivían como dementes.
Dalton Osorno

El presente acápite pretende esbozar lo que ha significado el uso del espacio urbano para los movimientos de “arte acción”, entendido éste como aquella manifestación de un arte total, vivo y netamente relacional. Incorporo en este punto el planteamiento del teórico francés Nicolas Bourriaud, quien manifiesta que este tipo de arte genera *estados de encuentro*.¹⁵ Este estado sobrepasa la figura del artista, desborda el espacio e inserta al espectador en el planteamiento del ejercicio creativo, puede decirse que el arte en este sentido busca integrarse con el afuera y ser parte de la dinámica social. Así, el “arte acción” se inserta en la ciudad reconfigurando su geografía, hurgando aquellos lugares aparentemente no destinados al arte; nutriéndose de bulla y cemento increpa al caminante. De tal forma, el “arte acción” puede enmarcarse en un hacer intersubjetivo, un hacer que propicia el diálogo entre la creación y quien la recepta. En esta perspectiva se intenta dilucidar cómo aquellos creadores que han optado por esta línea han utilizado como soporte a la ciudad de Quito.

En esta medida, Quito plantea una particular forma de “accionar el arte” para los creadores. Con esta terminología propongo entender al “arte acción” desde lo lúdico, desde la urbe misma. Es decir, cómo la ciudad con su dinámica interna y su configuración convocan al artista, abriendo sus entrañas como lienzo en blanco que invita a reescribir los lugares. Así, sus escenarios, sus plazas, sus calles y barrios; su

¹ Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

marcada división entre el norte, el centro y el sur presentan al “arte acción” una variedad de posibilidades que trascienden sus clásicas formas como lo son el happening y el performance. Puede decirse que el “arte acción” toma de la geografía de Quito un sentido reinterpretaivo, que deviene en intervenciones, inserciones y acciones en el espacio urbano; manifestaciones que sobrepasan el uso del cuerpo, la teatralidad y el lenguaje de las tradicionales expresiones del “arte acción”, permitiendo ofrecer a los habitantes nuevas lecturas de su espacio cotidiano. Se plantea un consumo directo de las obras que, definitivamente, fluyen en el devenir ciudadano.

En concordancia con lo dicho anteriormente, se identifica a la urbe como un lugar cuya funcionalidad relaciona también la invención permanente de dinámicas que deconstruyen los lugares en términos de utilidad, evadiendo aquellas continuas rutinas que sugieren una suerte de ordenamiento tácito desde la esencia de su geografía. En tal sentido, Quito se aprecia como un territorio de disputas y profundos matices en lo que a utilización del espacio se refiere. Por esta razón, la capital ha sido escenario de las más atractivas propuestas de arte performático, mismas que condensan una amplia gama de apuestas estéticas que van desde el uso creativo de sus calles, el diálogo con sus habitantes, hasta llegar a verdaderas propuestas de cuestionamiento social y político. De tal forma, las líneas que preceden pueden adscribirse a las consideraciones de la teórica chilena Nelly Richard quien sostiene que *el arte se plantea como un vector de desobediencia y de resignificación creativa*.¹⁶

¹⁶ Richard, Nelly, “Intervenciones urbanas: Arte, Ciudad y Política”, en Rosana Reguillo y Marcial Godoy Editores, *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*, Rosana, México, Iteso, 2005.

Quito presenta un contexto de tensión limítrofe, que se evidencia en las fracturas propias de sus paisajes, sus imágenes y sus habitantes. El *distrito metropolitano* presenta un arraigado centralismo que inunda todas las esferas. En este sentido, la producción cultural y artística se ha ubicado en el centro norte de la capital. Así, numerosos escenarios como la Casa de la Cultura con sus diversos espacios (como el Agora, el Teatro Nacional, el Teatro Prometeo, la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco, entre otros), el Centro Cultural Benjamín Carrión, espacios privados como la Asociación Humboldt, la Alianza Francesa, la Casa de la Música y otros independientes como la Casa Mala Yerba, el Teatro Patio de Comedias, Humanizarte, por enumerar algunos no se ubican más al norte de la avenida Mariana de Jesús, o más al sur que la avenida Pichincha incluyendo al Centro Histórico.

La distribución geográfica brevemente sugerida en el párrafo anterior evidencia una disposición urbana que centraliza al movimiento cultural artístico, como si la producción estética fuese patrimonio únicamente de cierto sector de la ciudad o la condición de espectador y público se reservara tan solo a una parte de sus habitantes. Este hecho distorsiona en gran medida la oferta y demanda de productos culturales y artísticos. Esta observación se inclina a resaltar el devenir propio de Quito, que silenciosamente congrega su vitalidad en el centro mismo de su fisonomía. Si tomamos en cuenta que las reflexiones teóricas, al referirse a las urbes contemporáneas, manifiestan que “las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera;”¹⁷ la actividad creativa se muestra como una alternativa de socialización y comunidad.

¹⁷Gómez Aguilera, Fernando, *Arte ciudadanía y espacio público*, Fundación César Manrique, 2004.
<http://tragasaliva.wordpress.com/2007/crisis-de-la-ciudad-moderna.html>

En esta medida, estas distribuciones espaciales, como las sugeridas anteriormente, adentran a los habitantes en un imperceptible proceso de *exclusión cultural* patrocinado por la disposición territorial de una ciudad que invisibiliza la periferia, como puede percibirse en la ciudad de Quito. Como reacción al centralismo y a los espacios legitimados para el arte, las propuestas de “arte acción” ensayan un ejercicio posesorio de la ciudad que busca nuevos horizontes y sentidos. Estas acciones ocupan la urbe con prácticas estéticas que se toman el espacio, hecho que visibiliza aquellas otras formas de vivir y sentir la ciudad. De acuerdo a lo planteado, se encuentra en el arte una táctica de trasgresión al aparente orden impuesto por esta ciudad: es la resignificación de los lugares y el uso de los espacios públicos. Incluyo aquí al pensador español Jordy Borja quien afirma que el espacio público puede plantear “lugares de inclusión para los excluidos”.¹⁸ Así el uso de sitios no convencionales, alternativos, barrios, sistemas de transporte, plazas, calles minimizarán en algo la segregación espacial que propicia la distribución geográfica antes señalada. Puede decirse que las manifestaciones de “arte acción” constituyen una práctica emergente en referencia al estado de los lugares y su relación con los habitantes.

En este contexto, el arte propone un diálogo con el espacio y los que en él habitan. El caminante, el transeúnte, son interpelados por la presencia del hecho creativo, convirtiendo a las prácticas de “arte acción” en un vehículo que propicia la comunicación entre los sujetos; de esta forma los alejan en cierta medida de aquellos sentimientos de soledad y enclaustramiento tan propios de estos tiempos. Al momento en que una acción creativa se desarrolla en la urbe, se vuelve un foco de atención, que

¹⁸ Borja, Jordi. “Espacio público y ciudadanía”, en García Canclini, *Políticas Culturales y Ciudadanía*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.

congrega a los pasantes, motiva la reunión y la concurrencia. Sobre este punto reflexiona el autor Zygmunt Bauman quien sostiene que: “la ciudad es un lugar de desencuentros. El espacio físico urbano está tan organizado que los encuentros no buscados intencionalmente pueden evitarse; y aún cuando resulten inevitables, pueden seguir siendo de poca importancia.”¹⁹ Si la ciudad se ha vuelto un ente separador, el arte se vuelve un instrumento, una práctica que confluye en una mediación que genera cercanía entre la colectividad; evadiendo el constante temor al otro. Se rescata en gran medida la idea de comunidad tan venida a menos en las urbes contemporáneas.

En este contexto, se vuelve necesario ensayar un contenido a la acepción arte performático, acción performática o performance. Contenido que guarde coherencia con la presente investigación y realidad local. De tal forma el performance, puede tomarse como una estrategia, un lenguaje; que incluye la utilización del cuerpo del artista, la exploración de lo cotidiano, la apropiación de rutinas, la exploración de ritualidades y la denuncia social y política. Bajo este criterio serán analizadas las obras y experiencias creativas que se describen a continuación.

2.1 Quito, breve cronología del trabajo en “colectivo”

El arte contemporáneo sobre la ciudad evidencia precisamente estas dinámicas de la experiencia citadina, y aventura propuestas que engendran posibilidades de ruptura sobre los patrones establecidos para el intercambio regular entre los ciudadanos comunes.
Xavier Andrade

Para iniciar el presente segmento, es menester hacer una referencia a los inicios de la década de los noventa, época que generó numerosas agrupaciones de tipo

¹⁹ Bauman, Zygmunt, *Ética Posmoderna*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.



colaborativo en lo que a la práctica creativa respecta. En Quito puede decirse que la producción en colectivo se ha afincado con más fuerza, respecto del resto de ciudades del país, la década de los noventa puede incluir en su devenir el surgimiento de estos grupos artísticos. “Colectivo”: denominación que recae sobre agrupaciones de artistas cuyas búsquedas mantenían un similar planteamiento estético. De tal manera, varios estudiantes de la Facultad de Artes, de la Universidad Central del Ecuador en su mayoría, vieron en el trabajo conjunto una vía para canalizar sus propuestas y darles un mayor alcance. La consigna: sacar el arte a la calle. Fue así cómo, poco a poco, se escucharon nombres como “Colectivo P.U.Z” (1994) conformado por Danilo Zamora, Ulises Unda y Cesar Portilla; “Máquina Gris” (1995) integrado por Fernando Dávalos, David Santacruz y Roberto Jaramillo; “Avanzada Aparte” (1994) liderado por Danilo Vallejo y del cual se tratará en detalle más adelante.

El trabajo colectivo se convirtió en una trinchera para generar la apropiación de espacios no institucionales, y principalmente alejarse de la galería. Profundos cuestionamientos acerca del estado del arte en aquellos días atravesaron la formación de estos grupos, la búsqueda de formas que impidieran una apropiación pecuniaria y simplista de su obra, alejarse del arte utilitario y decorativo reservado para las élites y la socialización de sus creaciones en la ciudad como entorno; son líneas de reflexión que estuvieron presentes en sus manifiestos. De esta manera, “no se trata simplemente de artistas agrupándose para firmar obras conjuntamente, sino que muchas de las dinámicas se dirigen hacia lo colaborativo, lo líquido, lo permeable. Los artistas trabajan como organizadores invitando al público a definir el espacio artístico.”²⁰ El proceso creativo se extiende en esta perspectiva, incluso a la comunidad, empieza a emerger una

²⁰ Manen, Marti, “Prácticas colaborativas”, a partir de *Taking the Matter into Common Hands*, Black Dog Publishing en www.a-desk.org.

intencionalidad de incluir en la experiencia creativa a ese “otro” que observa. La noción de colectivo se extiende al hecho creativo en si mismo, alcanza al espectador, a quién presencia la obra; se puede incluso pensar al arte como un hecho colectivo.

Por otro lado, el panorama nacional e internacional traía consigo profundos cambios a nivel político, social y económico. El país era testigo del surgimiento de nuevas demandas por parte de varios sectores de la sociedad que por décadas fueron silenciados. Esta situación se vio reflejada con el levantamiento indígena de 1990, temas como la pluriculturalidad, la identidad y la inclusión aparecieron en el debate interno. Empezaba a configurarse un escenario convulsionado, que se agudizó con la creciente inestabilidad política. Por citar un ejemplo, Abadala Bucarám, fue depuesto al año de empezar su mandato (1997). Numerosas marchas populares se daban cita en el espacio que sería el punto de encuentro de todas las insatisfacciones: la calle. “Empezaba también a surgir el fenómeno de la migración masiva de ecuatorianos al exterior, principalmente hacia España, éxodo que continúa en la actualidad.”²¹ Regionalismo, pobreza, encarecimiento económico, inestabilidad, falta de trabajo, generaron una especie de depresión colectiva que afectó a la sociedad de aquellos años. Finalmente se sella esta década con uno de los episodios más funestos de la historia ecuatoriana, en la que nuestra moneda fue sustituida por el dólar. Estos hechos marcaron el contexto nacional, y de algún modo cuestionaron al artista de ese tiempo.

En un contexto como el que se indica anteriormente, la producción artística y cultural pasaba desapercibida, la inversión en bienes culturales era mínima; de tal forma, la producción en colectivo podría tomarse como una táctica de supervivencia, en

²¹ Lukcuio, Edwin, “Las grandes joyas de la derecha ecuatoriana, los nefastos representantes de la derecha y sus actos”, <http://somosdemocracia.org/edwinlukcio/2007/html>.

momentos de convulsión. Estas agrupaciones lograban sostener su práctica artística, impulsar sus proyectos e ir en busca de lugares que plantearan una relación directa con la gente. En esta medida el trabajo de “arte acción” supuso una indagación conjunta que derivó en la realización de varios performances e intervenciones urbanas que cuestionaron no solo al caminante, sino que adquirió una dimensión política al momento mismo de retomar el espacio público para poner en tránsito sus imágenes. En este sentido, se generó una “itinerancia y dispersión del contrasentido que, móvil se corre y recorre todos los engranajes sociales, sin dejarse nunca territorializar por la captura del significado fijo.”²² Se apuesta al reconocimiento de los otros, de las diferencias, y esto nos inscribe en la necesidad de volver más equitativo el espacio social. Si el sistema fallaba, si las instituciones se encontraban en decadencia, el arte tomaría una presencia que aglutinara a la colectividad.

En cuanto al sistema de trabajo, puede decirse que los colectivos mantuvieron una misma línea creativa en sus inicios; es decir, en su mayoría los conformaban artistas plásticos provenientes de una misma academia y con intereses similares. Esto habría de cambiar radicalmente para el siguiente decenio en el que los intereses de estos colectivos se diversificaron y aparecieron los planteamientos interdisciplinarios, multidisciplinarios y transdisciplinarios. Así, para las agrupaciones venideras, pertenecer a una misma rama artística no constituiría una condición *sinencuanon* para iniciar el trabajo en colectivo; al contrario, las apuestas se nutrirían de varias estéticas que incorporarían incluso a las ciencias sociales como la antropología o la sociología. Las prácticas colectivas en la actualidad tienden a la búsqueda de un mayor número de lecturas de su obra, incorporando reflexiones teóricas y políticas. Este punto se

²² Richard, Nelly, “Intervenciones Urbanas: Arte, Ciudad y Política” en *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*, Rosana Reguillo y Marcial Godoy Editores, Mexico, Iteso, 2005.

desarrollará específicamente más adelante con el trabajo de algunos de los colectivos que producen arte en la actualidad.

Por otra parte, los procesos formativos tuvieron una gran influencia en el apareamiento de estos grupos. Como se podrá analizar en las páginas siguientes, el rechazo a un tipo de enseñanza o la caducidad de prácticas artísticas que propiciaban los centros de estudio, fueron el detonante que generó este tipo de presencias en el mundo del arte. La tradicional Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador espacio académico con más de 40 años de existencia, fue cuna de un gran número de artistas que optaron por un arte público. Actualmente la oferta educacional se ha diversificado la Pontificia Universidad Católica del Ecuador cuenta con una Escuela de Artes dentro de la Facultad de Arquitectura y Diseño, así también la Universidad San Francisco de Quito optó por la apertura del Colegio de Artes Contemporáneas. Así también, la relación del arte con otras disciplinas sociales ha despertado el interés de numerosos artistas que han tomado el camino de la especialización con miradas que incluyen a la antropología, sociología, estudios de la cultural, entre otros.

El trabajo de los colectivos conlleva una exploración constante que persigue la apertura de otros espacios para el arte, que propicien un acercamiento con el público y sus problemáticas. La carencia de lugares para realizar sus ejercicios creativos es otro de los detonantes para su aparición, al respecto manifiesta la crítica ecuatoriana Alexandra Kennedy:

Esta carencia de espacios institucionales y privados ha provocado el que en los últimos años los artistas abandonen los mismos e irruman en escenarios urbanos informales conformando colectivos que han logrado llegar a públicos más amplios y de variada configuración. Muchas de estas incursiones han correspondido a acciones efímeras que involucran al transeúnte común. Casi siempre estas nuevas formas de arte han

incorporado en su discurso una fuerte crítica política: dolarización, corrupción, exclusión racial o de género, entre otras.²³

Si bien una especie de boom de los colectivos se dio en los años noventa, en la actualidad se registran varios colectivos que generan propuestas, entre ellos: “Experimentos Culturales”, “Colectivo Dementzia”, “El Bloque”, “Palaminga”, “Tranvía Cero”, “El depósito,” “Wash-Lavandería de Arte Contemporáneo”, “Pelota Cuadrada”, “Artes no Decorativas”, “En Comma”, “Carne de Cañón,” “Art-Mados”, “El muro”, entre otros. Puede decirse, que este sistema grupal de producción estética, ha mantenido una trayectoria sostenida mayormente en Quito.²⁴ La creación colectiva, en este caso, se emplaza como una diversificación de conocimientos y estéticas al servicio de los procesos artísticos. Por demás cortas resultan estas páginas para incluir la producción de todos y cada uno de los colectivos que realizan sus actividades en Quito, razón por la cual he tomado como referencia a cuatro de ellos. Para esta investigación, he priorizado aquellos que acogen el espacio urbano como parte de su discurso estético. Así también, presento un muestreo en términos cronológicos; es decir se analizará el trabajo de inicio de los noventa, los años 2000 y lo más reciente.

Debe indicarse que en movimientos anteriores al “arte acción”, la necesidad de otros espacios, lo interdisciplinario y la incorporación de otros elementos a la obra artística como el uso del cuerpo y el espacio público, estuvieron presentes; este trabajo investigativo pretende encontrar las particularidades de esta línea creativa en el medio contemporáneo. Por otro lado, intento descifrar la relación que el arte plantea con el espacio público y las gentes, en momentos en que los procesos artísticos se hallan

²³ Kennedy, Alexandra, “Arte y Política”, en *El Tiempo*, Cuenca, 2 de julio de 2006.

²⁴ Esta afirmación se sostiene en la investigación realizada por mi persona para la curaduría del departamento de cultura del Banco Central del Ecuador: “Movimientos de Arte Acción y Participación: Recopilando las voces de lo efímero” en la que se realizó trabajo de campo en ciudades como Guayaquil, Cuenca, Ibarra y Otavalo; siendo Quito la ciudad donde un mayor número de estos grupos ha mantenido un trabajo sostenido.

atravesados por la reflexión social, y la búsqueda de un referente identitario. Así el “arte acción” fomenta obras que “enfatan su índole de productos de comunicación que permiten el “retorno”, el feed back, el diálogo social.”²⁵

Estas formas de producción artística en nuestro país, en nuestras ciudades, mantienen rasgos propios que incluyen al trueque y la presencia de los afectos.²⁶ Es decir, la marginalidad frente a la distribución de recursos para el arte, ha orillado a los artistas a generar procesos creativos sostenidos en redes de saberes y apoyo independiente. Las ocupaciones del espacio público, por su misma esencia efímera, por otro lado plantean la desaparición de la figura de la autoría, sustituyéndola por una voz comunitaria. Una presencia que interpela al transeúnte. En este sentido, encontrar puntos que identifiquen las propuestas de “arte acción” dentro de un contexto local que plantee un diálogo con el espacio público y la comunidad, será la consigna que atraviese las páginas siguientes.

2.2 Colectivo “Avanzada Aparte”

Lejos de la cultura oficial y de la libre empresa, simpatizantes de las malas palabras y del cambio radical, iniciamos la lucha contra las barreras y las contradicciones del sistema, sin ser los más indicados ni los llamados a la última cena pero si precisos en nuestros derechos apreciaciones y deberes, sin ser paternalistas, ni escritores ni mucho menos.
Danilo Vallejo

El colectivo estuvo conformado por Darwin Luzuriaga, Wilson Pacha, y Danilo Vallejo. Representa una de las páginas más representativas del “arte acción” en nuestro

²⁵ Padín, Clemente, “El arte en las calles”, en Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, compiladores, *Performance y arte acción en América Latina*, México, Ediciones sin nombre, 2005.

²⁶ En cuanto a esta referencia, se puede anotar que la falta de apoyo institucional a estas manifestaciones artísticas ha catapultado a los creadores a encontrar prácticas muy particulares para llevar a cabo sus obras. En varias de las entrevistas realizadas se menciona al “trueque” y el “afecto” como vectores de varias producciones. Una especie de intercambio de saberes está presente en varias obras.

medio. Sus inicios se ubican en la década de los noventa, el año 1991 sería el escogido para iniciar su propuesta artística. Esta época se caracteriza por congregar la insatisfacción de varios estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, frente a procesos académicos que a su criterio planteaban el anquilosamiento del arte. En ese entonces, los procesos artísticos en nuestro país empezaba a plantear nuevos retos y desafíos, la influencia externa y el panorama interno contribuirían en la generación de espacios de reflexión en torno al hecho estético. La producción bidimensional, lo escultórico y la plástica comenzaron a convertirse en verdaderas camisas de fuerza frente a una generación que planteaba nuevas formas de introducir el arte en la esfera social.

Así, el advenimiento del “arte acción” se presenta, en este sentido, como un movimiento alterno a lo academicista y al llamado “arte culto” enclaustrado en la galería. Un ánimo de reconquista, de toma de la ciudad, a través de lo creativo fue una de las aristas que guiaron el trabajo de este colectivo. La crítica al papel de la institucionalidad y la necesidad de nuevos espacios fueron la tónica con la que se escribieron las páginas del “arte acción” en los albores de los años noventa. Algunas de las acciones realizadas por “Avanzada Aparte” son:

1994: “Hombres Basura”, Performance Plaza Grande Quito.

1997: “Pagando Piso I”, realizado en el Boulevard de la Plaza 24 de Mayo en Quito.²⁷

Encuentro de arte público, se realizan happenings y performances.

2001: “Transmigración” performance, Plaza Grande Quito.

2002: “Pagando Piso II” igualmente realizado en el Boulevard de la Plaza 24 de Mayo en Quito. Encuentro de arte público, se realizan happenings y performances.

²⁷ En este evento colaboraron directamente el Colectivo P.U.Z liderado en ese entonces por Danilo Zamora.

Para Danilo Vallejo, miembro fundador de esta agrupación, la exploración de aquella época se dirigía a contrarrestar la excesiva atención a géneros como la pintura y la escultura, como también “sacar el arte a las calles”, provocar al transeúnte y alterar de cierta manera su cotidianidad. De tal forma, el colectivo “Avanzada Aparte” planteó la reconfiguración del espacio público, como es el caso de la toma simbólica del boulevard de la Plaza 24 de Mayo realizada en 1994. Por esos años, este lugar era una de las más peligrosas zonas de la capital, inundada de maleantes, adictos y meretrices. Malos olores y suciedad completaban un paisaje en el que el arte parecía no tener cabida. Al momento de realizar los performances, el lugar adquirió otro sentido, se vio modificado por la presencia del planteamiento artístico, como lo indica el pensador francés Nicolas Bourriaud: “el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto.”²⁸ Las acciones incluyeron la presencia de los artistas cubiertos de plástico negro, simulando ser material desechable, ellos caminaban entre la gente que absorta los miraba. Miradas que encontraron en esa imagen el recuerdo de su propia condición, de lo transitorio de su paso por aquella atmósfera de desorden y suciedad. Retomando a Michel Foucault en su ensayo “De los espacios otros”²⁹, con esta intervención se evidencia aquella heterogeneidad propia del afuera; ese entramado de relaciones que se vuelven evidentes por un acto al parecer simple pero con una potencia visual que de una u otra forma, reconfiguró aquel céntrico espacio.

²⁸ Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

²⁹ Foucault, Michel, “De los espacios otros”, en *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, Francia, Architecture, Mouvement, Continuité, 1984.

2.3 Colectivo “Wash Lavandería de Arte Contemporáneo”

Yo estoy a favor del arte que sienta la misma sacudida que los viajeros cuando el autobús pasa por un bache.

Claes Oldenburg

La producción de este colectivo empieza a finales de la década de los noventa, específicamente en el año 1999. Sus fundadores Pedro Cagigal y Dayana Rivera, cursaban sus estudios de arte en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Posteriormente se unirían otros artistas como Raúl Ayala, David Jara, Paúl Rosero, Patricio Ponce, entre otros. Ellos reconocen el trabajo en el colectivo Wash como un laboratorio de experimentación creativa. Su labor incluye la inserción del hecho artístico en el espacio público, utilizando como soporte a la calle misma. Al respecto se puede incluir la siguiente reflexión:

La calle va más lejos. No solo cuestiona el arte sino que, también, discute la cultura y los fundamentos, al parecer incommovibles que la sustentan. Claro está que entendiendo “calle” como derivación metonímica de “vida social”. Es en ella, realmente, en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales no sólo a nivel de la representación sino a nivel de la realidad misma³⁰.

A decir de Dayana Rivera, miembro de esta agrupación, su propuesta se enmarca en un arte vivo que apuesta a la socialización y la inserción del arte en el espacio público. Se utiliza el cuerpo, el video y el diálogo como base de las acciones planteadas por Wash, lo que propicia un espacio netamente relacional entre los creadores y su entorno. Puede anotarse que el “arte acción”, en esta propuesta, se aleja del concepto de estilo; se vuelve una forma de ocupar el espacio, de dotarlo de otro sentido y otras

³⁰ Padín, Clemente, “El arte en las calles”, en Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, compiladores, *Performance y arte acción en América Latina*, México, Ediciones sin nombre, 2005.

lecturas. Textualmente cito a Rivera: “intervengo el espacio público, acepto las condiciones que me da ese tiempo-espacio”. En el caso de “Busco a un ser humano” (1999), performance realizado en las afueras de la Embajada de Estados Unidos y la Casa de la Cultura, la conexión con los transeúntes se dio de forma espontánea; uno a uno se fueron acercando a la artista, quien lucía un cartel con esta sugerente leyenda “Busco a un ser humano”. Caminantes y artistas se encontraron quizá con el ánimo de generar otro tipo de encuentro, una relación espontánea mediada por el arte.

Otras de las acciones de Wash son:

1999: “Muertos”, performance, Parque de la Carolina, Quito.

1999-2002: “Tema Libre”, intervención, varios lugares del país.

2001-2002: “Patriotas”, intervención, Quito.

2003: “Quito mi polución”, acción para el espacio urbano, Quito.

2004: “Miss Seria”, intervención, Quito.

2005: “Paso Zebra”, intervención, Quito.

2005: “Chapa Acostado”, intervención, Quito.

2005: “Pornomóvil”, intervención, Quito.

2005: “Que se calle”, danza-performance, Quito.

2006: “Prácticas Suicidas”, performance, Quito.

2007: “Otra falla humana”, intervención, Quito.

Para finalizar este breve análisis del quehacer de Wash Lavandería de Arte Contemporáneo, quiero destacar el trabajo realizado con Valeria Andrade, bailarina de danza contemporánea, con quien se realizó la serie de performances “Prácticas Suicidas”. La propuesta de Andrade en esta serie apunta a un reconocimiento del sí

mismo, en perspectiva de los usos de la urbe. Se utiliza a Quito como el escenario para un ejercicio creativo que resignifica la calle y el status de peatón; en este sentido el uso del cuerpo de la performer expresa un metalenguaje de crítica y complicidad con la ciudad. Aquí incorporo la reflexión del pensador Oliver Mongin en relación al trabajo corporal de la artista que puede plantear la siguiente interrogante: “¿qué hacer con mi cuerpo? Pero, sobre todo, ¿qué hacer con mi cuerpo en un cuerpo colectivo? Si bien la ciudad es una forma que podemos especificar, de entrada aún a una doble dimensión corporal: la de la ciudad vista como un cuerpo y la de la ciudad como una trama de trayectorias corporales infinitas.”³¹ De tal forma, este ejercicio creativo evidencia el uso del cuerpo del artista, como un receptáculo de aquellos otros cuerpos que desfilan por la urbe, una suerte de interlocución entre la calle y el transeúnte.

“Prácticas Suicidas” constituye un verdadero testimonio de la mirada del caminante a través del ojo crítico de la artista. En un primer momento, Andrade se aventura a cruzar la avenida de los Shyris, una de las principales arterias de la ciudad. Viste un atuendo de torero, el pequeño tramo entre una acera y otra se hace eterno, el bullicio de la calle es ensordecedor. La metáfora: cruzar la calle o morir en el intento. En este sentido, este hecho tan cotidiano se remantiza en cada uno de los movimientos de la performer, que no permiten distinguir la adrenalina de la puesta en escena con el peligro real que implica esquivar los automóviles. En otro de los segmentos de esta serie de performances, puede verse a Andrade equipada con un tanque de oxígeno, atravesar en patines uno de los principales túneles de la urbe; la velocidad es extrema, la consigna es adentrarse en las entrañas mismas de este territorio urbano.

³¹ Mongin, Oliver, *La condición urbana*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.

Para el filósofo egipcio Joseph Issacs: “La calle no sólo instituye el derecho de mirada, impone ritos que son función de las circunstancias y susceptibles de cambios.”³² De tal modo la presencia de la artista se inserta en la ritualidad del cotidiano propiciando una nueva atmósfera y lo invade desde la experiencia estética. Se evidencia un nuevo tipo de tránsito por la urbe, el que llega desde la práctica artística. Se retoma el espacio público como una especie de escaparate de los nuevos lenguajes del arte. “El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante.”³³ Así, el cuerpo adquiere una nueva significación, se mimetiza con el ritmo de la ciudad y propone otras formas de hallarse en la calle.

2.4 Colectivo “El bloque o el Laboratorio de Proyectos Artísticos Intercambiables”

El espacio siempre está en proceso de realización, nunca se halla concluido. En el espacio siempre quedan cabos sueltos.
Doreen Massey

Conformado en su etapa inicial por Karina Cortés, Alejandro Cevallos, Fabián Guamaní y Carolina Ganchala, todos ex alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, empieza su accionar el año 2006. La propuesta de este colectivo está determinada por la búsqueda de espacios no convencionales para el ejercicio creativo, espacios que confronten la producción artística con los elementos propios de la ciudad. En este sentido, se dedican a intervenir inmuebles en proceso de derrocamiento o en estado de ruindad, con un ánimo de resignificación y reconstrucción

³² Isaacs, Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1988.

³³ Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, “Arte de los resquicios” en Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, comp., *Performance y arte acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005.

de la memoria de la urbe. El Bloque se aferra a la indagación sobre el espacio urbano y aquel territorio limítrofe entre lo público y lo privado.

Para Karina Cortés, miembro del colectivo: “la condición de desvanecimiento de la construcción toma un matiz saturado, flagelado o contrastado.” En definitiva, un espacio idóneo de confrontación con el transeúnte y su entorno, como se demostró en “Agua”, espectáculo de performance dancístico e instalaciones, realizado en Quito en los antiguos Apartamentos Colón en el año 2007. Aquella acción tuvo tres momentos: primero, el de la danza: cuadro esperpéntico en la que dos bailarinas, la una parada sobre una tinaja y la otra cerca de una cama en la cual caían gotas de agua desde el techo retorcían sus cuerpos como en un fluir líquido. Esto generó una movilidad que invadía a todos, quienes en silencio observaban cómo ese lugar en escombros recobraba vida por unos instantes. El segundo: la exposición de la obra plástica de los artistas sobre las paredes roídas de aquel lugar en penumbra, del cual brotaba agua por doquier. No quedaba un solo resquicio de aquella masa de hierro y concreto en la que un día habitaron familias enteras, que no arrojara agua. El performance se convirtió así en una especie de ritual purificador y conciliador de ese espacio con los sujetos que habitan la ciudad. El tercer y último momento: en el que aquel lugar y el espectador se encontraron, redescubriendo la relación entre la calle y sus habitantes.

Dos pisos de una construcción que estaba por caerse, cuerpos que vagan en su interior y ojos extraños que acuden a la cita, movidos por la búsqueda de otras formas de transitar por la urbe. Todo se torna efímero. Varias lecturas pueden hacerse de este acto netamente relacional que involucra cuerpo, sustancia y forma. Una puesta en escena que genera un lenguaje bidireccional entre los creadores y este entorno ajeno.

Aquel lugar imperfecto, muriente y volátil albergaba una propuesta estética, una vitrina de cemento y movimiento ¿me pregunto si no estamos frente a un reordenamiento de la fisonomía del espacio? Esta interrogante será despejada conforme avance el presente trabajo escritural.

2.5 Colectivo “Experimentos Culturales”

Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno.
Antonin Artaud

“Experimentos Culturales” está conformado por Manuel Kingman, Carla Estrella, Ana Lucía Garcés y Francisco Jiménez. En el año 2001, Manuel Kingman y Francisco Jiménez, egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Católica, se unieron para plantear la creación de una agrupación especializada en la consecución de proyectos de investigación creativa. Posteriormente, se une al colectivo Ana Lucía Garcés (diseñadora gráfica) y Carla Estrella (antropóloga). El caso de Experimentos Culturales, ejemplifica en gran medida las prácticas actuales, que apuntan a la interdisciplinariedad. La calle y sus habitantes, lo urbano y sus manifestaciones son las inquietudes que evidencia el trabajo de esta agrupación.

La intervención del espacio público es una de sus principales acciones. Así por ejemplo en “La Calle del Algodón” (Montaje realizado en las calles Sucre y García Moreno, Centro Histórico de Quito, noviembre 2003) se realizó un trabajo etnográfico con los vendedores del sector, incorporando una entrada propia de las ciencias sociales. Este hecho evidencia cómo la práctica artística se nutre de otras lecturas, incorporándolas como verdaderas herramientas a la hora del montaje de las obras. De tal forma se estableció un diálogo directo con los protagonistas de la calle, su historia y los

elementos visuales introducidos por los artistas.

Otra de las necesidades que comparten los miembros de este colectivo es la de formar redes de creadores, razón por la cual mantienen un sitio en la red, a la que consideran otro espacio público. Su propia página web constituye un territorio que plasma su estética y apuestas conceptuales, hecho que se evidencia en el link “Tubo de ensayos” donde también se publican importantes reflexiones teóricas en torno al hecho creativo. Lo popular también está presente al momento de realizar sus búsquedas; por ejemplo, en la obra denominada “La tienda” se aprecia una multiplicidad de lenguajes y simbologías, desde las más variadas entradas. Se ofertan la más amplia gama de productos imposibles que conjugan los saberes populares con los cuestionamientos contemporáneos como el éxito, el bienestar y la superación; así está la goma de mascar para “hablar bien”, “Cherios” el cereal que todo joven revolucionario debe tener en su mesa, estampas de “santos de la intelectualidad” como San Boudrillard, Santa Harent, San Foucalt, entre otros.

En este sentido, lo colaborativo se afina en el momento de producir, la figura de la autoría se desvanece y emerge la voz comunitaria: el colectivo mismo. Las voces individuales desaparecen en medio de un acto comunitario. La forma de habitar la ciudad, las problemáticas urbanas y las relaciones que se tejen en torno a las prácticas cotidianas pueden verse reflejadas en sus obras:

2002: “Falso Inventario”, exposición llevada a cabo en la estación norte del sistema Trolebús, Quito.

2004: "Música y Consumos Culturales", exposición montada en la sede de la Flacso-Ecuador, Quito.

2004: "La Virgen de la Bienal", proyecto conjunto con el colectivo La Corporación, llevado a cabo en la VIII Bienal de Cuenca como evento paralelo a esta, Cuenca.

2004: "Arte Pasajero", intervención en los buses de transporte Quito-Sangolqui, julio Quito Mendoza-Argentina 2005. Proyecto participante en el Foro de Arte Emergente de Mendoza.

2004-2005: "Mascarada", muestra en línea e investigación sobre máscaras populares, Quito.

2005: "La Tienda", exposición de objetos imposibles, Quito.

2005: "El desaparecido Ricardo Novillo", intervención, Quito.

2005: "Náufrago Urbano", proyecto que participó en la Bienal del Agua en Caracas-Venezuela.

2006: "1era y 2da Vuelta. Una vuelta a la política desde el Arte, coproducida por la curadora Ana Rodríguez; Quito.

2007: "Laboratorio", proyecto de creación de una red de voluntariado por medio del arte la cual es parte de Empowerment Across Continents, un programa internacional de voluntariado.

La intervención "El desaparecido Ricardo Novillo" se inmiscuye en el territorio de los miedos urbanos. Hábilmente los integrantes del colectivo elaboran un identikit de un joven a partir de sus propios rostros, surge otro ajeno pero repleto de sus voces. Este ser puede ser todos y no es nadie, es un imaginado que conjuga todas aquellas presencias que la ciudad se traga. Se plantea la escena, el joven Novillo ha sido raptado, secuestrado o desaparecido, no asoma. Poco a poco se escucha la voz de la gente del

barrio que opina casi en silencio: “¿pobre guambra que le habrá pasado?” “¿Dónde iría a parar?” “¿Estaría borracho?” Así, de pronto, el personaje elaborado por los artistas se ha insertado en la tertulia matutina, en la mesa familiar, en la conversación de la tienda de la esquina. Esta supuesta ausencia recoge la preocupación colectiva por el resguardo y el bienestar.

Esta acción en el espacio público recuerda que éste se halla invadido de todo tipo de sombras representativas de la ciudad contemporánea, que incluye un repertorio hartamente conocido que va desde la inseguridad, el desempleo, la informalidad en el comercio, la violencia, la contaminación, la falta de servicios básicos, el hacinamiento entre otras; convirtiéndose en encarnadas problemáticas sociales y económicas que de una u otra forma han influido en la recomposición territorial de las urbes y específicamente en una nueva composición del espacio público. Estos fenómenos corresponden a un sentimiento muy actual: el miedo, constante estado de vigilia y temor que mantienen los habitantes respecto al “otro”, a los “otros”. Un estado que se ha vuelto colectivo, que integra el día a día de la ciudad; un pretexto para generar procesos que incluyen todo tipo de reservas en la utilización del espacio urbano. A decir de Rossana Reguillo, catedrática mexicana, este sentimiento urbano lo integra un interesante mapa de fantasmas del pasado o enemigos de la modernidad, que sin duda “la ciudad progresista exilió.”³⁴ Por progreso puede entenderse las limitaciones en el uso del espacio público y sus reglamentaciones.

Para Reguillo el miedo posee una movilidad capaz de insertarse en todas las atmósferas del objeto ciudad. Así, el espacio público se aleja de sus tradicionales

³⁴ Reguillo, Rossana, “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros” en J. M. Pereira, comp., *Entre miedos y goces Comunicación, vida pública y ciudadanía*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

poseedores: de los comunes caminantes, del ideal comunitario de charla e interacción en el marco de un andar despreocupado. Esta lejanía teñida de miedo *a todo y a todos* ha provocado un abismo entre la calle y el transeúnte, vacío llenado únicamente por restricciones y reservas al real fluir de los habitantes. Aparece en esta propuesta el arte como catalizador de las ansiedades urbanas, de los infortunios, y de aquel anhelo de tranquilidad que cada vez se vuelve más esquivo. Cada poste del céntrico barrio quiteño de La Floresta fue intervenido con la imagen del joven Novillo. “Se busca” rezaba la leyenda de los carteles. Esa desaparición anunciaba a los transeúntes que alguien no estaba más, recordando lo efímero de las presencias, la futilidad del ser. Este ejercicio planteó una inserción en la esfera pública que llegó incluso al ámbito doméstico por la preocupación que suscitó entre los habitantes del barrio. Finalmente, puede decirse que “el desaparecido Ricardo Novillo” fue un simulacro comunitario, una especie de acto fallido que refleja en gran medida lo que vivir en la ciudad de Quito representa.

2.6 ¿Y los que quedan sueltos qué?

En cuanto al trabajo en solitario, se pueden incorporar algunas propuestas de artistas que han trabajado en el espacio público, en diferentes temporalidades pero con la misma intencionalidad de salir del encierro del objeto y la imagen inmóvil en busca del tránsito y la construcción de un sentido colectivo de sus obras. Este sentido cobra vida en el afuera, en el choque con el transeúnte, en la ocupación del asfalto. Si bien se analizó anteriormente, el trabajo en colectivo, la producción personal de acciones creativas han brindado interesantes experiencias en lo que ha resignificación de la urbe respecta. De tal modo, incorporo el siguiente concepto: “una acción es un pastiche en el que se combina un ambiente como encuadre artístico y una representación teatral, pero lo cierto es que en ella el estatuto tradicional de “obra de arte” se desmorona

absolutamente y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador.”³⁵

Pablo Barriga (Quito 1949) El anhelo de espacios frescos, fuera del circuito tradicional del tránsito del arte, el deseo de “rotar por la ciudad” en palabras del mismo Barriga, junto a la falta de apoyo institucional y fondos para el quehacer artístico; motivaron a Pablo Barriga a circular su obra en el espacio público. Artista que culminaría sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central de la que hoy por hoy es decano de la escuela de Artes Plásticas, tuvo una marcada producción de acciones para el espacio público que iniciaron el año de 1990, culminando esta etapa en el año de 1995. Pablo Barriga encontró en la práctica creativa sobre las calles una puerta real en un intento de democratizar su obra, es decir hacerla apropiable por todos y para todos.

Sus intervenciones están marcadas por la influencia de Joseph Beuys, insigne artista del happening y el performance en los años ochenta. Así también, el juego con el tiempo de la obra, la permanencia de la acción, la dilatación de situaciones cotidianas completan el contexto en el que Barriga inició su paso por el “arte acción” en el espacio público. Un tipo de creación errante es su propuesta, que se evidencia en las siguientes producciones que se detallan a continuación:

1990: *Sin título* performance. En señal de protesta por la falta de fondos para el desarrollo de la cultura en la ciudad, Barriga cubrió de vendas la imagen de Benjamín Carrión.

³⁵ Aznar Almazán, Sagrario, *El arte de acción*, Madrid, Editorial Nerea, Madrid, 2000.

Benjamín Carrión fue textualmente amordazado por el artista, quien también se encontraba vendado.

1990: "Sin título", performance, Acción de barrer en un tiempo dilatado. Realizado en el antiguo Hospital Militar de Quito.

1992: "Sin título", performance. Pasea por los parques quiteños arrastrando mapas, banderas y demás íconos de la identidad nacional.

1994: "Sin título" acción en el espacio público. Luego de terminar un taller de pintura para niños y niñas, recoge lo pintado por ellos y los convierte en barquitos de papel. Posteriormente los deja navegar en las aguas de la laguna del Parque de la Carolina.

Rodrigo Viera Cruz (Latacunga 1968), quien sostiene que la práctica del performance en su trayectoria artística ha sido un modo de vida. Con más de 50 acciones a su haber Viera ha explorado en multiplicidad de lenguajes y estéticas. Su indagación empezó a partir de los años ochenta, en la que compartió grandes faenas creativas con otros artistas como Xavier Blum en Guayaquil, Danilo Zamora y Ernesto Proaño en Quito, entre otros. Qué puede decirse del trabajo de Viera, que no se haya dicho ya. Su constante producción de acciones performáticas llevan más de una década sin pausas significativas hasta nuestros días. Sus inicios estuvieron cerca del body art, encontrando en el cuerpo un verdadero instrumento de denuncia, posteriormente se dedicaría de lleno a la realización de performances. Las plazas han sido lugares privilegiados para Viera, quien las ha intervenido en más de una ocasión. La más reciente se realizó en el contexto del Tercer Encuentro "Arte Acción en la Plaza" y llevó por título "Especie en Extinción". En este performance, Viera actúa como un vendedor ambulante, un traficante de ilusiones que comercializa agua, tierra, piedras y hojas.

Intenta crear una reflexión en los habitantes, un regresar a ver al planeta y su deplorable situación en términos ambientales.

Su consigna es vender lo poco que queda de bueno sobre la tierra, antes de que sea demasiado tarde. La gente lo mira extrañada, pero poco a poco es seducida por la elocuencia del performer, que logra su cometido al transformar a la Plaza de Santo Domingo en un espacio de intercambio entre las gentes y su entorno. Resumir la producción de Viera resulta una tarea hartó difícil, sus acciones están por doquier. El testimonio de su incansable desempeño se ha plasmado en varios escenarios de la ciudad y el país.³⁶ Algunas de sus más recientes intervenciones son:

2007: "Sustancia Volátil" performance Edificio en Construcción esquina de la calle Tamayo en la ciudad de Quito.

2007: "Trival Light" performance para el programa "Arte en el Trole" Sistema de Transporte Trole Bus Quito.

2006: "Especie en extinción" acción-performance Plaza de Santo Domingo Quito.

2006: "El riesgo global" performance.

Omar Puebla (Quito 1977) o "El depósito" colectivo unipersonal, denominación con la que firma sus obras. Omar Puebla, al igual que la mayoría de artistas quiteños realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central, institución de la que hoy en día forma parte como profesor titular. Omar Puebla es uno de los nombres que más suena al momento de hablar de intervenciones del espacio público. Su búsqueda ha incluido lenguajes como el hip-hop, el rap y la poesía, Puebla puede definirse como un creador urbano por antonomasia, analizando a cada paso las

³⁶ Ver D.V.D compilatorio Archivo Histórico del B.C.E.

miles de presencias que configuran la ciudad de Quito, pero en especial su lugar, su locus de enunciación: el sector sur. “Yo intento mimetizarme”, señala Puebla, quien encuentra en su entorno más próximo la razón de ser de su creación: la piratería, el comercio informal, la jerga y el grito se han convertido en los ejes transversales de su apuesta estética urbana.

Con la realización de “El Arte de hablar de Arte” en el año 2004, acción con la que intervino varias líneas de transporte urbano de la zona sur de la ciudad de Quito, ratifica su oficio de tránsito en la urbe. Esta acción representó un intento de indagar en estrategias de socialización del arte. Puebla subía a los autobuses ataviado con una máscara de luchador, y relataba a la gente los principios del arte contemporáneo. El recorrido del transporte volvía cada vez más potente a los mensajes de Puebla, mismos que deambularon por más de una hora en las atestadas calles del sur de la ciudad; irrumpiendo sin reparos en los oídos de cientos de habitantes que tuvieron por un momento un encuentro frontal con el arte.

Las prácticas artísticas en el espacio público son una opción que convoca en gran medida a los creadores, la polifonía de la urbe, sus defectos y virtudes; invitan al arte a revertir la distancia entre unos y otros. El “arte acción” adquiere un potencial de resignificación y mediación entre los lugares y sus poseedores. Se propician momentos de comunicación y comunión entre la colectividad, se eliminan por un momento, aquellos imaginarios provistos de miedo e inseguridad, de rechazo a esos otros que también son parte de la urbe, esos diferentes. Las acciones, intervenciones u otras expresiones insertadas en la ciudad entablan un intercambio de significados de la

esencia misma de la urbe, se convierten en una especie de crónica y geografía poética de los momentos por los que atraviesa este espacio, este lugar, este Quito.

En solitario o en colectivo, la potencia de las ocupaciones del espacio público a través del arte constituyen un verdadero intento de socializar y democratizar la práctica creativa, de retomar aquellos territorios consumidos por las restricciones que impone la dinámica urbana contemporánea. El tema de los recursos para la realización de estas propuestas, la logística y el papel de la comunidad, constituyen reflexiones que deben ser incorporadas. Todas estas aristas conforman sin duda un mapa de relaciones de poder y tensión entre el arte, la institución y las gentes que convergen en dos palabras: *gestión cultural*. A continuación se intenta un análisis de esta temática en los ejercicios creativos realizados en esta urbe, a propósito del espacio público.

CAPÍTULO TERCERO

LAS GRANDES CONVOCATORIAS: ENTRE LA GESTIÓN Y LA CALLE

¿QUÉ?

Cultura es compartir, compartir es comunicar, comunicar es sumar, sumar es ciudad, la ciudad es creación, creación es libertad, libertad es atrevimiento, atrevimiento es futuro, futuro es humanidad, nuestro trabajo, nuestra vida, nuestra pasión, nuestro horizonte, sentido, sin fin, aprendido, al fin.

Toni Puig

Como se analizó en el capítulo anterior, las manifestaciones de arte en el espacio urbano han utilizado además de los clásicos lenguajes del “arte acción” como lo son el happening y el performance, otro tipo de ejercicios creativos. Así, las inserciones, las intervenciones y las acciones han configurado lo que puede llamarse un arte urbano. En el presente capítulo, abordaré cómo estas obras en colectivo o a nivel individual se han insertado en lo que yo denomino grandes convocatorias, encuentros de arte en la urbe, que juegan con las particularidades de este irregular combo ciudadano que es Quito. De tal forma, los procesos llevados a cabo por el arte en el espacio público han trazado un importante camino, que ha confluído en el surgimiento de estas convocatorias. Si bien, en un inicio estas expresiones creativas carecieron de apoyo de cualquier índole, hoy en día estas apuestas pueden reflexionarse a la luz de una perspectiva de gestión cultural, por la dinámica que se genera alrededor de su realización. ¿En qué medida estos procesos propician un tipo de gestión cultural que estimula el ejercicio de derechos culturales? ¿Cuál es la trascendencia para los ciudadanos, de la realización de estas iniciativas? Estas interrogantes pretenden despejarse en el desarrollo del presente capítulo.

Como se ha visto a lo largo del presente trabajo investigativo, en la actualidad la reflexión en torno al espacio público, es un tema hartamente transitado desde las más variadas entradas e indagaciones. El arte es una de las plataformas que más convoca al momento de intentar redescubrir y, en cierta manera, dismantelar el sentido de la ciudad contemporánea. No en vano en varias ciudades del mundo se realizan también este tipo de encuentros, que suscitan gran expectativa entre los habitantes. Por ejemplo, en México D. F. está el programa: **Peatonal Encuentro de Arte y Política en el Espacio Público**, que propone, desde la creación multidisciplinaria, una reinterpretación del espacio urbano con miras a socializar y maximizar las manifestaciones del arte. “Peatonal” pone a disposición de los creadores y de la urbe una verdadera metodología de intervención del espacio, con tres frentes bien definidos: el arte escultórico, la danza y la fotografía. Este programa intenta, en cuanto al trabajo de gestión, “integrar a las mayorías a una vida cultural reservada a ciertas clases sociales y zonas de la ciudad, así como abrir canales de interlocución con todos los sectores sociales a través de los instrumentos del arte colocados en lugares de tránsito masivo.”³⁷ En definitiva, “Peatonal” emprende una tarea de *democratización cultural para las mayorías*.

Mucho más cercana, geográficamente está la experiencia del **Festival de Performance de Cali**, organizado por el colectivo Helena Producciones desde 1997, evento que ha sufrido una transformación a lo largo de sus siete ediciones; en un primer momento se trató de una propuesta para museo. La necesidad de exteriorizar, confrontar y socializar las experiencias creativas e insertarlas en el devenir de la urbe, hicieron que en su quinta y sexta edición se desplazaran al espacio público. Así se realizaron acciones a las afueras del Museo La Tertulia, La Plazoleta de San Francisco y en otros

³⁷ <http://peatonal.cultura.df.gob.mx>

puntos de la ciudad de Cali. Al igual que el caso anterior, este encuentro propuso el diálogo directo de los creadores con la ciudad de Cali y la relación con los transeúntes, que pasarían a ser espectadores ocasionales. Para este año, ya se prepara la séptima edición del festival y el número de escenarios públicos a ser intervenidos respecto a las dos anteriores jornadas pretende ampliarse. El crecimiento que ha tenido este encuentro, en relación al número de participantes, realización de talleres, charlas y otros eventos paralelos, participación internacional y recepción de la comunidad; da cuenta de una capacidad de gestión que ha logrado posesionar el festival tanto a nivel local como internacional. Por otra parte, trascendiendo lo eventual, el Festival de Performance de Cali, contribuye a la construcción de un nuevo sentido del espacio público en la urbe y evidencia este movimiento de creadores que desde diversas realidades plantea nuevas ocupaciones de las ciudades.

Llegando más al sur nos encontramos con el **Encuentro Internacional de Arte Urbano: Arte Acción en la Plaza** cuyo eje central es la Plaza Islas Malvinas, de la ciudad de La Plata Argentina. Este encuentro tiene como anfitriones al grupo Presente Continuo y su dinámica plantea un modelo de gestión que opera no solo a nivel local sino internacional, ya que agrupa a diversos exponentes del arte urbano de todas las latitudes. Este encuentro propone la realización de tomas de distintas plazas a nivel mundial a través del arte, convirtiéndose en un encuentro simultáneo de arte urbano que se realizó en Chile, Venezuela, España, Alemania, República Dominicana, Uruguay, Colombia y Ecuador, cuya participación analizaremos con detenimiento más adelante. La motivación de este encuentro es la de generar “una gran movida internacional de arte urbano,”³⁸ invitación que sobrepasa al espacio público, llegando a insertar al encuentro en un lugar que rompe con la temporalidad y la territorialidad del espacio ciudad. Por

³⁸ <http://revista.escaner.cl>

demás movilizante resulta esta experiencia que replantea la linealidad misma de la historia de los lugares: rompe con sus propios ritos individuales, plantea una forma de globalización desde el arte que interroga los procesos de intercambio y el tránsito de ideas. Este festival de creadores abre la puerta a un fluir continuo de sentidos y significados, de ausencia de parámetros migratorios para la creación.

Luego de esta breve revisión del estado de la temática en otras latitudes, se concluye que el espacio público se ha vuelto un tema de reconquista, el arte se presenta como una estrategia de reapropiación de las ciudades, apuntando a eliminar lo que el pensador español Jordy Borja denomina la “marginación cultural.” Esta necesidad de alejamiento de aquellos círculos aparentemente legítimos del arte, conlleva la apertura de nuevos escenarios. Un intento sincero de encuentro y choque con la ciudad real, con la gente en su propia trinchera, un llamado a esa ciudad que escapa a la geométrica jaula llamada cubo blanco.³⁹ En esta perspectiva, la gestión cultural se vuelve una verdadera herramienta para lograr insertar estos eventos dentro de la comunidad, acceder a recursos para su realización y contar con las debidas garantías por parte de los entes municipales, distritales o seccionales que garanticen los aspectos logísticos de las acciones. Debe indicarse también que la necesidad de incluir a nuevos públicos antes marginados, abre nichos creativos bastante distantes de los típicos circuitos del arte.

Por otra parte, puede indicarse que en la actualidad estos encuentros generan gran atención por parte de la comunidad, atraviesan un momento importante debido a su fuerza y poder de mediación con la gente y el espacio social, logrando que el aparato estatal, las instituciones y la empresa privada regresen su mirada a estas acciones

³⁹ Cubo blanco es la denominación del espacio museográfico que impera desde la modernidad hasta nuestros días. Por ejemplo el espacio Arte Actual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO es una muestra de esta construcción.

creativas. En este sentido, la entrada desde la gestión cultural entendida como una negociación entre los diversos actores culturales: la gente, los artistas, la institución pública o privada, las organizaciones sociales y los propios gestores; son el impulso que sustenta la realización de estas propuestas. Retomando al teórico catalán Toni Puig, quien sostiene que “la cultura de la ciudad es cosa de ciudadanos,”⁴⁰ la realización de un encuentro de arte urbano conlleva un tipo de gestión desde y para la gente, una gestión que dialogue con su escenario, que nazca de los lineamientos que imponen la dinámica social y la propia cotidianidad de los espectadores. Un gestor que propicie otra temporalidad, que rompa con el agitado ritmo de nuestra *city*, que implique un mirarse entre todos, un reconocerse desde los lugares. Ampliando el sentido de espacio público, planteo descubrirlo como ese portal donde las voces de las gentes existen, donde las gentes son parte irrenunciable de toda propuesta creativa.

Muchos han sido los obstáculos que la trayectoria de estos festivales de arte urbano han tenido que sortear, si se toma en cuenta que los criterios para el apoyo a la gestión de proyectos culturales está enfocada a ese tipo de “cultura culta” que inunda la programación de ese arte de *agenda*. Así, el Convenio Andrés Bello, en materia de gestión cultural, menciona: “a veces el apoyo institucional está dirigido sólo a educar a la gente para que aprenda a disfrutar de la “buena” cultura (el ballet, la ópera).”⁴¹ Al momento de trabajar en aquellos otros lugares, de llegar al barrio, a la comunidad, de insertar a la gente, se produce un encuentro con sus propias concepciones de arte; concepciones que no necesariamente corresponden a los modelos oficiales. Estos son los momentos en que el tipo tradicional de gestión, que plantea relaciones jerárquicas y verticales se pone en jaque.

⁴⁰ Puig, Toni, *Se acabo la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.

⁴¹ Gómez, Rocío del Socorro, *Gestión Cultural: Conceptos*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2000.

En el caso de Quito, se desarrollan al momento los siguientes encuentros de “arte acción” y “arte urbano”, que agrupan a numerosos exponentes nacionales e internacionales. Estos son “Al-Zurich Encuentro de Arte Urbano” y “Encuentro de Arte Acción en la Plaza.”⁴² Estas convocatorias se encuentran en diferentes momentos respecto de su trayectoria. Por ejemplo, en el caso de “Al-Zurich Encuentro de Arte Urbano,” que cuenta ya con varias ediciones y puede decirse que mantiene un posicionamiento tanto en la comunidad del sector sur de la ciudad (lugar donde se lleva a cabo), como entre los artistas y creadores; por lo tanto se ha convertido en un verdadero referente en lo que respecta a arte urbano, a nivel local e internacional. Por otra parte, está el “Encuentro de Arte Acción en la Plaza,” que mantiene su sede oficial en la ciudad de La Plata, Argentina. En su tercera edición, incluyó a la ciudad de Quito y la plaza de San Francisco específicamente. Si bien no existe una continuidad por las características propias del encuentro, la jornada realizada en Quito produjo diversas experiencias que reinterpretaron el sentido de este icono geográfico de la ciudad de Quito: la Plaza de San Francisco. A continuación se revisarán individualmente cada uno de estos procesos.

⁴² Se han tomado estos dos ejemplos, ya que se trata de procesos sostenidos en el tiempo y en la resonancia que provocan tanto en la ciudad, en la comunidad y en el campo artístico. En una fase embrionaria se encuentra la Documenta de Arte Acción “Mishqui Public” que está por realizarse en los últimos meses del año 2008 y con una tónica de espectáculo y un diálogo nulo con la comunidad está el Festival de Arte en la Calle.

3.1 “Al Zur-ich Encuentro de Arte Urbano”

Vamos al sur para alejarnos de la estética del aplauso y extraviarnos en el asfalto. Para tejer relatos que se entramen en la médula de la ciudad.
Manuel Alfonso Dávila

Para empezar este breve retrato del proceso de “Al Zur-ich Encuentro de Arte Urbano” podemos incorporar una de las más decidoras interrogantes del investigador peruano Víctor Vich acerca del tema de gestión cultural “¿cómo proponer nuevos circuitos culturales cuando por lo general el mercado se desentiende de los procesos locales de producción simbólica y cuando lo único que importa es la lógica de la maximización de las ganancias?”⁴³ Y es que si se trata de proponer nuevos circuitos culturales este encuentro tiene la palabra, afincado en el sector sur de la urbe; Al Zur-ich propone un diálogo que incluye la cotidianidad y la dinámica propia de los habitantes de esta particular morfología citadina. Los proyectos propuestos son insertados en barrios y comunidades, lo que genera una inclusión a gran escala de aquellos sitios apartados de los espacios comunes para el arte. Este encuentro se realiza en forma anual, siendo el 2008 el año de su sexta edición.

Hablar de un encuentro de arte urbano en el sur de la ciudad, es remitirnos a los inicios mismos de las transformaciones de Quito, transformaciones que la han configurado como una urbe de contrastes. A decir del historiador quiteño Jorge Salvador Lara, Quito “en las últimas décadas de 1960, se expande en su extensión sobrepasando todas las previsiones, y aumentando su número de habitantes.”⁴⁴ Los cuantiosos ingresos que generaron las primerísimas explotaciones petroleras, se vieron

⁴³ Vich, Víctor, “Gestionar Riesgos: agencia y maniobra en la política cultural”, en Guillermo Cortés y Víctor Vich Editores, *Políticas Culturales*, Perú, IEP Ediciones, 2006.

⁴⁴ Salvador Lara, Jorge, *Quito*, Editorial MAPFRE, Madrid, 1992.

reflejados en el crecimiento desmedido de las ciudades y el ansia por la industrialización; en este contexto, los primeros emporios fabriles se asentaron precisamente en el sur: por citar algunos, los Molinos El Censo en el sector aledaño a Turubamba, la fábrica de textiles La Internacional, la fábrica de tejidos La Victoria, entre otros. Debe indicarse que varias de estas fábricas en la actualidad han desaparecido pero dejaron a su paso una de las características propias de la población de esta zona: la presencia de obreros. Por otra parte, en la década de los setenta, se empieza la construcción de los barrios Mena I y Mena II, que concentrarían a gran cantidad de habitantes, como también el sector de Solanda.

Varios son los factores que convierten a este sector de la ciudad en tierra fértil para los nuevos movimientos de creadores y las apropiaciones del espacio público a través del arte. Puede decirse que la gran mayoría de habitantes del sur de Quito está conformada por clases media y popular, sin dejar de mencionar un importante sector indígena presente en las zonas de Machangarilla y el Oriente Quiteño. La Magdalena, Chillogallo, San Bartolo, Hermano Miguel, El Pintado, Chilibulo, Chimbacalle, Los Dos Puentes, Guajaló, El Carmen, La Ecuatoriana, El Camal son algunos de los barrios que se encuentran a espaldas de la Virgen del Panecillo. Estos lugares permanecieron como escondidos, como invisibles, como lejanos; atesorando una mixtura de voces, de escenarios, de sonidos y presencias. Lugares donde lo comunitario y lo popular se negaba a desaparecer entre el ruido de la ciudad contemporánea. Las mingas, la vecindad, las fiestas mestizas como el Pase del Niño, realizada especialmente en La Magdalena, muestran una vida que caracteriza al sur de Quito.

“Al-Zurich” es un encuentro de arte urbano hecho en el sur y hecho por “sureños.”⁴⁵ Samuel Tituaña, Carla Villavicencio y Pablo Almeida artistas plásticos egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central y habitantes de este territorio⁴⁶ deciden en el 2003 instaurar el “Al Zur-ich Encuentro de Arte Urbano” y así emprender la ardua tarea de democratizar el acceso a procesos culturales, generando un espacio que plantee un contrapeso geográfico con las propuestas centralistas existentes. Esta fue la alineación que inició el proceso del encuentro pretendiendo: “identificar una zona específica de la ciudad con trabajo instalativo o accional anexándolo al “modus vivendi” y a la cosmovisión propia del sector y sus habitantes.”⁴⁷ En su primera fase fueron parte del Festival del Sur, experiencia que incluía la presentación de danza, música, teatro, títeres, circo; cuya sede principal fue el desaparecido Teatro de la Guaba ubicado en el barrio de La Magdalena. La ausencia de políticas culturales claras para este sector de Quito era evidente, adicionalmente se percibía un abandono casi total de las instancias seccionales. Esta situación contradice en gran medida lo que reza el artículo 165 literales i, j y l de la Ley Orgánica de Régimen Municipal en los cuales se indica que en materia de educación y cultura *la administración propiciará y auspiciará el fomento y divulgación de las artes*, emergen este tipo de iniciativas independientes desde esa ciudad otra; desde el sur.

Este encuentro plantea una dinámica de gestión incluyente, que nace de los lugares y sus contextos; lugares donde resuena el eco de todo tipo de ausencias institucionales; que en palabras del gestor cultural quiteño Eduardo Puente generan

⁴⁵ Denominación popular con la que se llama a los habitantes del sur de Quito, en algunos casos implica un contenido peyorativo.

⁴⁶ Samuel Tituaña habita en el sector de Guajaló, lo hace hasta nuestros días. Carla Villavicencio residía en la ciudadela México, hoy se ha separado de este proceso.

⁴⁷ Tomado del Catálogo de las Terceras Jornadas Internacionales de Artes Festival del Sur, realizado entre los meses de mayo y junio del 2003 en Quito-Ecuador

procesos que “desde la orilla de la subalternidad, se concibe a la promoción y al fomento culturales como opciones políticas que apuestan por la construcción de sentidos y representaciones diferentes a las hegemónicas, que parten de la propia cosmovisión de los subalternos y que se construyen con la comunidad y desde la comunidad; proceso éste que implica la participación activa de sus miembros.”⁴⁸ Esta perspectiva devela esta otra cara de la *city*, este lado sur que configura un territorio que reclama una validación, una voz propia en el concierto urbano. Se proyecta un ejercicio de la ciudad con un enfoque en la valoración real de su capital simbólico, su intercambio de saberes y sus particularidades. En este sentido, la colaboración de los moradores del sector de La Magdalena, lugar donde se inició este proyecto no se hizo esperar. Por citar un ejemplo, el local de expendio de pollo horneado Pollo Latino, Crazy Pizza y los Motes de La Magdalena ubicados en el corazón mismo del barrio, apoyaron la logística del evento entregando raciones alimenticias para los participantes y la organización.⁴⁹

La sola idea de que un encuentro de arte tome como sede al barrio, revalorizó el sentido de pertenencia de la comunidad, el vivir en La Magdalena tomó otra dimensión,

⁴⁸ Puente Hernández, *El estado y la interculturalidad en el Ecuador*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2005.

⁴⁹ El año 2003, arrancó el Encuentro de Arte Urbano Al- Zurich en el Barrio de La Magdalena. El parque, la iglesia, el mercado, las calles, el Teatro de la Guaba cobraron una vida insospechada aquel mes de junio; el contexto era el Festival Internacional de Artes del Sur. Varios sectores sociales transformaron sus hábitos de vida. Los procesos culturales se estaban democratizando en acciones, el acceso al arte se había socializado, instaurando interesantes propuestas como el trueque para acceder a una velada artística muy característica del encuentro. Nadie se quedaba sin asistir, la colaboración era masiva y la presencia también, habían propuestas para todos y todas. Abuelos que asistían al teatro con sus nietos, entregaban canguil al ingresar, para compartir con el resto de vecinos. Ese era el “precio” de la entrada, un valor simbólico que transmitía a la gente la consigna de que el arte no era un acto gratuito, pero tampoco inalcanzable. (Bitácora Coordinación Logística Festival Internacional de Artes del Sur año 2003)

la autoestima colectiva se puso de manifiesto. Todos y todas los habitantes del sector serían los protagonistas de propuestas creativas. Desde sus prácticas propias se integraba por primera vez a los moradores, quienes pasaron de ser sujetos pasivos respecto al hecho creativo, a ser promotores y productores de procesos culturales. En tal forma, "Al Zur-ich" promovía una gestión cultural que potenciaría la expresión social. En pocas palabras, este evento se gestó con la gente y para la gente. Por ejemplo, la obra **Clausurado (Primera Edición 2003)** consistió en la literal clausura del Parque de La Magdalena, que generó la inmediata reacción de los moradores que, a través de este ejercicio creativo, repensaron el valor de este espacio público y su responsabilidad frente a él en términos de pertenencia. Espacios tan preciados como el parque fueron intervenidos, resignificando su potencialidad simbólica, convirtiendo al espacio público en un espacio de confrontación; pasando de lo decorativo a la reflexión colectiva sobre la valía de los lugares comunes a los habitantes.

Con este entorno situacional, vuelvo al enunciado de Puente: el sur puede asumirse desde la subalternidad, una subalternidad planteada desde la misma composición de la urbe, que expulsa a aquellos sitios ajenos a su centro. En el caso del sur, este territorio condensa a una comunidad al margen de la estética de museo, con necesidades distintas, con percepciones muy propias de aquello que se piensa como arte. Una comunidad totalmente ajena, en aquel entonces, a las iniciativas municipales o gubernamentales que brindarían opciones a sus moradores, una opción en lo que a ejercicio de derechos culturales respecta. Cabe introducir la reflexión de la teórica colombiana Sonia Escobar: "puesto que la sociedad civil está a cargo de las responsabilidades sociales que ahora evade un Estado neoliberal en proceso de reducción, su potencial como espacio político para el ejercicio de la ciudadanía recibe cada vez menos importancia. Desde este punto

de vista, los ciudadanos tienen que seguir avanzando por sus propios recursos privados.”⁵⁰ En tal sentido, el espacio que se abrió el año 2003, es un espacio que impulsa el sentido democratizador de las nuevas expresiones de arte en la urbe.

Más allá del despliegue estético, de los lenguajes del arte, los artistas y las obras mismas, “Al-Zurich” propicia una relación horizontal con la gente, revalorizando la praxis propia de esta zona. Zona en la que la organización social, comunitaria y barrial tiene particular preeminencia. Esto se demuestra en el trabajo sistemático con los habitantes, logrado a partir de la presencia del encuentro en talleres juveniles como el Nueva Esperanza Juvenil, Frente de Lucha de Guamaní, El Beaterio, Grupo Cultural Alquimia de Turubamba y Garabato Teatro Clown de Cutucglagua, entre otros.⁵¹ Estos ejemplos ponen de manifiesto el proceso de democratización en el acceso al ejercicio de derechos culturales que ha sufrido la población del Sur. Se respeta profundamente los procesos colectivos en las diferentes circunstancias vitales de la gente que allí habita. Así, las obras propuestas en todas sus ediciones plantean estrategias que involucraran a la comunidad, lo que aporta directamente a la actividad creativa, logrando así una inserción directa en el lugar y con los habitantes. En este contexto, este encuentro de arte urbano irrumpe la escena capitalina desde ese sector “otro”, desde un lugar atípico y contrario a los planteamientos hegemónicos de hacer arte.

La cantidad de obras realizadas, desde el 2003 hasta la fecha, demuestra el crecimiento e incidencia del encuentro. No pretendo realizar un informe descriptivo de todas y cada una de ellas; pero si mencionaré trabajos específicos que respaldan la

⁵⁰ Escobar, Arturo. Álvarez, Sonia. Dagnino, Evelina, *Política Cultural & Cultura Política*, Taurus, Colombia, 2001

⁵¹ Estos espacios de actividad cultural comunitaria, aparecen a partir de la dinámica instaurada en los barrios por el Festival del Sur; evento del que se desprendió “Al-Zurich”.

apuesta del presente trabajo investigativo acerca de la capacidad de mediación del arte entre la comunidad y los espacios públicos. Con esta referencia, expongo el trabajo “La Rotuladora” de la artista quiteña Natalia Espinoza, quien intervino el barrio de Caupichu, específicamente la Avenida Leonidas Dubles. En este proceso se observa claramente el diálogo de la creadora con los moradores del lugar y sus inquietudes, el intercambio es frontal. Hay un ánimo increpador en la gente que observa cómo esta mujer recompone la estética del lugar con sus diseños, hecho que a su vez, a decir de Espinoza, “recoge el imaginario y las inquietudes de la gente, en torno a sus necesidades de publicitar sus negocios, se articulan a través del intercambio de ideas tanto del artista, como del dueño del negocio.”⁵² En este contexto, en las paredes de este barrio se plasmó un diálogo entre los moradores y la artista, una obra que recoge las prácticas laborales y comerciales, los intercambios de saberes y la cotidianidad misma de la zona.

Siguiendo adelante con esta reflexión, incluyo las obras “Chaski de Cristal”, propuesto por la Asociación de Ciegos de Pichincha, y el “El Parque,” generado por Fundecib Fundación Cultural Bergen. Si bien estas obras no fueron seleccionadas, lo interesante está en que fueron proyectos propuestos ya no por artistas o creadores, sino por actores sociales netamente, como la Asociación de Ciegos de Pichincha o, en el otro caso, una fundación cultural que agrupa gente de varios barrios de la zona, ente ellos La Breña, Mayor Franco Méndez y La Argentina. El “Chasky de cristal”, a decir de sus proponentes, consiste en “demostrar las destrezas de movilidad y capacidad de los miembros de Asocip.”⁵³ Este proyecto planteaba que cada uno de los miembros de la asociación transporte desde la zona sur al norte algún objeto de cristal, para en su trayecto demostrar todas las dificultades con las que tienen que sortear las personas con

⁵² Tomado del Catálogo de “Al Zur-ich” Cuarto Encuentro Internacional de Arte Urbano Quito, 2004

⁵³ Tomado del Proyecto Chaski de Cristal. Archivo “Al-Zurich” Encuentro de Arte Urbano”

discapacidad visual, pero también dé cuenta de su habilidad para sortearlos. En este caso, el espacio público trasciende un territorio delimitado, se emplaza en las prácticas de un grupo de habitantes ciudadanos muchas veces marginados. Queda demostrado cómo el arte puede generar procesos de reflexión sobre las condiciones en las que se encuentra la urbe en relación a sus habitantes.

Respecto de “El Parque”, este proceso conjuga varias necesidades propias de la comunidad: la carencia de espacios adecuados para el encuentro y el disfrute. Frente a un olvido gubernamental y municipal, los moradores de los barrios antes mencionados se agruparon en una fundación cultural con el ánimo de reapropiarse de un lote abandonado propiedad de la Administración Quitumbe, entidad seccional de la zona. Puede verse cómo para la comunidad la creación de un parque, para la recreación y sustento ambiental en el sector, se veía como un proceso ligado a la creación y el arte. Un parque diseñado por la comunidad, desde sus propios anhelos; una demanda que encontró en un espacio como el propuesto por “Al-Zurich” un catalizador para expresar sus necesidades. Por la complejidad y costos del mismo, este proyecto no fue realizado en el contexto del encuentro de arte urbano.

Ahora bien, como se ha ido tejiendo la presente investigación, se demuestra que la comunidad tiene un espacio claro en cuanto a la gestión y pertenencia en la experiencia, pero qué puede decirse en torno al rol del estado representado en sus instituciones; en este tipo de procesos y en este modelo específico de gestión cultural. Tómese en cuenta lo que al respecto se indica en los Cuadernos de la OEI acerca del tema de cultura y gestión:

La relación entre la cultura y el Estado no es totalmente fácil, ni es fácil encontrar reglas generales que puedan ser aplicadas de manera indeterminada porque de alguna manera, esa relación va desarrollando su propia dinámica. Sin embargo, es claro que la voluntad del Estado se ha ido imponiendo a través de los diversos procesos de educación y formación, y las políticas culturales, en términos generales, obedecen más a una concepción predeterminada de lo que es la cultura y de los intereses de orden político que le corresponden, más que a una promoción, gestación y re-creación de los distintos procesos en los cuales se desarrollan los valores culturales.⁵⁴

Ardua tarea resulta entonces tocar las puertas de un Estado “de espaldas” a las expresiones culturales y nada amistoso con los gestores culturales. Sin embargo, los niveles de interacción con la comunidad que propone el encuentro, entabla un atractivo puente de comunicación entre la gente y sus instituciones. La presencia del Gobierno de la Provincia del Pichincha y el Municipio de Quito ratifican un compromiso de los organizadores para concretar acciones que democraticen los recursos y las oportunidades para crear espacios de ejercicio de los llamados derechos culturales⁵⁵.

Por otro lado, el papel del recién creado Ministerio de Cultura en la Administración de Rafael Correa, visibilizaría la novedad institucional en el tema de cultura y la total ausencia de políticas claras en torno al desarrollo de apuestas como éstas. En cuanto a la entrega de recursos, se planteó un sistema de distribución de fondos de acuerdo al tipo de proyectos. Se lanzó una primera convocatoria que suscitó el interés de 300 participantes,⁵⁶ con bombo y platillo se leyeron los proyectos

⁵⁴ Cuadernos de la OEI 1. Cultura. *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Madrid, España, 1998.

⁵⁵ Los derechos culturales, también llamados de tercera generación corresponden a aquellos que garantizan la identidad cultural, el acceso a bienes culturales, la preservación del patrimonio y la memoria de un estado.

⁵⁶ En el mes de Diciembre del año 2007 se presentaron las listas de adjudicatarios de los fondos destinados para las becas de fomento a la creación (USD 3.000) y a los proyectos en marcha montos superiores, segmento en el que se encontraba “Al-Zurich.” Los tiempos planteados para cada experiencia estuvieron sujetos a continuas modificaciones en sus cronogramas, simplemente el dinero no llegaba. En busca de soluciones y explicaciones por parte de los personeros del Ministerio se realizaron varias marchas, performances, meetings y plantones a las afueras del edificio de la entidad, cartas públicas, clausuras y otras manifestaciones que evidenciaron el malestar causado por la situación a los diversos gestores culturales beneficiados.

ganadores, y, entre el festejo, el cambio de ministro (que en un inicio fue el poeta Antonio Preciado para pasar al músico Galo Mora), el reparto de fondos no se hacía efectivo, con el respectivo retraso en la realización de los proyectos y demás dificultades en su ejecución. Toda excusa era válida por ejemplo: “somos un ministerio nuevo, estamos lidiando con los trámites burocráticos, pues las cosas en el sector público no tienen el mismo ritmo que en el privado,”⁵⁷ estas son palabras del viceministro Ramiro Noriega, uno de los pocos funcionarios que se ha mantenido en el ministerio desde su creación hasta la actualidad.

El tema no está totalmente resuelto, los mismos integrantes de “Al-Zurich,” junto a otros creadores, han propuesto incluso la realización de una veeduría ciudadana para monitorear de alguna manera las acciones de este *nuevito* Ministerio, que ha condensado en una sola cara la liviandad con la que se tratan los temas de arte y cultura en el país. El tema de las negociaciones entre la institución y los gestores culturales se mantiene como un diálogo en construcción, un diálogo que no puede ser radical; al contrario, hay que reconocer que otros organismos de instancia pública como el Banco Central y el Programa Quito Cultura apoyan directamente a procesos como los de “Al-Zurich”. La claridad en cuanto a la dinámica de acción, es lo que merece ser replanteado en todas las instancias institucionales de carácter público.

Cerrando un poco los sesgos de gestión cultural y su relación con la comunidad, continúo esta corta semblanza de “Al-Zurich”, y evidencio el cambio que tomó el proyecto cuando, en el 2004, la organización adopta el nombre de Colectivo Tranvía

⁵⁷ Verdezoto, María Elena, “Un estímulo que no llega”, en *Revista Vistazo*, Junio, 2008.

Cero y conforman a “Al-Zurich Encuentro de Arte Urbano” como un evento independiente de las Jornadas de Artes en el Sur. A decir de sus idearios, este evento es:

Al-Zu-rich es un proyecto independiente y autónomo que propone la integración e inserción artística en la esfera urbana para generar alternativas visuales que conjuguen el ejercicio plástico con la comunidad, y consolidar la identidad de estos sectores en el campo cultural desde sus imaginarios, tradiciones y costumbres como elementos primordiales de debate.

Desarrolla una visión del arte sin limitaciones conceptuales; codifica e interpreta hechos cotidianos siendo esencial para ello, tanto el proceso de construcción de la obra como el producto final y su relación con el espacio. Al Zu-rich propone, crear obras de arte total, resultantes de la interrelación del artista, comunidad y espacio urbano.⁵⁸

Para concluir, se puede decir que precisamente esta interrelación de los artistas con la comunidad, es lo que pudo percibirse desde las primerísimas obras presentadas en la edición del 2003: “Espejo Urbano”, de Omar Puebla; “La estrategia del caracol”, de Karen Solórzano y Adrián Calderón; “Qué rica es La Magdalena” de La Corporación, “Tráfico de Tierra” de Danilo Zamora y Joko Jácome y “Clausurado” de los talleres Akros y La Mancha. Como se indicó anteriormente, estos trabajos tuvieron estrecha relación con el Sector de La Magdalena y sus alrededores. Para la siguiente edición, las propuestas se direccionaron a numerosos barrios del sur de Quito. Hoy por hoy, el encuentro realiza su sexta edición, y el grado de interrelación con el entorno y la comunidad supera en gran medida las expectativas. Así, “Al Zur-ich” propone un espacio de inclusión y ejercicio de los llamados derechos culturales, el encuentro le apuesta a la idea del arte social y comprometido, instaurándolo dentro de prácticas socializadoras del arte. En este sentido la apuesta va más allá, indagando en las oportunidades de crear procesos comunitarios sostenidos en línea con la producción estética. La relación directa con la comunidad es constante, situación que genera búsquedas más complejas en las propuestas de las obras, por parte de los creadores.

⁵⁸ Tomado del Catálogo AL ZURICH IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE URBANO 2006.

Al Zur-ich busca una revalorización de lo local, una suerte de reconfiguración de los imaginarios barriales, un regresar a ver a nosotros mismos, regresar a ver a la casa. De tal forma “el arte- y una forma del arte en particular: el arte público-y el espacio público son dos entes que, en la historia de la ciudad y de la ética urbana, mantienen entre sí un tipo de relación específica y fuerte: no todo espacio público se define como tal a partir de una obra de arte (que, por estar allí instalada, puede convertirse en arte público), pero toda vez que una obra de arte es instalada en un espacio que no es privado, ese espacio asume (o tiende a asumir) la forma de espacio público.”⁵⁹ En este contexto la reinterpretación de la ciudad, a través de los procesos realizados por los artistas, sirve como un mediador de las demandas comunitarias.

Cabe hacer una referencia a la época moderna, en la que existió una evidente separación del cotidiano con el arte. Esta relación en la actualidad se revierte, pasando a un fluir permeable en el que los caminantes se vuelven espectadores ocasionales; el espacio público rebasa sus fronteras geográficas adentrándose en creencias, tradiciones y modos de vida urbano. Encuentros como “Al-Zurich” propician espacios en los que el espectador es también protagonista y la concepción de ciudad amplía sus connotaciones, levanta sus barreras, acoge la voz de los creadores permitiendo la resignificación de sus lugares. Se propone un nuevo proceso de legitimación de la práctica creativa, desde la gente misma; es decir, el espectador no mantiene su tradicional papel pasivo, sino que la gente pasa a formar parte del hecho creativo.

⁵⁹ Coelho Netto José, “Arte público, espacios públicos y valores urbanos en el Brasil de hoy”, en *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo des orden mundial*, Patricia Navia y Marc Zimmerman coordinadores, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2004.

3.2 Encuentro de Arte Acción en la Plaza

Este evento se realizó en el mes de noviembre del año 2007 y, como se indicó anteriormente, responde a una iniciativa nacida del colectivo argentino “Presente Continuo”, que plantea la ocupación simultánea de varias plazas a nivel mundial. Este proceso apunta a la ocupación del espacio público, entendido éste como algo colectivo e infronterizo. La práctica creativa adquiere un sentido global y se entretajan redes de resignificación del espacio. La participación de Ecuador se dio por la invitación directa que se realizara al colectivo quiteño Carne de Cañón, por parte de los artistas Marcela Rosen de Chile y Alejandro Masseilot de Argentina coordinador general del encuentro. Patricio Dalgo integrante de este colectivo, describe cómo se realizó el encuentro en la ciudad: “en primer lugar hicimos una convocatoria pública en red y con volantes, participaron Rodrigo Viera, Danilo Zamora, Colectivo Tranvia Cero, Colectivo Palaminga, Silvia Vimos, DJ. Cuico, Adrián Balseca, la documentación estuvo a cargo del Archivo Histórico del Banco Central, los impresos auspició Arte en el Trole y el Centro Cultural del Sur, los permisos y refrigerios aportó el Municipio de Quito y el programa de Peatonización.”⁶⁰

Como puede apreciarse, la dinámica de este evento en cuanto al tema de gestión tiene otros matices. Esto podría responder al lugar escogido para su realización, la Plaza de San Francisco, ubicado en pleno casco del Centro Histórico. Si observamos con detenimiento, uno de los principales facilitadores de este evento es el Municipio de Quito, que seguramente encontró en este proceso artístico un potente detonante del potencial turístico del sector. Este antecedente afirma lo señalado por el teórico español

⁶⁰ Tomado de la entrevista realizada al artista.

Marc Jiménez: “está claro, por ejemplo, que el peso de las instituciones públicas y privadas en el ámbito cultural, así como el creciente papel de los medios de comunicación en la producción y difusión de las obras, modifica la condición de creación artística en la sociedad actual”.⁶¹ El encuentro de “Arte Acción en la Plaza,” en este contexto, encontró en la institución un aliado estratégico para su realización.

Puede anotarse que el Programa de Peatonización, de iniciativa municipal, puesto en marcha en a partir del año 2000, ubica espectáculos de la más variada propuesta en las diferentes plazas del centro histórico, todos los días domingos. Este proceso se instauró con el ánimo de generar un movimiento de visitantes continuos al centro de la ciudad. El proyecto de Peatonización aparece en el concierto de acciones que se realizaron para “la recuperación del centro histórico” que, a decir del arquitecto Carlos Pallares, director del Fonsal: “el centro pasó a ser un lugar de complacencia estética, de encuentro de las personas con importantes acontecimientos culturales. El lugar donde el quiteño lleva a sus visitantes extranjeros a enseñar con orgullo nuestro Patrimonio Cultural”⁶². En este sentido, el tono de lo dicho anteriormente evidencia la línea en la que la el proceso de recuperación del Centro Histórico fue hecha.

“Arte Acción en la Plaza” tuvo para su primera edición un apoyo directo e inmediato, la gestión en este evento encontró en el discurso municipal de abonitamiento del centro histórico y la turistización del espacio público de ese sector un resquicio para plantear su realización. Este evento se presentó funcional para sostener las propuestas municipales; en este caso, la institución adoptó esta iniciativa independiente dentro de un juego de poder desigual ¿me pregunto si este encuentro de “arte acción” se realizaba

⁶¹ Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?*, Colección Idea Universitaria, Barcelona, 1999.

⁶² Soria Vasco, Francisco, *Espacio Público, Memoria de la recuperación del espacio público del Centro Histórico de Quito*, Publicaciones del Fonsal, Quito, Ecuador, 2004

en otro sector de la ciudad, hubiera tenido la misma acogida institucional que tuvo para esta edición? Prefiero pensar que hay una posibilidad de acceder a la institución, sin hipotecar el verdadero sentido de estas acciones creativas en el espacio público.

“Arte Acción en la Plaza” tiene como objetivo seguir llevándose a cabo, ya que su primera edición logró poner de manifiesto el verdadero sentido de la plaza, reconociéndola como un espacio público por tradición, donde la participación colectiva tiene cabida y otros lenguajes estéticos han de ser utilizados. Danilo Zamora con su obra “Palomitas de la Paz”; Guido Gómez, con “La piedra”; Silvia Vimos, con “Señalética”; Palaminga, con “Sin Título”, Rodrigo Viera, Tranvía Cero, Adrián Balseca entre otros realizaron ejercicios creativos propios para la plaza. Los visitantes se encontraron de pronto con estas presencias, que por un momento podían ocupar la plaza más allá de las limitaciones impuestas a este lugar, de la ocupación por cronograma y horario. Por un momento, las restricciones en la ocupación del espacio público, con más prohibiciones como lo es el Centro Histórico de la ciudad, encontró en el arte un mediador⁶³; un mediador en la mesa de negociaciones de este conflicto llamado urbe.

Para finalizar, resta decir que el tema de gestión cultural, observado en los procesos analizados, pone de manifiesto una metodología propia de trabajo, una praxis que condensa tres actores: los creadores, la comunidad y la institución, sea ésta de índole pública o privada. Decidí recoger la gestión de las instituciones de carácter público ya que presentan mayor conflictividad. Por otra parte, no puedo dejar de mencionar que las relaciones con la institución privada en el tema de gestión cultural plantean su propia problemática, como la falta de criterios claros para el acceso a

⁶³ Utilizo la figura del mediador, entendido como un puente comunicacional entre el espacio público y los habitantes.

recursos, poco apoyo a procesos artísticos, entre otros. Pero más allá de la posibilidad o imposibilidad de acceso a recursos y condiciones óptimas para llevar a cabo estas grandes convocatorias, está la construcción de nuevos sentidos en lo que a la concepción de espacio público se refiere. El espacio público se presenta así como un territorio móvil, un territorio que puede recibir algo más que la obra de los artistas: la verdadera presencia de las gentes. En este sentido las grandes convocatorias cumplen con un rol de mediación⁶⁴ entre los creadores y la institución, alargando su campo de acción a la comunidad.

De tal forma, se reafirma lo planteado por Vich: “el viejo modelo que insistía en ubicar al Estado como el agente central para dirigir la política cultural se encuentra debilitado por la aparición de otros actores que, con su propias lógicas, también contribuyen a la construcción de cánones culturales y a la gestión de lo simbólico.”⁶⁵ Las grandes convocatorias plantean verdaderas redes de acción que integran la problemática del quehacer cultural contemporáneo, comprendido éste como la relación entre la comunidad, la institución y los creadores. Las grandes convocatorias nutren a las prácticas artísticas de una realidad insospechada, al confrontarlas con la gente, en este sentido; la calle y la gestión constituyen un tema que apunta a la reconquista del espacio público. Pese a las innumerables bondades que pudieran reflejar los procesos antes analizados, aparecen varias interrogantes que cuestionan seriamente el desarrollo de estas iniciativas.

⁶⁴ Retomo el sentido de la acepción mediador, desde la práctica jurídica en lo referente a la solución alternativa de conflictos. Es decir planteo una apropiación de este término para ilustrar las prácticas de gestión cultural.

⁶⁵ Idem

Así, las grandes convocatorias podrían cumplir un papel de “intermediarios culturales”, ya que al ser estos eventos el receptáculo directo de la entrega de recursos para la producción de bienes culturales; los creadores y su obra realizan una tarea hasta cierto punto funcional a estos encuentros. Si analizamos los intereses del apoyo institucional público a espacios que fomentan el arte, este ha tomado la línea de lo masivo. Es decir, se consideran aquellos proyectos que estén dirigidos a grandes sectores de la población; esta dinámica margina en alguna medida a los artistas independientes o iniciativas individuales debido a que los recursos, al menos en la esfera pública se destinan a este tipo de eventos. Los encuentros de arte urbano redistribuyen los fondos entre las obras participantes, generando una especie de relación clientelar con los artistas. En tal sentido, se invierte en estas grandes convocatorias, sin realizar un seguimiento detenido que permita analizar la incidencia de las mismas. Nos encontramos en este punto frente a una realidad poco satisfactoria, ya que son estos encuentros los que mantienen un proceso sostenido desde la perspectiva de evento, no así las relaciones con la comunidad o la relación con los creadores independientes. Año a año, los artistas deberán esperar a que se realicen las convocatorias para ser parte de estos encuentros y acceder de algún modo a la repartición indirecta de fondos y espacios para exponer sus iniciativas.

CONCLUSIONES

Al finalizar el presente trabajo investigativo, puede decirse que el análisis de las ocupaciones del espacio público a través del arte no se agotan en las escenas descritas anteriormente; la temática del espacio público y su uso se encuentra en continua movilidad. Lo que sí puede resaltarse es la reflexión planteada en lo que a gestión cultural respecta. En este punto, me permito incluirme desde la óptica de mi propia práctica creativa y de gestión, manifestando que esta investigación propició un espacio de sistematización de la praxis existente al momento de realizar acciones en el espacio público. Estas líneas recogen el trabajo de varios creadores, que por la característica misma de sus obras han tomado un matiz casi efímero, razón por la que me atrevo a decir que esta tesis realiza también un ejercicio de recuperación de la memoria de las prácticas creativas realizadas en la urbe.

Por otra parte, las relaciones que se plantean entre el arte, la institucionalidad (sea ésta de carácter público o privado y la comunidad) se encuentran en un proceso de diálogo continuo. En ciertas ocasiones se perciben grandes logros, por el carácter de afectación que recae en las gentes; en otras, la integración de los habitantes en acciones creativas es nula. Resta decir que las ocupaciones del espacio público, a través del arte, no se limitan a exponer una obra en la calle, aquello sería por demás simplista y vacío. Las ocupaciones del espacio público a través del arte deben generar procesos de reflexión en torno a la morfología de los lugares, una relación directa con los transeúntes; es decir, debe haber una intencionalidad de trabajar con la textualidad ciudadana. Las creaciones analizadas anteriormente, en ningún momento responden a ejercicios azarosos de inserción en el espacio público carentes de diálogo. Por el contrario, la búsqueda de generar encuentros con la urbe es evidente.

Nos encontramos frente a procesos que apuntan incluso al fortalecimiento de la llamada *ciudadanía cultural*, entendida ésta como la multiplicidad de formas de ejercer los modos de vida en la ciudad, de práctica de saberes, de ocupación del territorio. Esto propicia sin duda un real ejercicio de derechos culturales, desde la perspectiva de apropiación y alcance de servicios y bienes culturales⁶⁶. La ocupación del espacio público permite incluso democratizar las prácticas creativas y sacarlas de aquellos tradicionales recorridos destinados para el arte. Nos encontramos frente a un movimiento de creadores, cuyos cuestionamientos incluyen su lugar de enunciación, sus ciudades y las gentes que las habitan. La figura de la autoría parece desvanecerse en la medida que la realización de este tipo de obras propicien una inclusión real de la comunidad. El arte se convierte en un potente aliado al momento de pretender reivindicaciones en el contexto urbano.

Para finalizar, debo manifestar que creo firmemente en el potencial de la calle y “el afuera” para generar procesos de reflexión colectiva, de prácticas integradoras. Me niego a pensar que las restricciones y el cóctel de miedos contemporáneos puedan silenciar las voces de quienes creemos que la creación es para todos y todas. El espacio

⁶⁶ Es preciso en este punto incluir lo que al respecto manifiesta el proyecto constitucional aprobado en Montecristi por la Asamblea Constituyente el presente año 2008. En la sección de los derechos a la cultura se plantea: Artículo 22 “Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas (...)”. Artículo 23 “Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.”

Independientemente de la ratificación o no del texto constitucional, se evidencia el momento por el que atravesamos los gestores, los creadores, la comunidad, y todos aquellos que conjugan el quehacer cultural; ese momento de reflexión y búsqueda de acceso a un ejercicio pleno de nuestra ciudadanía en todas sus dimensiones.

público atraviesa un momento en el que se presenta como un resquicio, una ventana abierta para la visibilización de quienes habitan la ciudad. Un lugar que revitalice las relaciones de pertenencia y apropiación de la urbe, un lugar destinado al tránsito perpetuo que no se limita al andar, que se expande en relación a los lenguajes utilizados, a las estrategias planteadas, a las prácticas diversas. En esta medida aparece el arte, tendiendo un puente entre el asfalto y las gentes, reconfigurando constantemente esta relación perpetua de las gentes y la urbe.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcazar, Josefina y Fernando Fuentes, "Arte de los resquicios" en Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, comp., *Performance y arte acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005.
- Aznar Almazán, Sagrario, *El arte de acción*, Madrid, Editorial Nerea, 2000.
- Andrade, Xavier, "Réquiem por la esfera pública", Radio Tropicana, 11-octubre-2006.
- Andrade, Xavier "Somos el tráfico: Arte sobre el espacio urbano", en *UIO Guía de Entretenimiento No. 2*, Quito, Enero 2008.
- Benjamín, Walter, *Poesía y Capitalismo Iluminaciones II*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.
- Borja, Jordi, "Espacio público y ciudadanía," en García Canclini, Nestor, *Políticas Culturales y Ciudadanía*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Catálogo de "Al Zur-ich" Cuarto Encuentro Internacional de Arte Urbano Quito, 2004.
- Coelho Netto José, "Arte público, espacios públicos y valores urbanos en el Brasil de hoy", en *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo des orden mundial*, Patricia Navia y Marc Zimmerman coordinadores, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Cuadernos de la OEI 1. Cultura. *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Madrid, 1998.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

Escobar, Arturo. Álvarez, Sonia. Dagnino, Evelina, *Política Cultural & Cultura Política*, Colombia, Taurus, 2001.

Foucault, Michel, "De los espacios otros", en *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, Francia, Architecture, Mouvement, Continuité, 1984.

Gómez Aguilera, Fernando, *Arte ciudadanía y espacio público*, Fundación César Manrique, 2004. <http://tragasaliva.wordpress.com/2007/crisis-de-la-ciudad-moderna.html>

Gómez, Rocío del Socorro, *Gestión Cultural: Conceptos*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2000.

<http://peatonal.cultura.df.gob.mx>

<http://revista.escaner.cl>

Isaacs, Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1988.

Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Colección Idea Universitaria, 1999.

Kennedy, Alexandra, "Arte y Política", en *El Tiempo*, Cuenca, 2 de julio de 2006.

Lukcuio, Edwin, "Las grandes joyas de la derecha ecuatoriana, los nefastos representantes de la derecha y sus actos", <http://somosdemocracia.org/edwinlukcio/2007/html>.

Manen, Marti, "Prácticas colaborativas", a partir de *Taking the Matter into Common Hands*, Black Dog Publishing en www.a-desk.org.

Mongin, Oliver, *La condición urbana*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.

Padín, Clemente, "El arte en las calles", en Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, compiladores, *Performance y arte acción en América Latina*, México, Ediciones sin nombre, 2005.

Puente Hernández, *El estado y la interculturalidad en el Ecuador*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2005.

Puig, Toni, *Se acabo la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.

Richard, Nelly, "Intervenciones urbanas: Arte, Ciudad y Política en Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas, Rosana Reguillo y Marcial Godoy Editores, México, 2005.

Reguillo, Rossana "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros" en *Entre miedos y goces Comunicación, vida pública y ciudadanía*, J. M Pereira, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

Salvador Lara, Jorge, *Quito*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992.

Verdezoto, María Elena, "Un estímulo que no llega", en *Revista Vistazo*, Junio, 2008.

Vich, Víctor, "Gestionar Riesgos: agencia y maniobra en la política cultural", en Guillermo Cortés y Víctor Vich Editores, *Políticas Culturales*, Perú, IEP Ediciones, 2006.

ANEXOS

**“Ni están todos los que son, ni son todos los que están”
Adagio Popular⁶⁷**



1. Colectivo Avanzada Aparte. 1992

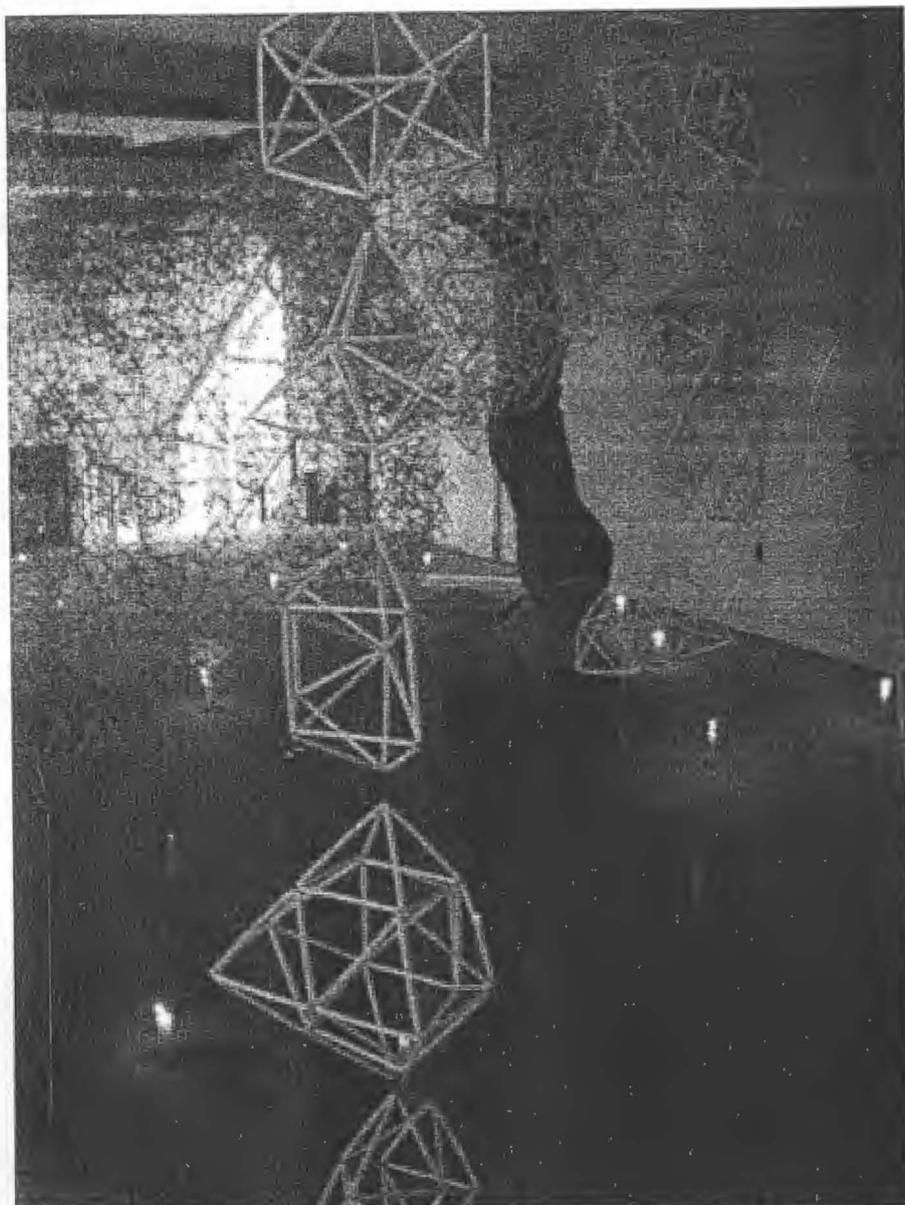


**1.1 Hombres Basura Performance
Colectivo Avanzada Aparte. Quito, 1994**

⁶⁷ Con esta sencilla frase anuncio que en la sección de anexos, no se encuentran todas las obras citadas en el trabajo investigativo. La naturaleza del performance y el arte acción, se plasma de mejor forma en un registro audiovisual más que fotográfico. Por esta razón invito a aquellos cuyo interés sea el análisis de esta experiencia creativa a revisar el Archivo Histórico del Banco Central, lugar donde reposan la mayoría de videos de las obras mencionadas y los videos compilatorios de los encuentros de arte urbano.



**2. Imagen de la Intervención “Aqua 3 acciones performáticas”
Colectivo El Bloque. Quito, 2007
Artista: Andrés Ganchala**



**2.1 Imagen de la Intervención “Aqua 3 acciones performáticas”
Colectivo El Bloque. Quito, 2007
Artista: Luís Mármol**



3. Prácticas Suicidas Performance
Colectivo Wash Lavandería de Arte Contemporáneo. Quito, 2006
Artista: Valeria Andrade



3.1 Prácticas Suicidas Performance
Colectivo Wash Lavandería de Arte Contemporáneo. Quito, 2006
Artista: Valeria Andrade

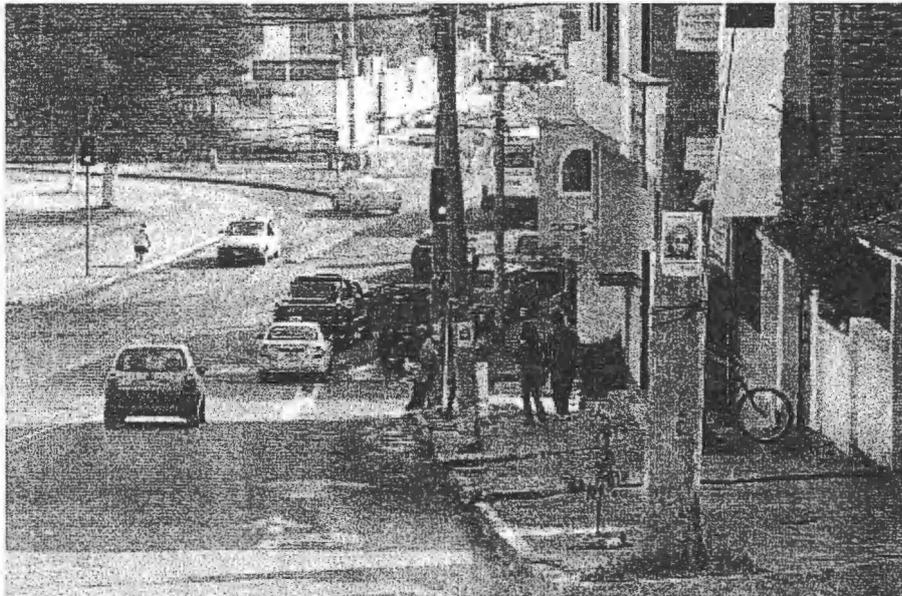
DESAPARECIDO



Ricardo Novillo Burneo

Desaparecido el 15 de Febrero en el barrio La Floresta, si lo ha visto porfavor comuniquese con Carlos Novillo. Se guardara absoluta reserva. Informes: 096-024080

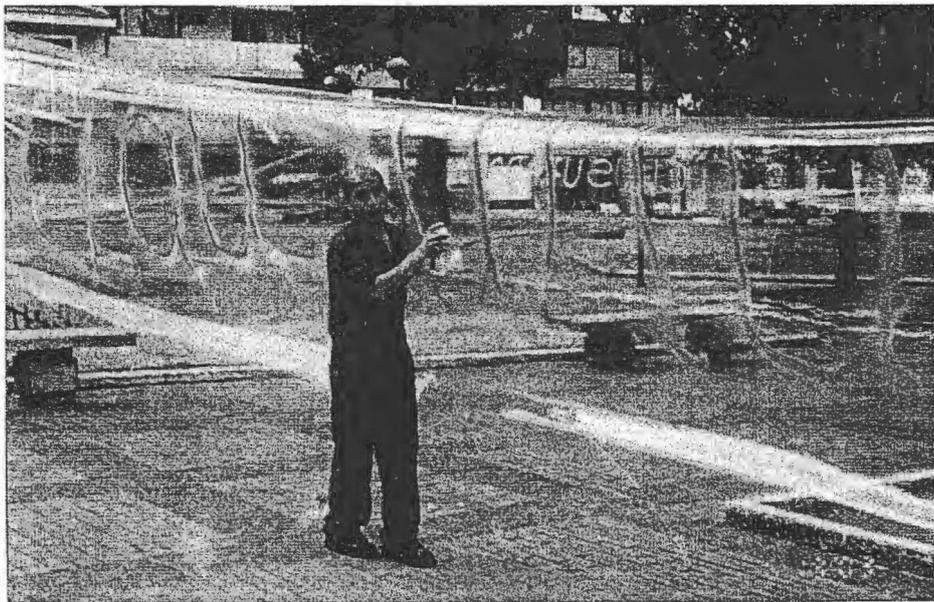
4. El desaparecido Ricardo Novillo Intervención Urbana Colectivo Experimentos Culturales. Quito, 2005



4. 1 El desaparecido Ricardo Novillo Intervención Urbana Colectivo Experimentos Culturales. Quito, 2005



**4.2 El desaparecido Ricardo Novillo Intervención Urbana
Colectivo Experimentos Culturales. Quito, 2005**



**5. Clausurado Intervención Urbana
Taller de Arte Akros y La Mancha
Quito, 2003
Artista: Samuel Tituaña**



**5.1 Clausurado Intervención Urbana
Taller de Arte Akros y La Mancha
Quito, 2003
Artista: Samuel Tituaña**



**5.2 Clausurado Intervención Urbana
Taller de Arte Akros y La Mancha
Quito, 2003
Artista: Samuel Tituaña**