

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

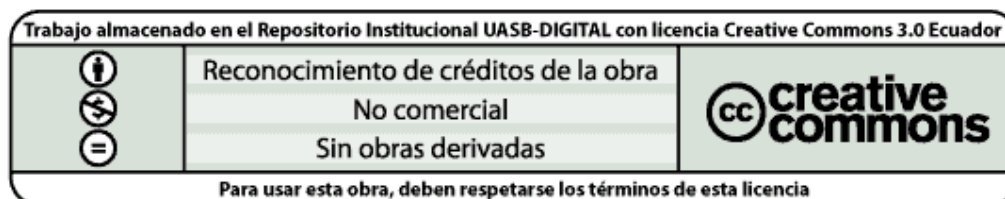
Mención en Políticas Culturales

**Arte urbano de lo cotidiano en Quito, entre los grandes
paradigmas del arte y sus posibilidades de interpelación social**

Autora: Sofía Zapata Muñoz

Tutor: Edgar Vega Suriaga

Quito, 2016



Cláusula de cesión de derecho de publicación de Tesis de Maestría.

Yo, Sofía Zapata Muñoz, autora de la tesis intitulada “Arte urbano de lo cotidiano en Quito, entre los grandes paradigmas del arte y sus posibilidades de interpelación social”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, mención en Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

Resumen

En el presente trabajo investigativo, se indaga en los alcances de algunas acciones artísticas presentadas en diferentes ediciones del Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich, como potenciales movilizadores sociales y políticos de la ciudadanía.

Se rastrea esta pulsión política/transformadora del arte urbano, a partir de un conjunto de planteamientos de autores vinculados a la teoría estética y los estudios visuales, que indagan en la relación de las prácticas artísticas con la vida cotidiana, la transformación social y la política.

En el primer capítulo de esta investigación, se realiza una reconstrucción del campo artístico quiteño entre las décadas de 1990 al 2010, período en el cual se evidencia una transformación radical en la institucionalidad del arte y en la concepción del mismo, marcándose un giro entre la visión moderna del arte y una perspectiva contemporánea, que busca vincularlo a lo cotidiano y lo urbano.

En el segundo capítulo, se realiza el análisis de tres manifestaciones artísticas presentadas en el encuentro anual Al Zur-Ich de los años 2005, 2006 y 2008, a la luz de pensadores que reflexionaron sobre el vínculo entre el arte, lo cotidiano y la praxis artística, como detonantes de movilidad social.

Agradecimientos

Esta tesis no se habría podido realizar sin los valiosos aportes de: Samuel Tituaña, Omar Puebla y Silvia Vimos, que entre sus múltiples actividades me dieron un espacio para conversar sobre el arte urbano. Tania Lombeida, que desde la distancia, respondió con gran paciencia a mis interminables preguntas.

También quiero agradecer el apoyo de Edgar Vega, que desde el principio se interesó en el tema y me respaldó en todo sentido y a Hernán Reyes, Alicia Ortega y Alex Schlenker por sus observaciones.

A Daniel Soria por su apoyo constante, a Fernando Muñoz, porque sin él nada de esto sería posible, y un agradecimiento especial y eterno a mi madre y hermana por su amor y apoyo constante.

Índice.

Introducción.....	6
Capítulo Primero.....	9
Arte urbano de lo cotidiano en Quito.....	9
1.1 La hegemonía del enfoque moderno en el campo artístico quiteño.....	10
1.2. La irrupción de enfoques artísticos contemporáneos en el campo del arte en Quito, 1990-2010.....	15
1.3. El Sur de Quito como espacio de efervescencia cultural.....	20
Capítulo Segundo.....	26
Praxis política desde el arte: análisis de tres propuestas artísticas presentadas durante los eventos anuales de Al Zur-Ich 2005, 2006 y 2008.....	26
2.1. Proyecto: <i>Lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero</i>	32
2.2. Proyecto <i>La Casa</i>	37
2.3. Proyecto: <i>Del Cielo Cayó una Rosa</i>	41
Conclusiones.....	47
Fuentes.....	51

Introducción.

Aunque en el arte las características formales no se pueden interpretar políticamente sin más, en él no hay nada formal sin implicaciones de contenido, y éstas llegan hasta la política.

Theodor W. Adorno

Al realizar una revisión del quehacer artístico en el campo de las artes visuales en Quito, durante los últimos 20 años, es notable el radical cambio producido, entre tres momentos claramente definidos.

En primer lugar, tenemos un contexto “inicial” marcado por la prevalencia de la institución-arte, con su red de galerías, museos, curadores y coleccionistas de arte, que reproducían los paradigmas artísticos de la modernidad.

A raíz de la crisis económica que atravesó el país en la década de los noventa, este escenario colapsa y el circuito del arte se reduce a muy pocos espacios “oficiales” de difusión, marcando un segundo momento, definido por las acciones llevadas a cabo por colectivos emergentes de arte, que trataban de consolidar espacios de enunciación desde los intersticios de la marginalidad, a la que fue sometido el campo artístico.

Identifico un tercer momento, que corresponde a la época actual, donde estos colectivos, que buscan posicionar circuitos alternativos de difusión artística, desarrollan su labor en un contexto marcado por una evidente presencia estatal, traducida en una suerte de confrontación entre el Gobierno Central y el Gobierno Municipal, por alcanzar la hegemonía en el campo artístico, mediante la consolidación de certámenes de arte urbano o iniciativas de registro de entidades y productores culturales, para la dotación de auspicios.

En el actual contexto, que quizá podría definirse como un momento de “fragmentación” de las iniciativas vitales propias de la pulsión de las artes, debido a una posible hegemonía de la institucionalidad estatal en su campo, cabe la pregunta por un arte urbano que trabaje sus propuestas desde los procesos y prácticas culturales de una colectividad específica, que nos permita reconsiderar la existencia de *componentes políticos efectivos* en el arte. Componentes, que no se refieran a adscripciones explícitas a grandes corrientes ideológicas o a proyectos de gobierno de partidos o movimientos

políticos, sino más bien, a procesos generados *desde la comunidad*, que lleven en sí un germen potencial de acción colectiva.

En el presente trabajo de investigación, se rastrea esta pulsión política/transformadora potencial del arte, a partir de un conjunto de planteamientos de autores vinculados a la teoría estética y los estudios visuales, que indagan en la relación de las prácticas artísticas con la vida cotidiana, la transformación social y la política, con la finalidad de detectar las implicaciones y potencialidades de un arte urbano que orienta su acción hacia la concreción de procesos y obras creadas en conjunto con la colectividad.

Considero que dicha pulsión es política, precisamente, porque al trabajar desde prácticas y componentes de una comunidad, moviliza la participación social dentro de un registro simbólico. Participación social, que a su vez, es el elemento constitutivo de lo político, si entendemos aquel como “una forma de intervención en el espacio público, que construye, deconstruye y reconstruye identidades sociales y sus posiciones o actuaciones relativas al poder” (Sánchez-Parga 1995, 14).

El presente trabajo investigativo, identifica a dicho componente político, en algunas acciones artísticas presentadas en diferentes ediciones del Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich. Este espacio es impulsado por el colectivo de arte urbano Tranvía Cero, que mantiene una dinámica de trabajo con los distintos barrios del Sur de Quito, un sector marcado por una relativa marginalidad respecto a la promoción cultural y artística promovida por la institucionalidad del arte.

Los objetivos que guían el accionar de dicho colectivo se inscriben en una intención explícita por tornar *visibles*, mediante un conjunto de proyectos artísticos de diversa autoría, componentes y prácticas culturales de los barrios del Sur de Quito. Y es precisamente esta condición de dotar de visibilidad a prácticas y estéticas “no oficiales” lo que, según los propios objetivos del grupo, dotaría a la propuesta de dicho colectivo de un componente político relevante, porque, siguiendo a Néstor García Canclini, la acción de visibilizar o invisibilizar ciertos componentes culturales, está relacionada directamente con el juego del control social (García Canclini 1997, 23-25).

La pregunta central que guía esta investigación se formula de la siguiente manera: ¿En qué medida existe una cualidad política -entendida como potenciación de la interrelación comunitaria en función de una recuperación de sus espacios de

enunciación y de encuentro- dentro de las prácticas de arte urbano como las de Al Zur-Ich y qué componentes de su circuito de circulación minan dicha cualidad?

La hipótesis que manejo en el presente trabajo investigativo es, que existe una dimensión política *potencial* en algunos proyectos presentados en cada encuentro anual de Al Zur-Ich y en el mismo enfoque de este certamen, pero que dicha potencialidad es sojuzgada en cierta medida por la misma dinámica de ejecución de los proyectos, en primer lugar, porque en algunos casos, los artistas que las ejecutan no logran desvincularse de su rol de artistas, para lograr un acercamiento y comprensión del “otro”, es decir, las personas de los barrios y sus dinámicas sociales o culturales; y por otro lado, debido a la misma institucionalidad del encuentro anual, que determina que el posicionamiento potencialmente transformador de algunas acciones u obras presentadas, sean absorbido como una “obra más” a ser consumida.

Considero pertinente esta investigación porque, rebasando el enfoque estético y desde una perspectiva crítica en el orden político-cultural, busca develar las posibles repercusiones sociales y políticas de un tipo de arte urbano integrado con las prácticas, historias y memoria de un sector históricamente invisibilizado, y porque procura una visión simultánea de las fuerzas que actúan desde y sobre aquel.

En el primer capítulo de esta investigación, se realiza una revisión del campo artístico quiteño entre las décadas de 1990 al 2010, período en el cual se evidencia una transformación radical en la institucionalidad del arte y en la concepción del mismo, marcándose un giro entre la visión moderna del arte y una concepción contemporánea que busca vincularlo a los cotidiano y lo urbano, mediante una nueva posición del lugar de enunciación, que a su vez, pone en entredicho la concepción de la obra de arte y el rol del artista. En este capítulo me apoyo sobre todo en el libro *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, de Manuel Kingman y en los esfuerzos por reconstruir este momento, realizado por autoras como Pamela Cevallos (2012) y Consuelo Crespo (2015).

En el segundo capítulo, analizo tres manifestaciones artísticas presentadas en el encuentro anual Al Zur-Ich de los años 2005, 2006 y 2008, a la luz de pensadores que reflexionaron sobre el vínculo entre el arte y lo cotidiano, así como en la praxis artística como detonante de movilidad social. Es crucial en este capítulo la categoría de Praxis trabajada por Antonio Gramsci y Theodor W. Adorno.

Capítulo Primero

Arte urbano de lo cotidiano en Quito.

Quito no es solo la ciudad colonial o la ciudad-museo que se intenta promocionar en las campañas turísticas internacionales. Es, como toda ciudad, un espacio de tensiones y resistencias, entre los usos cotidianos del espacio público por parte de la ciudadanía y colectivos culturales, e instituciones municipales y estatales, en un campo marcado por intereses particulares de determinados sectores sociales que buscan mantener su hegemonía cultural.

En este escenario, la concepción de lo cotidiano como un espacio de negociación de relaciones de poder, toma una importancia central. Para Michel de Certeau (1996), lo cotidiano es el espacio en el que los individuos y los conglomerados sociales tienen la capacidad de encontrar intersticios para oponerse a lo dominante a través de la puesta en marcha de estrategias y tácticas (1996, 42-48). De acuerdo a este autor, las prácticas, maneras de vivir y hacer uso del espacio público por parte de las personas, constituyen recursos que muchas veces se oponen a las estrategias de poder de la cultura hegemónica.

Este contexto marca el desarrollo de prácticas artísticas impulsadas por diversos colectivos, que buscan salvar la distancia que separa al arte de la vida cotidiana, tratando de interpelar a los espectadores-participes en diversas experiencias que logran en muchas ocasiones -aunque sea de manera momentánea- establecer un contrapeso a los imaginarios hegemónicos.

En este primer capítulo, con el afán de contextualizar los procesos artísticos analizados en este trabajo investigativo y comprender el potencial impacto movilizador de una propuesta como la del evento anual Al Zur-Ich, impulsado por el colectivo de arte urbano Tranvía Cero, comenzaré por un recuento de la situación del campo artístico local y sus problemáticas, entre las décadas del noventa e inicios de la primera década del dos mil. Para el efecto, me baso en las investigaciones realizadas por Pamela Cevallos (2012), Consuelo Crespo (2015) y Manuel Kingman (2012), debido a que constituyen los principales esfuerzos por historizar las manifestaciones artísticas del

período mencionado, que vinculan el arte con lo popular y urbano, poniendo en entredicho el estatus del arte que imperaba en el circuito artístico local. Considero que estas investigaciones revisten una especial importancia, por cuanto logran un panorama completo y crítico de la época, sustentado en un completo trabajo de campo.

Posteriormente, realizaré una breve contextualización sobre el Sur de Quito, como un espacio históricamente invisibilizado dentro del quehacer cultural hegemónico de la ciudad, que, por su propia dinámica, se convirtió en el escenario propicio para la gestación de una propuesta como la de Tranvía Cero. Al respecto, considero que la intención de este colectivo, sumado al esfuerzo de otros colectivos que conforman la Red Cultural del Sur, por establecer un fuerte proceso de gestión cultural en este sector, en lugar de tratar de insertarse en los circuitos preestablecidos del arte que operaban en el centro-norte de la ciudad, constituye en sí una postura política de gran importancia que ha logrado, en mi opinión, modificar el *tropos* de enunciación cultural dentro la ciudad.

Comenzaré con una breve revisión histórica de la consolidación del campo artístico moderno en la ciudad de Quito, con la finalidad de rastrear los principales presupuestos sobre el arte que marcaron posiciones -institucionales o no-, contra las cuales se erigieron estas manifestaciones y prácticas artísticas, que buscaban vincular de una manera más directa al arte con lo cotidiano.

1.1 La hegemonía del enfoque moderno en el campo artístico quiteño.

El contexto histórico de la década de los setenta en Ecuador, estuvo marcado por el boom petrolero, que conllevó entre otros aspectos, un notable crecimiento urbano de las principales ciudades del país, en especial Quito y Guayaquil. La bonanza petrolera se combinó con las políticas nacionalistas de desarrollo del general Rodríguez Lara (1972-1976), orientadas hacia el fortalecimiento de las exportaciones petroleras y la revisión de las concesiones a compañías extranjeras, con el consecuente aumento de ingresos petroleros para el país (Cueva 1991, 153).

La bonanza petrolera fortaleció la existencia de una clase media que dinamizó el circuito de consumo y circulación del arte. Lupe Álvarez (2000) nos dice que, en el campo del arte, el boom petrolero tuvo una decisiva incidencia en el acceso a los bienes culturales, debido a un mayor poder adquisitivo, que se reflejó en la ampliación del

mercado y del coleccionismo a partir de las demandas de nuevos consumidores. Para Álvarez la eclosión de galerías durante estas décadas estaba directamente relacionada con el hecho de que un importante sector social tenía poder adquisitivo e invertía en obras de arte (2000, s.p). Sin embargo, para esta autora, pese al dinamismo generado en el campo de circulación y consumo de arte por los ingresos petroleros, el enfoque de producción y consumo del arte estuvo marcado por un “provincianismo moderno esteticista, centrado en la búsqueda de identidad” (2000, s.p.).

Fue una época dominada por la mentalidad de lo universal autóctono fuertemente marcada, entre otros aspectos, por la Revolución Cubana¹. Para Álvarez, en el campo del arte, las implicaciones de esta postura representaban un rechazo al carácter dependiente de la producción latinoamericana frente a Europa y la necesidad de una reinterpretación de los lenguajes “universales” del arte.

Frente a esta posición, la respuesta del sector público consistió en establecer políticas para la cooperación que se inscribían dentro de la lógica del patronazgo. Por su parte, lo privado se mantuvo con otro frente de acción, “que amparado por sus propias lógicas e intereses de mercado, remarcó fuertemente el carácter clientelar de las instituciones públicas” (Cevallos 2012, 45-46)².

Pamela Cevallos (2012) complementa el panorama de la época al resaltar que en este periodo, la crítica de arte no alcanzó la profesionalización y se orientó en muchos casos por el mercado. El crítico asumió en esta época un papel legitimador y traductor

¹ En el ámbito cultural, Fernando Tinajero (1991) resalta la influencia de la Revolución Cubana, pues sustituyó la utopía de la revolución por el mito de la revolución posible, “un mito que causó (...) exaltación en ciertos sectores medios intelectualizados [constituyéndose en el] eje de las definiciones culturales” (Tinajero 1991, 288). Para el autor mencionado, esta perspectiva planteaba la posibilidad de una reivindicación de Latinoamérica y un repensar la dependencia cultural de la región.

² Pamela Cevallos en su tesis “*La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador (1964-1979)*”, que analiza el papel de la Galería Siglo XX en la conformación del campo artístico moderno en la ciudad de Quito, destaca como un hecho estratégico la fundación de dicha galería en 1962. Posteriormente, aparecen nuevas galerías: “Altamira” de Jaime Darquea, “Artes” de Iván Cruz y Luce de Perón, “Galería Charpentier” de Pablo Charpentier, “Goríbar” de José María Roura, “Caspicara” de Pablo Cueva, “La Galería” de Betty Wappenstein y otros espacios de exhibición como “Kitgua”, el Centro Ecuatoriano Norteamericano, la Alianza Francesa y el Auditorio Lincoln, que fortalecen una red propicia para la producción y circulación del arte moderno en Quito (Cevallos 2012, 46).

que hasta cierto punto “ordenaba” y actuaba servilmente con el mercado. Su carácter “independiente” estuvo ligado a los canales de expresión mediante los que ejercía la crítica, por ejemplo, la prensa³.

Además de la red de galerías que se conformaron en Quito en la década de los setenta, tanto Cevallos (2012), como Crespo (2015), señalan dos entidades que desde el ámbito público, marcaron una dinámica de producción y circulación cultural que consolidó una hegemonía modernista en el arte ecuatoriano: la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE). Según ambas autoras, estas entidades tuvieron un papel fundamental en la consolidación de estereotipos modernos, que marcaron en gran medida la producción y consumo de arte de los últimos treinta años del siglo veinte.

Sin embargo, para matizar el panorama, Cevallos señala que la gestión cultural en el ámbito privado, especialmente en la difusión de las artes plásticas, se gestó como una especie de antagonista, con la gestión pública oficial ejercida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana desde la década de los cincuenta. Para la década del sesenta, la reputación de la CCE había decaído pues no representaba a la mayoría de artistas jóvenes ni el espíritu de reivindicación de la cultura nacional con el que había sido creada; representaba el establishment. En esta misma década, la Casa de la Cultura fue intervenida por la dictadura militar, agudizándose su situación estática y reforzándose una imagen negativa por sus prácticas clientelares⁴. Esta situación devino hacia 1966, con la toma simbólica de la CCE, por parte de algunos colectivos culturales. Cevallos anota que los dos criterios que movilizaron a los grupos que se tomaron la CCE fueron:

³ Al respecto, Cevallos menciona como ejemplo al diario “El Tiempo” de Quito como uno de los espacios fundamentales en la visibilización del movimiento artístico de la época. La redacción de cultura estuvo a cargo de Hernán Rodríguez Castelo, quien desde este espacio, construyó un modo de expresar la legitimidad en el campo y de entender los procesos artísticos. “En este sentido, los procesos del campo del arte estaban limitados a lo estético y a explicaciones que funcionaban en una lógica moderna de superación” (Cevallos 2012, 47-48).

⁴ Cabe destacar que Cevallos señala que esta no era una crítica reciente pues, desde su fundación y durante las presidencias de Carrión, la CCE fue acusada de desarrollar actividades literarias y artísticas de un reducido grupo de amistades y arrogarse el privilegio de decidir sobre los valores culturales que debían difundirse (Cevallos 2012, 51).

la popularización de la cultura y la democratización de la Institución (Cevallos 2012, 53-56).

Sin embargo, siguiendo a Cevallos, podemos decir que la democratización era un discurso insuficiente para enfrentar las prácticas que habían dado forma a la CCE, pues sus posteriores presidencias mantuvieron una visión absolutamente elitista de la cultura, que a su vez contrastaban con los discursos de los intelectuales de la época sobre el rol que debían cumplir el arte y la cultura en la sociedad, bajo un enfoque de popularización de la cultura y superación del subdesarrollo. Estas agendas incluyeron repertorios sobre lo “propio”, “lo autóctono”, “lo esencial” que implicaron recurrir a la figura del indígena y al pasado precolombino, para marcar el derrotero del campo cultural nacional (Cevallos 2012, 55).

La Casa de la Cultura Ecuatoriana mantuvo una visión de la cultura modernizadora y esteticista durante las tres décadas siguientes, pese a episodios como el discurso de posesión de Camilo Restrepo, quien presidió la CCE en 1992. Crespo resalta que en dicho evento, su discurso se centró en el reconocimiento de que la cultura no se restringe a la producción académica del arte, la literatura y las ciencias sino que también

Comprende los modos de vida, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, es decir, todos los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan y constituyen una forma esencial de existencia de una sociedad o un grupo social (...) [que] ha obligado a reconsiderar y reorientar la acción de las instituciones y de la sociedad en su conjunto, en relación a la cultura (Restrepo citado por Crespo 2015, 44).

Sin embargo ante esta aparente posición, la institución no pudo ser mediadora de las causas culturales emergentes⁵.

Por su parte en lo que respecta al Banco Central, Cevallos señala que su labor, específicamente en cuanto al arte moderno, se potenció a finales de los años setenta,

⁵ Crespo nos dice que la gestión de Restrepo terminó con grandes cuestionamientos del público y del gremio de los artistas. “La falta de financiamiento adecuado, la inoperatividad de la matriz que repercutió en todos sus núcleos, el centralismo y la falta de coordinación situó a la CCE a la deriva” (Crespo 2015, 45).

cuando, con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de la institución, se organizaron festejos que incluyeron, entre otros aspectos, la organización del primer Salón Nacional y la creación de la Revista “Cultura”. Según esta autora, dichos sucesos constituyeron el epílogo de un proceso de estructuración de un campo cultural, que tuvo como antecedente la creación del Museo del Banco Central, instancia que generó políticas de conservación de bienes culturales arqueológicos y coloniales, impulsando el “rescate patrimonial” como un mecanismo de asimilación de contenidos simbólicos, para la consolidación de un imaginario de Nación.

Cevallos resalta que el archivo generado desde el Banco Central, tuvo otra instancia de legitimación del campo artístico ecuatoriano, a través del lanzamiento de su enciclopedia de Historia del Arte Ecuatoriano (1977), en cooperación con la editorial española Salvat. Para Cevallos, esta publicación se encargó de estandarizar la categoría de “arte nacional” a partir de su análisis de los objetos precolombinos, coloniales y modernos, convalidando las producciones visuales de quienes circularon extensamente en la red de galerías. Un capítulo aparte está dedicado a Oswaldo Guayasamín, en cuya biografía se destacan los orígenes tempranos de sus capacidades como pintor y la incidencia de su procedencia étnica para dar forma a los discursos de nación, posicionándose como indígena (Cevallos 2012, 67), situación que evidenciaba el sesgo que el BCE buscaba dar al campo artístico moderno.

Paralelamente, se organizaron o reeditaron otros salones nacionales, para legitimar y fomentar las prácticas artísticas modernas. Entre ellos, se destacaron por su impacto en el campo artístico nacional, el premio Mariano Aguilera, inaugurado en 1917 en Quito y el Salón de Julio (1956) de Guayaquil. Al respecto es importante resaltar lo señalado por Crespo, quien identifica la organización de la primera Bienal de Pintura en Cuenca, como una alternativa al marcado regionalismo y centralismo de los certámenes de Quito y Guayaquil, y como un espacio para las expresiones de arte emergente que iban más allá de la pintura como la única manifestación posible (Crespo 2015, 50-51).

1.2. La irrupción de enfoques artísticos contemporáneos en el campo del arte en Quito, 1990-2010.

Desde la década del setenta hasta la del noventa, las galerías privadas en Quito habían tenido un desarrollo sostenido. “En los ochenta, en Quito, llega a haber hasta como 20 galerías de arte [...] hacia finales de los noventa, con la crisis económica, el número de galerías privadas se redujo prácticamente a cero” (Crespo 2015, 54). Esto conllevó un fuerte impacto al circuito de circulación del arte, que estaba directamente anclado a la capacidad del medio para consumir.

En el país, el consumo cultural de las entidades estatales mostraba una fuerte resistencia a asimilar al arte en sus nuevas manifestaciones. Los críticos, supuestamente encargados de hacer teoría, no asumieron una posición profesional ante estos acontecimientos. En este sentido, Lupe Álvarez, entrevistada por Consuelo Crespo planteaba:

En aquella época la resistencia al cambio venía de un circuito totalmente organizado alrededor del concepto de bellas artes, un circuito con mucho manierismo estético, con una manera de entender todavía como que los grandes maestros eran los maestros de los años sesenta y por tanto no se podía refrescar esa visión del arte, o sea todos los mecanismos estaban condicionados (Crespo 2015, 52)

En este contexto, el campo artístico quiteño, inscrito además en un panorama social marcado por un crecimiento poblacional constante, debido a las migraciones del campo a la ciudad, con problemáticas sociales específicas y procesos culturales complejos, se debatía entre la modernidad estética “conservadora” de las vanguardias y una insurgencia de grupos y personas que proponían visualidades diferentes, desde diversas perspectivas.

Sin embargo, no hubo un seguimiento conceptual desde la historia del arte ni desde la crítica que analizara y sistematizara el desplazamiento de las prácticas artísticas modernas a las contemporáneas. Lupe Álvarez (2000) señala que en este proceso, no se generaron estudios críticos que hagan los deslindes pertinentes entre los atributos de la modernidad estética y la desestructuración de su paradigma. El circuito del arte en Quito no llegaba a acceder al cambio de paradigma que confrontaba el arte; “no existía un compromiso con el arte emergente; no se construía una teoría sobre el arte, ni se discutía

sobre él, todo se manejaba con sobreentendidos basados en el paradigma del ‘buen gusto’ de una clase” (2000, s.p.).

En este punto, es necesario mencionar el impacto que en el aspecto cultural tuvo el advenimiento de la posmodernidad, como el fin de los “grandes relatos”, de los paradigmas de la historia y de las ideologías, grandes construcciones que fueron relativizados por la visibilización del “otro” cultural (Jameson 1991, 15). El advenimiento del enfoque posmoderno, visibilizó un campo relacional diverso, donde el sujeto se construye y reconstruye constantemente (Brea 2005, 23).

En este contexto, Crespo resalta el papel fundamental de la iniciativa de un grupo de artistas emergentes, liderados por Juan Ormaza, en la creación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo) en 1995 -que luego fue liderado por Ana Gabriela Rivadeneira- patrocinando la venida de algunos académicos del arte, para divulgar teorías inscritas en la teoría crítica del pensamiento occidental:

El CEAC se preocupó de que la teoría llegase a diferentes ciudades para descentralizar el discurso, con el objetivo de impulsar la producción, difusión e investigación del arte en el Ecuador, así como fomentar una comprensión más dinámica de sus relaciones con el contexto en el que se generan y animar su efectiva inserción en el circuito internacional (Crespo 2015, 59-60).

Crespo nos dice que desde entonces, se fortalecieron actividades que permitieron incorporar los marcos teóricos del debate cultural contemporáneo, a la producción local, a través de foros, exposiciones, cursos, seminarios e investigaciones, favoreciendo una postura crítica que contempló la interrelación del artista, la producción artística y la sociedad (Crespo 2015, 59).

Además de esta iniciativa, Crespo señala a Patricio Ponce, José Luis Celi, Jenny Jaramillo, Damián Toro, el colectivo PUZ (César Portilla, Ulises Unda y Danilo Zamora), el colectivo Máquina Gris (Giovanny Páez, Fernando Dávalos, David Santa Cruz y Roberto Jaramillo), Wilson Pacha, Luis Crespo, Manuela Ribadeneira, Ana Fernández y Miguel Alvear como los artistas que contextualizan la expansión del campo del arte en Quito (Crespo 2015, 63).

Por su parte, Manuel Kingman (2012) identifica la actividad de Artefactoría, en Guayaquil en la década de 1980, la obra de Mauricio Bueno, Juan Ormaza, Pablo Barriga y Miguel Varea en Quito, Olmedo Alvarado y Jaime Landívar en Cuenca, como

exponentes de manifestaciones artísticas de avanzada, por su acercamiento conceptual al arte en el Ecuador, quienes si bien “en muchas de sus obras trabajaron con medios tradicionales, desarrollaron una actitud experimental que les llevó a tomar riesgos, asumiendo nuevos lenguajes artísticos y cuestionando el propio estatuto arte” (Kingman 2012, 76). Los procesos, experimentaciones y conceptos generados por estos artistas, fueron pioneros en plantear ciertas rupturas con la visión modernista del arte en nuestro país.

Para efectos de este trabajo, es importante mencionar el análisis que Kingman realiza de la obra del artista Pablo Barriga, debido al carácter experimental de su trabajo y su relación con lo cotidiano. Durante la década de los ochenta, por un lapso de dos años, el artista conformó el colectivo Arte en el Ejido, que buscaba impulsar el acercamiento del arte a los espacios cotidianos, exponiendo obras de pintura y escultura. Sin embargo, el colectivo se distanció de la iniciativa cuando comenzaron a primar los intereses comerciales de vender cuadros, en lugar de la intención utópica de hacer un “arte para el pueblo”.

Posteriormente, con un grupo conformado por varios artistas, Pablo Barriga ocupó plazas del centro histórico como La Victoria y calles como la 24 de Mayo con obras plásticas de connotación política, en un claro intento de vincular el arte con lo social, lo cotidiano y por ende, con la vida.

Para Kingman, la iniciativa en la que colaboró Barriga, fue pionera en la búsqueda de un acercamiento de lo artístico al espacio público, en una época en la que el arte estaba reservado para los espacios museísticos y para las galerías, y resalta que si bien esta tendencia fue influida por la intelectualidad de izquierda de esos años, ese emprendimiento operó en un momento en que la institución arte era fuertemente excluyente y no existían políticas culturales en el espacio público sin la intermediación de aquella (2012, 78). Así, el espacio público fue recuperado, en cierta manera –y provisionalmente-, como un lugar de expresión política civil.

Tanto para Kingman como para Crespo, los artistas mencionados marcaron hitos en el campo artístico nacional, porque construyeron estrategias de diálogo con los procesos, con el material y con la iconografía, en lo cotidiano. Su producción se caracterizó por la re-significación de los signos culturales, dentro de la economía austera del minimal y del arte procesual, usando materiales pobres -acorde con las

circunstancias que vivía el país y la ciudad- cargándolos de sentidos autorreferenciales inmersos en los contextos culturales, *desmitificando la autoría*.

Crespo nos dice que con estos artistas, lo procesual adquiere un carácter político porque al contextualizar los materiales y las acciones implícitas en la construcción de una obra, potenciaron las significaciones culturales. Los materiales entrañan significaciones desde sus usos y desde la experiencia cultural, y se potencian en la reiteración del acto, en la confrontación con el espacio, desde los sentidos y los afectos (Crespo 2015, 66).

Sin embargo, los espacios expositivos tradicionales no eran capaces de sostener estas prácticas, lo que llevó a confrontar sus producciones con el espacio público, activando otras dinámicas de relacionamiento con el arte. Los artistas indagaron en diferentes medios, propios o ajenos al campo artístico, para aproximarse a la formalidad de la obra, para transformarla en un instrumento crítico, para cuestionar el arte y a lo legitimado, codificando e investigando las diversas posibilidades visuales del entretejido social.

Para Kingman, estos referentes, aunque no representan rupturas intencionales con el arte moderno, fueron un síntoma del agotamiento de este y la búsqueda de nuevos derroteros. Estos artistas vieron en los lugares, prácticas, estéticas populares y alternativas, nuevos cauces o potenciales creativos y de comunicación (2012, 76-79)

Kingman resalta las acciones de apropiación del espacio público iniciadas por esta generación de artistas, entre las que destaca, la toma y habilitación del abandonado Hospital Militar en 1994, la implementación del Centro de difusión comunitaria La Tola-San Blas en 1995, además de la ya mencionada creación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) “cuya primera formación incluyó a un numeroso grupo de artistas agrupados por una necesidad de asociación para crear una institucionalidad alternativa que permita consolidar una sinergia conceptual para apuntalar nuevas reflexiones sobre el arte” (2012, 89-90). Destaca también la conformación de plataformas como Artes no Decorativas S.A. y Oído Salvaje, entre otras.

Kingman resalta que hacia finales de los noventa, comienza a polarizarse la relación entre espacios legitimados en el circuito artístico oficial -con una ortodoxa y modernista concepción del arte- y espacios alternativos que comenzaron a incluir propuestas contemporáneas. Estos espacios se trataban más bien de lugares ajenos al

circuito mercantil, como por ejemplo, los centros culturales Casa Humboldt y el ya desaparecido Consejo Británico, así como el Bar el Pobre Diablo con su galería El Container, entre otros.

Sin embargo, Kingman resalta que sería inexacto pensar que en la década del noventa se diera una irrupción masiva de este tipo de propuestas, o que constituya un momento de quiebre de lo moderno; de hecho, en esta década comienzan a manifestarse propuestas puntuales que coexistieron y en muchos casos compartieron espacios de exposición con los artistas modernistas.

En este periodo, hubo una ampliación del campo artístico y un acercamiento a la contemporaneidad, que fue provocado -entre otros factores, además de los aportes de los críticos de otros países que se radicaron en la ciudad- por la circulación de información relativa al arte contemporáneo y la adquisición de ciertas herramientas teóricas proporcionadas sobre todo por la antropología y la sociología, que cumplieron un importante rol en el paso de una representación paternalista de lo popular a una práctica artística que tomó a lo popular y urbano como un escenario crítico⁶. Estas circunstancias posibilitaron que se movilizara una mirada crítica hacia los discursos de la modernidad.

Kingman resalta que el lustro que va del año 1997 al 2002 denotaba un período de efervescencia de colectivos, propuestas y espacios alternativos de circulación para el arte contemporáneo; “sin embargo los resultados de este proceso de creación de infraestructura y de apertura de espacios para el arte se suscitaron paralelamente a la crisis bancaria, cuando cae el mercado del arte, se cierran las galerías y [colapsa] todo un sistema que, en cierta manera (...) era ficticio” (2012, 95).

El período correspondiente a la primera década del dos mil, se caracterizó en consecuencia, por un vacío institucional que ha determinado un redoble de esfuerzos de los artistas contemporáneos para producir y dar a conocer su producción. Este período revela los esfuerzos y emprendimientos de artistas y colectivos para articular un campo

⁶ Hay que resaltar sin embargo, que fue fundamental para el cambio de esta visión paternalista de lo popular, los levantamientos indígenas suscitados en 1990, 1994 y 2001, gracias a los cuales, el movimiento indígena irrumpió en el escenario político y social nacional con un actor político de gran alcance, basado en conceptos teóricos y categorías que desmontaron la visión de una nación homogénea y unívoca.

artístico –o quizá varios sub-campos artísticos– que se desarrollaron desde iniciativas independientes o medianamente independientes, con poco auspicio de la institución arte⁷.

1.3. El Sur de Quito como espacio de efervescencia cultural

Las propuestas artísticas y emprendimientos culturales previamente mencionados, evidencian una relación más constante del arte contemporáneo con el espacio público; buena parte de las propuestas innovadoras de este período fueron instaladas en sitios de socialización o de tránsito populares.

Considero que las inquietudes de los artistas estuvieron cercanas al relacionamiento del arte con la vida cotidiana y con una posible movilización o transformación social, en el sentido de que muchas de estas inserciones se concebían a partir de un relacionamiento con espacios urbanos específicos y sus habitantes. No importaba solamente la materialidad de la propuesta, sino el modo en el que interactuaba o modificaba –aunque sea momentáneamente– su contexto.

Sin embargo, pese a constituirse en espacios alternativos de exposición e interacción del arte con la ciudadanía, hay que mencionar que las experiencias artísticas de estos colectivos se concentraban sobre todo en el centro-norte de la ciudad de Quito. En este sentido, considero que la propuesta del colectivo de arte urbano Tranvía Cero implica un giro político más fuerte, pues movilizó el histórico eje cultural, del centro-norte de la ciudad, hacia el sur de la misma, espacio que hasta ese momento denotaba una poco visible actividad cultural.

El Sur de Quito, puede asumirse como un espacio subalterno planteado desde la misma composición de la urbe. Este territorio condensaba a una comunidad

⁷ Señala Kingman, que en la década del dos mil se dieron algunos emprendimientos que nuclearon a un gran número de artistas. Con relación a plataformas surgidas, cabe nombrar a La Corporación, La Naranjilla Mecánica, Experimentos Culturales, Tranvía Cero y la Galería Full Dollar (2004) “corporación de carácter ficticio dirigida por el antropólogo X. Andrade, que a pesar de su localización en Guayaquil hizo circular sus contenidos en Quito a través de la red” (2012, 98).

parcialmente alejada de las iniciativas municipales o gubernamentales, en lo que a ejercicio de derechos culturales respecta⁸.

La expansión del Sur de la ciudad se dio precisamente durante el boom petrolero, que implicó el crecimiento acelerado de las principales ciudades del país bajo una dinámica de progresiva industrialización. En este contexto, los primeros emporios fabriles se asentaron precisamente en este sector, 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. 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 (Salvador Lara 1994, 156-158).

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 y La Ecuatoriana” (Salvador Lara 1994, 163).

En este escenario tremendamente diverso en contenidos culturales, hacia fines de la década de los noventa, se conforma la Red Cultural del Sur que, “más allá del despliegue estético, de los lenguajes del arte, los artistas y las obras mismas, buscaba una relación horizontal con la gente, *revalorizando la praxis propia de esta zona*” (Tituaña, 2015, el énfasis es mío). En estos sectores, 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 de la Red, en talleres juveniles como el

⁸ Marcelo Recalde (2013) define a este fenómeno como “la división de la ciudad”, pues dentro de la pluralidad de voces que componen a la urbe, para este autor hubo dos que se impusieron: la primera, la del discurso del proyecto modernizador, que representaba el futuro, la legitimidad, lo ideal y el orden, representado en el centro-norte de Quito mientras, la segunda sería la voz del “otro” Quito, que encarna “lo indeseable”, pasado, pobreza, marginalidad. “Emergen, entonces, dos ciudades, dos voces rivales que se quieren entre sí excluidas, pero que en la realidad coexisten, se entrecruzan y se mezclan en un fenómeno social, dinámico e histórico que ha determinado la construcción de la identidad de sus ciudadanos” (2013, 9-10).

Nueva Esperanza Juvenil, Frente de Lucha de Guamaní, El Beaterio, Grupo Cultural Alquimia de Turubamba y Garabato Teatro Clown de Cutuglagua, entre otros. Estos ejemplos ponen de manifiesto el proceso de democratización en el acceso al ejercicio de derechos culturales para la población del Sur de Quito.

En estos espacios de actividad cultural comunitaria, aparecen a partir de la dinámica instaurada en los barrios por el Festival del Sur, eventos como los del Primer Encuentro de Arte Urbano "Al-Zurich" propuesto por el Colectivo Tranvía Cero (Tituaña, 2015).

Tranvía Cero es un colectivo conformado en 2002. Sus planteamientos básicos parten de la democratización del espacio público, la articulación y la interrelación del arte urbano con la comunidad, así como una constante crítica a las formas de interpretar el quehacer cultural y la oposición a una concepción del arte urbano orientada hacia la museificación de la ciudad (Puebla, 2009a).

En el año 2003, el colectivo organiza el Primer Festival Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich. Este evento surgió como una propuesta de integración e inserción artística en la esfera urbana, para generar alternativas visuales en el quehacer del arte urbano con la comunidad, a través de la investigación, la experimentación y distintos grados de acercamiento a sus realidades, “desde un trabajo con los imaginarios, tradiciones, costumbres históricas y contemporáneas, que circulan en este contexto, siendo esencial, tanto el proceso de construcción de la obra, como el producto final y su relación con los espacios urbanos, para fomentar vínculos con sus actores sociales y organizaciones”⁹ (Tituaña, 2015).

⁹ El Encuentro convoca a creadores nacionales e internacionales. Los requisitos para participar en él, se resumen en dos ejes: en primer lugar, debe tratarse de una propuesta estética innovadora que tome el barrio como unidad de trabajo y se desarrolle a partir de un proceso de investigación, involucrando los vecinos del lugar en todo el proceso creativo y, en segundo lugar, debe ejecutarse con los recursos asignados y en el tiempo establecido. Con estas condiciones, cada año, el colectivo espera que el evento desafíe al creador para redefinirse como tal, y buscan que la línea creador-observador desaparezca para que tanto artistas como comunidad puedan ser parte de un mismo proceso de creación y apropiación de la urbe (Puebla, 2009b).

En el Encuentro pueden participar creadores de cualquier nacionalidad, sin límite de edad, no siendo requisito que sean artistas plásticos o visuales. Los proyectos presentados son sometidos a un proceso de selección por un equipo técnico conformado por un/a antropólogo/a o sociólogo/a, un/a artista visual, un/a representante de la ciudadanía y el Colectivo Tranvía Cero.

Para este colectivo, el arte urbano se gesta *desde adentro de los barrios*, articulando sus dinámicas al proceso de creación, donde los protagonistas son, sobre todo, los moradores de los mismos. En este punto se apela al involucramiento del artista con las temáticas propias del barrio, con sus identidades y con sus características, con el objetivo de generar en esos espacios lugares de participación e integración. Se apela a la revalorización del barrio como un espacio de identidad, por lo cual los artistas deben contactar a los grupos y organizaciones de los barrios seleccionados y trabajar con ellos¹⁰.

Además, se busca que el trabajo con los vecinos logre involucrarlos en un proceso reflexivo sobre ellos mismos a través del arte (Tituaña, 2009). Consideran que, con sus actividades, han logrado activar de alguna manera niveles de organización social, en donde los procesos artísticos se han convertido en parte integral de la comunidad (Puebla, 2009a).

Para el colectivo, las prácticas de arte urbano que incentiva, constituyen una confrontación directa a los ejercicios del poder institucional y académico, reformulando las prácticas artísticas desde una perspectiva total, que involucra de manera participativa

El Encuentro se ejecuta entre los meses de julio y agosto del cada año, tiempo en el cual los proyectos seleccionados trabajan en los barrios o sectores escogidos y los resultados finales se presentan durante el mes de septiembre (Tituaña, 2009).

¹⁰ Segovia y Oviedo (2000) categorizan los espacios públicos urbanos en cuanto a su dimensión física, significación y uso social. Dentro de la dimensión física de los espacios públicos urbanos se diferencian los espacios públicos urbanos monumentales, de los espacios públicos del barrio. El barrio está compuesto por el entorno de las residencias, al cual los vecinos pueden acceder a pie diariamente, tratándose más bien de un espacio familiar, de pequeña dimensión urbana, de jerarquía intra-comunal, que por tanto, tiene un valor simbólico para un grupo reducido de personas que lo habita: “por su dimensión, el espacio público físico de los barrios es el lugar para conocerse cara a cara, para acciones cuyo móvil es el afecto, el encuentro, la recreación cotidiana” (Segovia y Oviedo 2000, 71).

En el barrio, podemos encontrar los lugares, según Augé (1996). Es ahí donde el sujeto se identifica con su comunidad, y la visualiza. “El barrio es el lugar donde se comparte lo cotidiano de manera colectiva; constituyéndose en el espacio más próximo al espacio íntimo” (1996, 81).

Según Salazar (2003), el poder popular que antes se manifestaba en la plaza pública, en los espacios urbanos monumentales, ahora se desplaza hacia lo local, hacia el vecindario, donde en la actualidad se estaría gestando un nuevo “foro” de poder político popular. Éste se disemina por el territorio, adoptando nuevas formas, tanto culturales como comerciales y se relocaliza con mayor especialización según las funciones en los diferentes espacios públicos (2003, 21).

al espectador, que a su vez se constituye en co-autor de la obra¹¹. Para ellos, los trabajos presentados en su evento anual Al Zur-Ich, permite interpretar la cotidianidad, conjugar sus lenguajes visuales, sus espacios de comunicación, sus diversas culturas urbanas, todo lo cual genera herramientas y elementos de valoración políticos, sociales y estéticos, que les facilitan incidir en la urbe y sus habitantes con procesos creativos, transformadores e integradores (Puebla, 2009b).

El trabajo de Tranvía Cero, se centra en lo que ellos denominan “el patrimonio vivo y mutable”, que busca la recuperación de la memoria histórica y cotidiana de los diversos componentes humanos y culturales cohesionados en distintos grupos sociales que conforman el Sur de Quito (Puebla, 2009b).

Su intención de establecer nuevos espacios para la actividad cultural, se ve manifestada al trabajar en barrios populares, fuera de las galerías, al no producir grandes shows masivos sino proyectos *que implican un trabajo íntimo con la comunidad*, donde los protagonistas no son los artistas, sino los vecinos del barrio, quienes salen del anonimato y encuentran un lugar donde ser vistos y escuchados por sus pares. Si la obra es receptada por los participantes, entonces los vecinos se convierten en coautores, o incluso totales protagonistas de la ejecución de la obra, se apropian de la experiencia, se reconocen en ella, se identifican (Tituaña, 2009).

Respecto al trabajo de este colectivo, Manuel Kingman (2012) resalta que, la intensidad de relación con las culturas populares depende de cada proyecto. Lo dialógico o lo colaborativo con la comunidad, se logra en algunos casos, mientras que en otros proyectos, eso no pasa de ser una aspiración o referente utópico, que no logra plasmarse de modo práctico (2012, 108-111).

Siguiendo lo planteado por Kingman, considero que los proyectos dialógicos-colaborativos logran un nivel de interacción con la comunidad, porque ponen en marcha procesos de anclaje con aspectos claves de su vida cotidiana, que operan episodios de

¹¹ Por “obras de arte total”, el colectivo define a las obras que son el producto artístico multidimensional resultante de la interacción creador-comunidad-espacio urbano; en consecuencia, una obra de arte urbano no puede derivarse solo de una inquietud exclusivamente emanada del artista, sino de su relación con los habitantes de un sector (Puebla, 2009b).

reflexión –y quizá de transformación– en el sujeto, logrando en ocasiones, articular agencia y capacidad movilizadora en la comunidad.

Como se mencionó en la introducción de esta investigación, con el afán de lograr un acercamiento a la cualidad transformadora que pueden lograr ciertas manifestaciones artísticas, a continuación desarrollaré un análisis de tres proyectos presentados durante los eventos anuales de 2005, 2006 y 2008, apoyada en determinados planteamientos teóricos de pensadores que, desde la estética, la filosofía y los estudios visuales, indagaron en las complejas relaciones entre el arte y la vida cotidiana y el arte con la política, con la finalidad de detectar los elementos “políticos” subyacentes a determinadas manifestaciones artísticas, que se constituyen en potenciales catalizadores para la transformación social.

Capítulo Segundo

Praxis política desde el arte: análisis de tres propuestas artísticas presentadas durante los eventos anuales de Al Zur-Ich 2005, 2006 y 2008.

Se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real

Georges Didi-Huberman

Con este epígrafe, vuelvo a introducir una de las ideas centrales para este trabajo de investigación, respecto las posibilidades que tienen las manifestaciones artísticas para interpelar al ser humano y propiciar desde esa interpelación potencialidades movilizadoras para la transformación de los contextos cotidianos, o, al menos, para arrojar destellos de significado que fortalezcan construcciones dialógicas de comunidades efímeras, o, quizás, citando a Nicolás Bourriaud (2013), construir micro-utopías. En este sentido, para terminar de dibujar nuestro escenario, cobra relevancia preguntarse por los procesos que conforman comunidad y el papel del arte urbano en ellos.

José Luis Brea (2005) vincula los procesos de socialización y los procesos de formaciones de comunidad -sustentados en relaciones con los imaginarios-, en el curso de los “actos de ver”. Brea defiende el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes, por su darse en el mundo, como entidades naturalmente resistentes a cualquier orden de apropiación privada y como inscriptoras de la presencia del otro. Enfatiza que en esta dinámica, las imágenes registran e influyen inexorablemente en el proceso de construcción identitaria en un ámbito comunitario (Brea 2005, 11).

Brea nos dice que “el ver”, es el resultado de una construcción cultural y por lo tanto siempre implica un hacer complejo e híbrido, “que requiere su estudio a partir del reconocimiento de su carácter necesariamente condicionado, *y por tanto, políticamente connotado*” (Brea 2005, 9. Las cursivas son mías).

La enorme importancia de estos actos del ver –y de la visualidad considerada, como práctica connotada política y culturalmente- depende justamente de la fuerza performativa que conlleva, *de su poder de producción de realidad*. Brea advierte que los efectos performativos de los actos del ver, en términos de producción del imaginario, denotan un tremendo impacto político, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles de reconocimiento identitario, y por consiguiente en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad (2005, 9).

Por su parte, para Nicolás Bourriaud (2013), en el arte contemporáneo -y diría yo, de manera especial en el arte urbano-, el acento está puesto en la conformación de micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas, que modelan universos posibles (2013, 35). Para este autor, la concepción de estética relacional, plantea la posibilidad de un arte que tome como horizonte teórico, la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado (2013, 13).

Para Bourriaud, las obras que operan dentro de lo que él denomina “estética relacional”, exponen los modos de intercambio social, lo interactivo, a través de la experiencia estética en un proceso de comunicación que permite *unir* individuos y grupos humanos. “Estas obras afianzan su práctica artística en lo cercano y, sin querer despreciarlo, relativizan el lugar que ocupa lo visual en el protocolo de la exposición: la obra de arte transforma ‘al que mira’, en vecino, en un interlocutor directo” (Bourriaud 2013, 35).

Según Bourriaud, el arte relacional produce espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, para conformar espacios en los que se elaboran y generan esquemas sociales alternativos.

Bourriaud resalta que el arte siempre fue relacional en diferentes grados, es decir, elemento de lo social y fundador de diálogos. Sin embargo, para este autor, fue con el advenimiento de la modernidad “cuando determinadas manifestaciones artísticas se enfocaron en la esfera de las interacciones humanas, gestándose un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte contemporáneo” (Bourriaud 2013, 14).

En este sentido, siguiendo las observaciones de Bourriaud, considero importante revisar brevemente el pensamiento de algunos autores modernos como John Dewey, George Lukács, Antonio Gramsci y Theodor Adorno, para rastrear los principales postulados que denotan una posición crítica ante las teorías y miradas que buscaron separar al arte de la vida cotidiana, situándolo en un reino propio. El pensamiento de Gramsci y Adorno revisten especial importancia para este trabajo investigativo, al reflexionar sobre las posibilidades del arte como *praxis política*, capaz de modificar la percepción de la realidad cotidiana y gestar posibilidades de transformación social.

John Dewey (2008), centró parte de su pensamiento en conectar la estética con la experiencia ordinaria. Para este autor, era necesario restablecer la continuidad entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos, que implicaban procesos de continua lucha e interacción con el mundo (2008, 23). Desde esta óptica, no existiría una diferencia radical entre la experiencia común y la estética: cualquier experiencia puede convertirse en estética si en vez de ser interrumpida y abandonada, es llevada a término. De este modo, Dewey inserta en el ámbito de la acción de la obra, un parámetro independiente del “éxito” tan anhelado por algunos artistas o del tan temido “fracaso”.

Dewey prefiere hablar de experiencia artística antes que de “arte”. Para él, “experiencia artística” significaba pensar, profundizar y reelaborar cognitivamente y emocionalmente lo que se vive, y “solo a partir de que la experiencia se concreta en una [manifestación artística], aquella se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante” (2008, 25-27)¹².

Por su parte, George Lukács (1965), planteaba la necesidad de que el arte tenga plena conciencia de su relación con la realidad social. El esfuerzo de Lukács se orientó por una parte a unir arte y proceso histórico, planteando a su vez la plena libertad y autonomía del arte respecto a cualquier tentativa de confundirlo con la propaganda y la retórica (1965, 57).

¹² Con su noción de experiencia artística, Dewey solucionó el potencial conflicto entre la búsqueda individual de la excelencia (que este autor denomina como “dimensión estética”), implícita en la búsqueda de una acción culminada, y la solidaridad social (denominada por Dewey como “dimensión artística”), que induce a desplazar el eje de atención desde uno mismo hacia los demás (2008, 29).

Para Lukács, el arte era siempre “partidista”, en el sentido que implicaba una toma de postura frente al mundo representado, que se hacía forma en la obra o manifestación artística. El objeto de la tarea artística no era para este autor, el concepto concebido en su pauta de verdad objetiva, sino el modo en que este *se convierte en acción* (1965, 63). El aspecto esencialmente humanístico del arte, permitió a Lukács plantear la diferencia del arte respecto a la propaganda política: mientras esta última lleva a cabo la movilización inmediata de los medios más heterogéneos de cara a conseguir un fin práctico inmediato, el arte desarrollaba una función pedagógica de carácter complejo, indirecto y mediador de amplio alcance, que favorecía el desarrollo de la autoconciencia del autor y los espectadores (1965, 78-83).

Lukács hizo hincapié en el carácter práctico de la experiencia artística, refiriéndose tanto al movimiento que lleva desde la vida cotidiana a la constitución de una esfera artística, como al movimiento opuesto, mediante el cual aquello que ha sido asumido por el reflejo artístico, vuelve a fluir en la vida cotidiana (1965, 121). En lo que respecta al retorno del arte a la vida cotidiana, la atención de Lukács se concentraba sobre la *acción* que la obra lleva a cabo sobre el receptor. Ésta era doble: por un lado, el arte sustraía al espectador de su vida cotidiana haciéndolo entrar en un mundo nuevo, por otro, ese nuevo horizonte en el que ha entrado, le abría la posibilidad de una relación con la realidad mucho más esencial que aquella a la que estaba habituado (1965, 123-133).

Para Lukács la acción propia del arte era profunda y duradera: dirigía al receptor a una intimidad que lo implicaba directa y personalmente, invitándolo a cambiar su vida, a hacerla más rica, más profunda, más significativa. El receptor se encontraba envuelto en una lucha consigo mismo, en relación con la amplitud y la intensidad con la que la obra o manifestación artística hacía referencia a la esencia del ser humano y al destino del género humano. De esta dinámica, Lukács infirió que el arte no es una ilusión, sino que representaba una gran potencia cultural, uno de los caminos a través del cual la vida cotidiana era susceptible de ser mejorada y transfigurada (1965, 145).

La perspectiva de Lukács guarda una estrecha relación con la categoría de *praxis*, planteada por Antonio Gramsci (1970). En sus Cuadernos de la Cárcel, este autor anota que todo “nuevo” arte debe apoyarse en las estructuras culturales preexistentes, e incluso señala que ninguna forma de arte puede implantarse desde fuera

de una sociedad, bien sea a través de una estrategia moralizante o peor aún desde una imposición represiva. Para Gramsci el arte se construye *desde dentro de las prácticas sociales populares* (1970, 276). Gramsci retoma y amplía el concepto marxista de praxis, para referirse a la teoría y a la práctica, actuando en conjunto dentro de los propios sectores populares, para generar desde los mismos una acción consciente.

La praxis, impulsada por los intelectuales orgánicos, según este autor, permitiría la progresiva toma de conciencia de las masas populares, en un proceso de abandono del viejo “sentido común”, y el acercamiento a un nuevo sentido. De lo que se trata es que los sectores populares no simplemente “adquieran consciencia”, sino de un proceso más complejo que implica un reemplazo de concepciones, que ponga a los sectores populares en posición de convertirse en hegemónicas. Es importante señalar aquí, que la acción de la praxis no actuaría como una suerte de adoctrinamiento impartido por los sectores ilustrados, sino que, actuaría en la reconstrucción del sentido común desde dentro de los sectores populares, construyéndose desde las bases culturales que aquellos ya tienen (1970, 98).

En este punto, complementaremos el planteamiento de praxis desarrollado por Gramsci, con el planteamiento de dicha categoría desarrollado por Theodor W. Adorno (2004), quien, mantenía una preocupación constante por destacar la autonomía del arte, sin separarlo de su aspecto social. De allí que para Adorno, más allá de la marca individual, el “genio” artístico se convertía en representante de un sujeto social (Oliveras 2004, 307).

Adorno cuestionaba el carácter afirmativo del arte integrado en el sistema, es decir, aquel que trataba de mantener su posición dentro de él. Para Adorno, la afirmación del arte resultaba un concepto crítico que denunciaba la participación del artista y de su obra en el mantenimiento del sistema ideológico dominante. Frente al carácter afirmativo de cierto tipo de arte, Adorno propugnaba la “inutilidad” del arte como condición radical; y era precisamente en ese radicalismo donde residiría su fuerza. Frente al carácter afirmativo, Adorno opone la “negatividad” del arte, como la protesta radical contra todo poder (Adorno 2004, 73).

Para Adorno, el arte llegaba a ser algo social mediante su en-sí, que es un en-sí vinculado a la fuerza productiva social operante en ella. Para este autor, la dialéctica de lo social y del en-sí de las obras o manifestaciones artísticas, era una dialéctica de su

propia constitución, en la medida en que las manifestaciones artísticas “no toleraban nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de una realidad social” (Adorno 2004, 327).

Con esto, Adorno estaría mostrando que las obras de arte son más que praxis, al mantener en sí una *praxis latente*. El arte, si por algo se mantenía vivo, es justamente por su fuerza de resistencia y a través de él, la vida aspiraba a ser redimida (2004,181). Para Adorno, la eficacia de las obras o manifestaciones artísticas radicaba en esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, *aquella que la praxis manifiesta sugiere a su propia praxis latente*. La eficacia del arte estaba en su propia configuración y en ser un modelo de praxis posible; sin embargo su efectividad no era inmediata (2004, 315-316, las cursivas son mías).

Para Adorno, la relación dialéctica del arte con la praxis es la relación de su efecto social. Adorno pone en duda que las obras de arte intervengan políticamente; si eso sucede, suele ser periférico para ellas; si aspiran a eso las obras de arte suelen quedar por debajo de su concepto. Para Adorno, el verdadero efecto social del arte está muy mediado: constituye la participación en el espíritu, que contribuye a la transformación de la sociedad a través de “procesos subterráneos” concentrados en las obras o manifestaciones artísticas; y esta participación solo se cristaliza mediante su objetivación. Adorno señala además, que, hasta qué punto las obras de arte intervengan en la práctica, no lo determinan solo ellas, sino más aún el momento histórico. En todo caso, las obras ejercen un efecto práctico en un cambio de la conciencia que apenas se puede atrapar (Adorno 2004, 320).

En este punto se sitúa precisamente el intento de Adorno de salvar el “ser” del arte más allá de la apariencia o la ilusión. Para Adorno, la experiencia artística es autónoma sólo donde rechaza al gusto centrado en el disfrute: las obras de arte no son fuentes de placer de un orden superior. La relación con el arte no es de apropiación, sino que el contemplador-partícipe desaparece en la cosa (Adorno 2004, 24).

Adorno señala, que en las obras de arte a partir de las vanguardias, el momento de crítica social se ha convertido en oposición a la realidad empírica en tanto que tal, porque las vanguardias se convirtieron en ideologías duplicadoras de sí mismas, y destaca que para que el arte no se vuelva indiferente desde el punto de vista social, es decir, un juego vacío, depende de que sus construcciones y sus montajes sean al mismo

tiempo desmontajes, destruyan los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente. “Al momento social se le hace justicia estéticamente, no imitándolo, no haciéndolo apto para el arte, sino inyectándolo en el arte, al sabotearlo” (Adorno 2004, 340).

Recapitulando, podemos detectar dos consecuencias de los autores planteados, respecto a la relación del arte con la agencia social: la primera concierne a la relativa autonomía del arte, el cual, aun estando ligado a una situación social determinada, no es propaganda: los autores mencionados resultan críticos ante quienes pretenden crear un arte nuevo desde el exterior, a través de una actitud moralista, didáctica o represiva, ya que ello solo es posible *desde dentro* del individuo y la comunidad, abriendo nuevos horizontes intelectuales. La segunda consecuencia, se refiere a la “superación” de la estética, en la organización cultural.

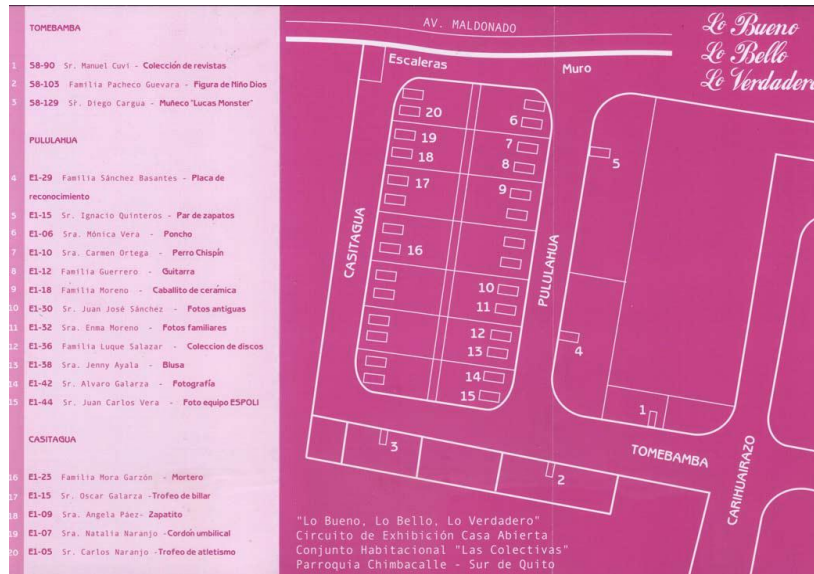
Con esto en mente, analizaré tres manifestaciones artísticas presentadas durante los eventos anuales de 2005, 2006 y 2008 del Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich, organizado por el Colectivo Tranvía Cero, para identificar, en su praxis artística, los componentes performativos dialógicos que pudieron incentivar formas determinadas de una socialidad potencialmente movilizadora.

2.1. Proyecto: *Lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero.*

Proyecto dialógico-colaborativo presentado por Fernando Falconí, durante el Tercer Encuentro de Al Zur-Ich (2005), en Chimbacalle. El artista propuso que los vecinos abrieran sus casas como si se tratara de una galería, y pusieran en un lugar especial aquel objeto que para ellos fuera lo más bello, bueno y verdadero. Se creó un catálogo con un registro fotográfico de los objetos exhibidos así como de los testimonios dados por sus dueños, explicando por qué el objeto es tan significativo para ellos. Retomando la retórica del museo, se realizó también un manual de mano, que dirigía el recorrido del espectador por las 20 casas participantes, en el cual se registraba el nombre de la persona o familia participante y su propuesta de exhibición (Catálogo Tercer Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich, 2006).

Fotografía 1

Guía de Mano con el mapa de las 20 casas participantes y los objetos que en ellas se exhibían



Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 2

Público recorriendo la muestra durante la inauguración del evento



Fuente: www.riorevuelto.net

Para Fernando Falconí, la innovación de esta propuesta, consiste en que el valor de cada objeto presentado no está determinado por circuitos y dictámenes artísticos, sino que está dictado por cada uno de los habitantes del barrio, tanto de los que exponen, como de los que observan y escuchan, es decir, *por la vida misma*. Dicho valor trasciende criterios económicos, de moda o de vanguardia, y los objetos presentados tiene el mismo valor que una “obra de arte” (Catálogo Tercer Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich, 2006).

Considero que esta intervención artística mostró durante su ejecución, potentes componentes transformadores, debido en primero lugar, al hecho de que llevó al plano de la realidad cotidiana, la histórica discusión suscitada en el campo del arte, sobre el estatus de una obra de arte y sobre el propio estatus del artista como autor de la obra. En segundo lugar, porque puso en juego procesos dialógicos de construcción de sentido que motivaron, en las personas que participaron directamente del proyecto, a considerarse a sí mismos como artistas, capaces de comunicar contenidos significativos de su vida, a su entorno social.

Esta intervención artística trae a colación las formulaciones del pensador John Dewey, enunciados al inicio de este capítulo. Dewey planteaba la necesidad de restablecer la continuidad entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos, pulsión que era denominada por él como “experiencia artística”, porque implicaba pensar, profundizar y reelaborar cognitivamente y emocionalmente lo que se vive, a través del arte.

Recordemos que Dewey, centró parte de su pensamiento en conectar la estética con la experiencia cotidiana. Para él, era necesario restablecer la continuidad entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos, lo que implicaba procesos de continua lucha e interacción con el mundo (Dewey 2008, 220).

Retomando a Brea, considero que esta acción artística denota una profunda fuerza performativa por su generación de efectos de subjetivación y socialización, actuantes sobre el propio reconocimiento identitario de sus participantes. Durante la ejecución de este proyecto, las personas que participaron directamente en él y quizá las personas de su entorno, trastocaron los propios parámetros de su propia visualidad - connotada política y culturalmente-, que no les permitía concebirse como autores de un objeto comunicativo de contenidos, es decir, como autores de obras de arte.

Fotografía 3

Trofeo presentado por la familia Naranjo



Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 4

Sr. Juan José Sánchez. Fotos antiguas



Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 5

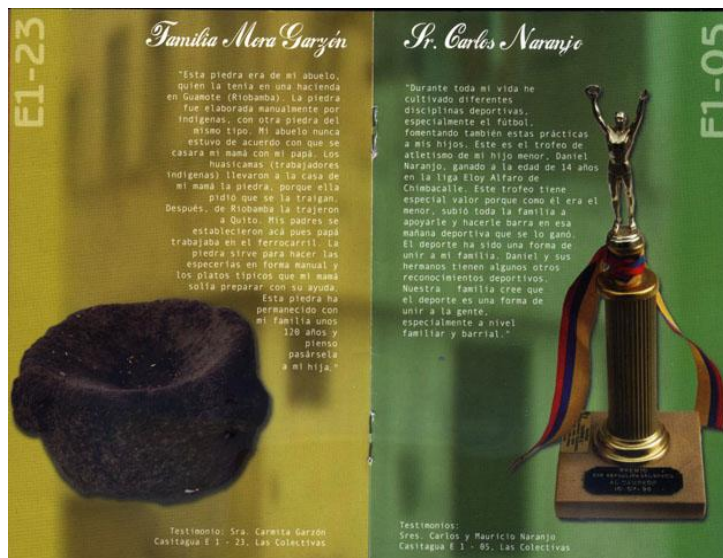
Familia Luque Salazar. Colección de Discos



Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 6

Catálogo con registro de los objetos exhibidos y de los testimonios dados por sus dueños



Fuente: www.riorevuelto.net

2.2. Proyecto *La Casa*.

Proyecto presentado por Adrián Balseca, en el contexto del Cuarto Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich, en 2006; se ejecutó en el barrio de Solanda. La propuesta buscaba intervenir el espacio de lo íntimo-cotidiano con la irrupción de un componente del espacio urbano: el grafiti con motivos de la cultura urbana hip-hop, a través de un objeto de uso cotidiano, un tanque de gas.

El artista convocó a un grupo de productores visuales del grafiti para pintar y relacionarse dentro de una producción colectiva. La visualidad del hip hop, construida desde una réplica a los prejuicios hacia esta manifestación cultural, fue introducida en los hogares. Los tanques grafitados circularon de casa en casa, la idea era que la circulación se interrumpa cuando por un proceso de envejecimiento volvieran a ser pintados con el azul genérico de la embotelladora, cumpliéndose así el ciclo de este proceso (Catálogo Cuarto Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich, 2007).

En este contexto, cabe recordar a García Canclini, quien plantea el grafiti como expresión artística de un género híbrido, mezcla lo “culto” y lo “popular”. Para este autor:

El grafiti es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, *entre la vida cotidiana y la política*. Como poderes oblicuos, estas técnicas permiten los cruces entre “lo culto” y “lo popular” y vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico. [Así mismo] revitalizan (...) la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados (García Canclini 2005, 324).

Fotografía 7
Tanques intervenidos



Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 8
Registro de intervención



Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 9

Registro de intervención



Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 10

Registro de intervención



Fuente: www.adrianbalseca.com

Otro componente potencialmente movilizador de esta propuesta corresponde a lo que Walter Benjamin (2003) planteaba como la pérdida del aura y el efecto transformador del shock en la obra de arte.

Para este autor, el hecho de que lo mecánico y lo industrial viniera a sustituir la destreza de la mano y el oficio, no resultaba una catástrofe -como sí resultaba para quienes consideraban al arte la expresión de la individualidad del genio-. Por el

contrario, abría la posibilidad a nuevas formas del arte, que no diferenciaran entre lo “popular” y lo “culto”.

Con una intuición adelantada a su tiempo, Benjamin reflexionó sobre la idea de que las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los mass media, modifican de modo sustancial la esencia (el *Wesen*) del arte. Ese nuevo *Wesen* del arte, surge de lo que Benjamin define como “shock”.

Para Benjamin, el efecto del shock, se concibe como un proyectil lanzado contra el espectador, contra cada una de sus certidumbres, expectativas de sentido y hábitos perceptivos (2003, 45)¹³.

Considero que los componentes transformadores de este proyecto consisten precisamente en la intervención del ámbito público en lo doméstico, minimizando la frontera entre el uno y el otro, e introduciendo una crítica con respecto a los prejuicios en torno a las manifestaciones de las culturas urbanas juveniles. Este proyecto creó un sistema de circulación de imágenes e imaginarios fuera de sus espacios marginales, cuestionando al espacio de representatividad del arte, al artista como autor, al público como receptor y al aura de la obra como única y verdadera, relativizando sus mecanismos de representación y de legitimación (museo, galería, teoría del arte), expandiendo el campo de agenciamiento e inserción social del arte.

¹³ Para Vattimo (1989) el shock de Benjamin, se sustenta en la insistencia en el “desarraigo”. Para este autor, en Benjamin la experiencia artística se muestra como una experiencia de “extrañamiento” que exige una labor de recomposición y readaptación (1989, 142). Sin embargo, Vattimo enfatiza que este extrañamiento no se propone alcanzar un estado final de recomposición acabada, sino que más bien, la experiencia estética se orienta a mantener vivo el desarraigo: *la situación de desarraigo es constitutiva y no provisional*.

Esta concepción, amplía el concepto de obra de arte en general, hacia una multiplicidad de significados y hacia la comprensión de la situación heterotrópica del arte, planteada por Vattimo: el lugar del arte, se diluye hoy en *los lugares del arte*. No hay ya un lugar para él desde el que se proyecte la utopía (“no lugar”). Pasamos entonces de la utopía a la heterotopía, a la multiterritorialidad del arte y del fenómeno estético. El concepto de heterotopía de Vattimo, hace referencia tanto al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él (por ejemplo el espacio urbano) como a su disolución en formas tradicionalmente “no artísticas”.

Para Vattimo, la desautorización global de un topos (lugar) para el arte sustenta su situación heterotrópica y hace que él se conecte cada vez más con lo “real”. De este modo, esta “estetización general de la existencia”, no se convierte en una utopía teórica, sino una posibilidad concreta (1989,142-143).

2.3. Proyecto: *Del Cielo Cayó una Rosa.*

Proyecto presentado por las artistas visuales Tania Lombeida y Paola Viteri, en el Sexto Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich 2008. Se ejecutó en el sector Dos Puentes.

Su propuesta se basaba en la imagen de plantas y flores pintadas, como elementos transformadores del espacio cotidiano del barrio. Con este proyecto, las autoras buscaron detener el paso y la mirada de los transeúntes de una de las calles más contaminadas del sector, propiciando la reflexión y la movilización social al respecto (Lombeida, 2015).

Las autoras presentaron esta propuesta, con el planteamiento de que en muchos sectores, el espacio público se presenta con dureza y hostilidad, lo que ha llevado a sus habitantes a desentenderse de lo que está afuera de sus hogares, perdiendo el sentido de apropiación de esos lugares y convirtiéndose en individuos de paso, seres ajenos que no se sienten identificados con el entorno público, generándose un ambiente de aislamiento y desmovilización social. Esta dinámica de enajenación fue comprobada por las autoras, pues, al inicio del proyecto, las personas se mostraron en su mayoría cerradas ante la propuesta, sin embargo comenzaron a colaborar poco a poco, y el día de la presentación, algunos vecinos espontáneamente salieron con mascarillas protestando por el nivel de contaminación del lugar (Lombeida, 2015).

Esta movilización social realizada el día de la presentación del evento, implicó un colofón al proceso de relacionamiento entre los vecinos, que este proyecto impulsó. Según Tania Lombeida, artista entrevistada para este trabajo, pudo verse un cambio en la actitud de la gente, quienes al principio fueron hostiles, desconfiados y cerrados; con el transcurso del tiempo de ejecución de la propuesta, se tornaron más amables y colaboradores, recomponiéndose en cierta medida los lazos de unión y colaboración entre ellos (Lombeida, 2015).

Considero que este proyecto evidencia lo planteado por Bourriaud, respecto a que el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica. Recordemos que este autor enfatiza que el arte crea espacios cuyo ritmo se conjuga con el de la vida cotidiana, favoreciendo un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas, desarrollando efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.

Fotografía 11

Registro de intervención



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 12

Registro de intervención



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 13

Registro de intervención



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 14

Registro de intervención



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 15

Registro de intervención



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 16

Imagen de postal. Proyecto Del Cielo Cayó una Rosa



Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

De Bourriaud resaltamos también, para analizar este trabajo, su noción de “micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas” (2013, 35).

Las micro-utopías se evidencian en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios; la obra o la manifestación artística se presenta como un intersticio social, dentro del cual las experiencias cotidianas, las nuevas posibilidades de vida *se revelan posibles* (2013, 51-54. Las cursivas son mías).

Considero que para este proyecto es viable el enfoque propuesto por Bourriaud, puesto que se orienta a producir –o reproducir- el sentido de la existencia humana al *indicar trayectorias posibles*, en el seno del caos de la realidad (2013, 64)¹⁴. Para Bourriaud, la intersubjetividad, en el marco de una teoría relacionista del arte no representa solamente el marco social de la recepción del arte que constituye su campo, sino que se convierte en la esencia de la práctica artística (2013, 23). Recordando a Duchamp, Bourriaud señala el diálogo como el origen mismo del proceso de constitución de la imagen, en consecuencia, cada experiencia artística podría definirse entonces, como un producto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios (Bourriaud 2013, 28-29).

En base a los tres proyectos analizados y la propuesta general por Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich, se puede decir que su quehacer artístico, al tiempo que propone visibilizar las manifestaciones culturales de los barrios, *también las reinventa*, les da nuevas significaciones, y de alguna forma al tornarlas visibles, las pone a circular en la comunidad, estableciendo un contrapeso a los imaginarios hegemónicos. No toman lo propio o lo popular de los barrios como algo cosificable, que permanece intacto, sino que conciben los barrios y sus imaginarios como algo *en permanente construcción*.

¹⁴ Bourriaud se refiere a las prácticas artísticas contemporáneas, más que como “formas”, como formaciones, pues significa lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una forma. Para este autor, solo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones artísticas o no: “la forma toma consistencia y adquiere una existencia real, solo cuándo pone en juego las interacciones humanas” (2013, 22). La “formación” de una manifestación artística nace de una negociación con lo inteligible; a través de ella, el artista entabla un diálogo.

En este sentido, evidenciamos que tampoco es su interés lo masivo, pues no trabajan en organizar eventos con gran afluencia de público, más bien se ubican, como dice García Canclini (2004), insertos en los circuitos de producción, pero generando nuevas redes y reconfigurando los saberes locales (2004, 227).

Considero que la propuesta del colectivo y su evento anual es potencialmente transformador porque implica un cambio, de una representación paternalista de lo popular, a una práctica artística que tomó a lo popular como una herramienta crítica tanto frente a temáticas de índole social, como a una crítica dentro del propio campo del arte, donde tuvo la función de cuestionar estructuras caducas.

En los postulados del Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich y en algunas de las acciones artísticas presentadas en este contexto, se detecta la operación de la praxis artística que, como actividad subjetiva y objetiva a la vez, producto de la unidad de lo teórico y lo práctico en la acción misma, orienta la transformación de determinadas condiciones sociales, tornándose en lo que Gramsci y Adorno definieron como una praxis política.

Efectivamente, las manifestaciones artísticas analizadas adquieren un carácter político porque al descontextualizar los contenidos, los materiales y las acciones implícitas en la construcción de una obra, potencian las significaciones culturales desde sus usos y desde la experiencia cultural, potenciándose bien sea en la reiteración del acto, en la confrontación con el espacio o desde los sentidos y los afectos.

Conclusiones

Los postulados teóricos enunciados en el capítulo precedente, me permitieron un acercamiento a la comprensión del carácter movilizador de determinadas manifestaciones artísticas y sus posibilidades de incidir en la concepción de la realidad del sujeto, mediante procesos dialógicos.

En lo que respecta al arte urbano en el Distrito Metropolitano de Quito, tomando en cuenta cómo se han llevado las políticas públicas y la priorización de proyectos culturales en la ciudad, es evidente que la “democratización del arte”, no implica solamente la ejecución de manifestaciones artísticas masivas o sacar el arte a la vía pública. Se trata más bien de generar espacios de encuentro y reencuentro social, lugares de ejercicio de memoria, de diálogo, acción, visibilización e inclusión de sectores excluidos. Espacios que cuestionen y develen las relaciones de poder desde el campo del arte y pongan de manifiesto la necesidad de buscar referentes comunes e identidades locales.

El encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-Ich, se caracteriza por un potente contenido político, que podría decir, se desarrolla en dos vertientes: por una parte, producir propuestas culturales para y desde los sectores históricamente desatendidos de la ciudad, y por otra, dar cuenta de un trabajo de la memoria, en el que los barrios recuperen sus referentes cotidianos. La experiencia de ciertos colectivos de artistas que trabajaron en este espacio demuestran cómo, desde la ciudadanía, se pueden deconstruir los relatos hegemónicos, cómo se pueden democratizar realmente los espacios públicos, cómo pueden interpelar al “otro” en un espacio real, no exclusivamente discursivo.

Los artistas indagaron en diferentes medios, propios o ajenos al campo artístico, para transformar la experiencia artística en un instrumento crítico, para cuestionar el arte y a lo legitimado, codificando e investigando las diversas posibilidades visuales del entrettejido social, como un texto cultural.

En este sentido, siguiendo a Crespo, podemos decir que el arte emergente, convirtió las prácticas artísticas en constructos significantes que mediaban con el mundo real, diseminando los signos y los significados de los materiales y los procesos,

“permitiendo al público estructurar sus propios signos reconocibles, proponiendo nuevas miradas no ancladas en presupuestos preconcebidos” (Crespo 2015, 68).

Paralelamente, y en lo que respecta a la propia teoría del arte, es interesante cómo en estos procesos, la propia figura del artista se ha desmontado, gracias a un trabajo colaborativo, quedando suspendida la idea tradicional del artista solitario y genial, espectador de la sociedad, configurado durante la modernidad.

Es importante anotar también, que los proyectos ejecutados que no cristalizaron en los espacios de encuentro y de diálogo entre los vecinos, y se tradujeron en acciones aisladas con poco valor simbólico para los ellos, se dieron quizá porque muchos artistas no pudieron desmarcarse de su rol de “artistas” y concibieron a los habitantes de los barrios como personas que “carecen” de identidad propia, a quienes se debía imponer tal o cual propuesta, sin reconocer su propia historia y la historia de su lugar de residencia, como componentes relevantes en la construcción de los sentidos que estructuran su vida social. En muchos casos, no se cuidaron de conocer al “otro”, a ese otro con el que se espera trabajar en conjunto, a quien se debe escuchar y visibilizar. Así los proyectos tendrían una relación más profunda con las visiones, problemáticas y necesidades, tal como son percibidas por los habitantes de los barrios y no como el artista las pueda entender. Parte de este proceso de acercamiento y reconocimiento comienza por comprender los procesos culturales *como procesos vivos*, dentro de un constante movimiento que se construye en la cotidianidad.

Podríamos decir que esta distancia entre la propuesta artística y la comunidad se debe a lo que García Canclini (2004) denomina la *eficacia simbólica limitada*, que se refiere a una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales, ya que, al intentar entenderlas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad, muestran limitaciones en lo verificable de su impacto. Para este autor, “por más usos transgresores que se hagan de la lengua, las calles y las plazas, la resignificación es *temporal*, no anula el peso de los hábitos con que reproducimos el orden sociocultural, fuera y dentro de nosotros” (García Canclini 2004, 325) Por lo tanto, no lograría cambiar efectivamente nuestro entorno, nuestras condiciones de vida. Sin embargo, para el mismo autor, esta perspectiva parte de una concepción “sociologizante” del quehacer artístico que “mide la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y

verificables. “Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones ‘concientizadoras’ con ‘tomas de conciencia’ y ‘cambios reales’ en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos” (García Canclini 2004, 326-327).

Sin embargo, me aventuro a señalar que la consolidación de Al Zur-Ich como plataforma artística, permite el surgimiento y vigencia de propuestas dialógicas y relacionales, que logran distintos grados de incidencia en los imaginarios sociales, constituyéndose en potenciales móviles de *sutiles* procesos de transformación social. Estas prácticas artísticas se involucran -en mayor o menor medida- con las problemáticas sociales, trabajando a través de la investigación en el ámbito de lo urbano y se posibilitan por medio de interrelaciones, negociaciones y diálogos con la comunidad, creándose lo que Manuel Kingman (2012) denominó *comunidades provisionales nucleadas por un proyecto*, instancias de un fuerte potencial transformador, pues pueden generar prácticas diferentes, romper con la rutina y quizás modificar en cierta medida el modo de vida que la misma estructura física del barrio incita.

Las manifestaciones artísticas de los últimos tiempos, nos muestran que la experiencia artística resulta cada vez más, una experiencia investigativa y participativa, y cada vez menos, una experiencia contemplativa. Las obras y manifestaciones artísticas, sacuden al espectador, lo desafían, lo incomodan.

La idea kantiana de contemplación, de quietud, de éxtasis, como requisito indispensable para una “correcta” apreciación estética, ha perdido vigencia con la irrupción de obras “no auráticas”, tal como lo planteaba Benjamin. Las obras, despojadas de su aura, logran interpelar al espectador mediante un efecto de shock. Mediante él, la problematicidad de un arte des-definido o más bien, un arte de múltiples lecturas, demandan una particular participación del espectador, que en muchas ocasiones se convierte en coautor de la obras.

A partir del shock la manifestación artística busca que el receptor se pregunte sobre su propia praxis cotidiana y la necesidad de modificarla. Esta noción se relaciona directamente con la propuesta de estética relacional, planteada por Bourriaud, pues se refiere a los modos de intercambio social a través de la experiencia estética, en un proceso de comunicación que permite *unir* individuos y grupos humanos. Estas obras

afianzan su práctica artística en lo cercano: transforma “al que mira”, en vecino, en un interlocutor directo.

La utopía de lo cotidiano o las micro-utopías de las que nos habla Bourriaud se viven así, en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios: la obra o manifestación artística se presenta como parte de un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas “posibilidades de vida” se revelan posibles.

Respecto a estas manifestaciones artísticas, es importante retomar la reflexión de José Luis Brea, quien advierte un tremendo impacto político en las experiencias artísticas que trabajan directamente en la producción del imaginario, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles de reconocimiento identitario, y por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad.

El arte urbano de lo cotidiano, busca la superación del arte autónomo en el sentido de un re-direccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana, más allá de su recepción individual, tomando en cuenta, en el proceso de trabajo, la presencia de la micro-comunidad que lo va a recibir. Una obra o manifestación artística crea así, en el interior de su modo de producción, y luego, en el momento de su exposición, una colectividad de espectadores-participes.

En lo que respecta al escenario de estas pulsiones artísticas, la ciudad, creo que es importante no dejar de considerarla como el espacio que permite y generaliza la experiencia de la proximidad, produciendo sus correspondientes prácticas artísticas, es decir, formas de arte que parten desde la intersubjetividad, el encuentro entre espectador-obra y la elaboración colectiva de sentido.

Fuentes

Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Alemián, Carlos. 2005. "Praxis". En Ricardo Salas, coord., *Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Santiago de Chile: UCSH.
- Althusser, Louis. 1977. "Discusión sobre el pensamiento de Antonio Gramsci". En Alan Badiou, comp. *El (Re) comienzo del materialismo dialéctico*. México: Siglo XXI.
- Arditi, Benjamín. 1995. "Rastreado lo Político". En *Revista de Sociología y Política Nueva Época*, año III, No. 6, México.
- Arendt, Hannah. 1996. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Augé, Marc. 1996. *Los No Lugares, Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bauman, Zygmunt. 2002. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Benjamín, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- _____. 2004. *El autor como productor*. México: Ítaca.
- _____. 1990. *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, Nicolás. 2013. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Brea, José Luis. 2005. "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". En José Luis Brea, ed. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona: Akal.
- Bürger, Peter. 2009. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Camnitzer, Luis. "La definición restringida del arte". En *Art Nexus*, N° 13: 54-59, (julio-septiembre 1994).
- Cevallos, Pamela. 2012. *La galería siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Córdova, Marco. 2005. *Quito: Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad*.

Quito: Trama.

- Crespo, Consuelo. 2015. *Memorias del arte en Quito: la crisis en la década de los noventa*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Cueva, Agustín. 1991. "El Ecuador de 1960 a 1979". En Enrique Ayala Mora (ed.) *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 11. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Dagnino, Evelina. 2001. "La Política Cultural de la ciudadanía, la democracia y el Estado". En Arturo Escobar coord., *Política cultural y Cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus.
- De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dewey, John. 2008. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- García Canclini, Néstor. 2004. *Reabrir los espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía*. México: Plaza y Valdés Editores.
- _____. 2005. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós.
- Gramsci, Antonio. 1967. *La formación de los intelectuales*, México, Grijalbo.
- _____. 1970. *Introducción a la Filosofía de la Praxis*. Barcelona: Península.
- Jameson, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundo.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Landi, Oscar. 1987. "La trama cultural de la política". En Roberto Lechner, comp., *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Lukács, George. *Estética 1, La Peculiaridad de lo estético. Cuestiones Preliminares y de Principio*. Barcelona: Ariel, 1965.
- Oliveras, Elena. 2004. *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Perniola, Mario. 2001. *La estética del siglo XX*. Madrid: Colección Léxico de estética.
- Recalde, Marcelo. 2013. *Narrativa grotesca de lo urbano: Quito en dos textos de Huilo Ruales Hualca (leyendas olvidadas del reino de la tuentifor y es viernes para*

- siempre Marilín*). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Sacristán, Manuel. 1970. *Antología de la obra de Antonio Gramsci*. México: Siglo Veintiún.
- Salazar, Gabriel. 2003. *Ferías libres: Espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.
- Salvador Lara, Jorge. 1994. *Breve historia contemporánea del Ecuador*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez-Parga, José. 1995. *Lo público y la ciudadanía en la construcción de la democracia*. Quito: ILDIS.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1969. *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo.
- _____. 1978. *Estética y marxismo*. México: Grijalbo.
- _____. 1972. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Segovia, Olga y Oviedo, Enrique. 2000. “Espacio público en la ciudad y el barrio”. En Segovia, Olga y Dascal, Guillermo Ed., *Espacio público, Participación y ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.
- Tinajero, Fernando. 1991. “De la violencia al desencanto: cultura, arte e ideología, 1960-1979” en Enrique Ayala Mora (ed.) *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 11. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Tituaña, Samuel. 2010. “Procesos locales (desde el Sur de Quito)”. En María Fernanda Troya, comp., *Cultura y transformación social*. Quito: OEI.
- Tranvía Cero. 2006. *Catálogo Tercer Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich*. Quito.
- _____. 2007. *Catálogo Cuarto Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich*. Quito.
- _____. 2009. *Catálogo Sexto Encuentro de Arte Urbano Al Zur-Ich*. Quito.
- Vattimo, Gianni. 1989. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vich, Víctor. 2005. “Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista”. En Víctor Vich, comp., *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: IEP.
- Xibille, Jaime. 1995. *La situación posmoderna del Arte Urbano*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Virtuales

Álvarez, Lupe. 2000. "Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano". Consulta: 25 de mayo 2016. <http://documents.mx/documents/antiguedades-recientes-en-el-arte-ecuadoriano.html>.

Cartagena, María Fernanda. 2005. "El (des)orden de las cosas: arte y vida cotidiana". Consulta 27 de noviembre 2014. www.laselecta.org.

García Canclini, Nestor. 1997. "Ni folclórico ni masivo, ¿Qué es lo popular?". Consulta: 10 de octubre 2012.

http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf.

Kornfle, Rodolfo. Consulta julio-agosto 2015. www.riorevuelto.net.

Orales

Omar Puebla, integrante del Colectivo Tranvía Cero, entrevistado por Sofía Zapata, Quito, 13 de abril de 2009(a).

Omar Puebla, integrante del Colectivo Tranvía Cero, entrevistado por Sofía Zapata, Quito, 10 de mayo de 2009(b).

Samuel Tituaña, Integrante del Colectivo Tranvía Cero, entrevistado por Sofía Zapata, 06 de junio 2009.

Samuel Tituaña, Integrante del Colectivo Tranvía Cero, entrevistado por Sofía Zapata, 12 de mayo 2015.

Tania Lombeida, artista plástica co-autora del proyecto "Del Cielo Cayó una Rosa" entrevistada por Sofía Zapata, 14 de mayo 2015.

Listado de Imágenes:

Fotografía 1: Guía de Mano con el mapa de las 20 casas participantes y los objetos que en ellas se exhibían, Fuente: www.riorevuelto.net.

Fotografía 2: Público recorriendo la muestra durante la inauguración del evento. Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 3: Trofeo presentado por la familia Naranjo. Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 4. Sr. Juan José Sánchez. Fotos antiguas. Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 5. Familia Luque Salazar. Colección de Discos. Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 6. Catálogo con registro de los objetos exhibidos y de los testimonios dados por sus dueños. Fuente: www.riorevuelto.net

Fotografía 7. Tanques intervenidos. Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 8. Registro de intervención. Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 9. Registro de intervención. Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 10. Registro de intervención. Fuente: www.adrianbalseca.com

Fotografía 11. Registro de intervención. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 12. Registro de intervención. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 13. Registro de intervención. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 14. Registro de intervención. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 15. Registro de intervención. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.

Fotografía 16. Imagen de postal. Proyecto Del Cielo Cayó una Rosa. Fuente: Archivo personal de artista Tania Lombeida.