

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

Arte y comunidad: del diálogo a la reflexión política
Estudio de tres casos específicos en la ciudad de Quito, período 2012-2017

Pablo Xavier Almeida Egas
Tutora: Paola Karina de la Vega Velasteguí

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Pablo Xavier Almeida Egas, autor de la tesis intitulada “Arte y comunidad: del diálogo a la reflexión política. Estudio de tres casos específicos en la ciudad de Quito, período 2012-2017”, 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 con mención en Artes y Estudios Visuales 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 de la obra 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.

1 de septiembre de 2021

Firma: _____

Resumen

La investigación analiza las maneras de operar de algunas prácticas artísticas insertas dentro de tres proyectos socioculturales enmarcados en el trabajo comunitario. Dichas prácticas proponen y generan reflexiones críticas y diferentes formas de anclarse dentro de los territorios.

Cultura Viva Comunitaria, el Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich* y el Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque, comparten una posición crítica hacia ciertos componentes de la producción artística contemporánea y entienden el hecho cultural desde la horizontalidad, la participación colectiva, la organización de base y el arte como medio de transformación social. A través de algunas teorías y testimonios vivenciales se problematiza la pregunta central de esta tesis: ¿Cómo situar las prácticas artísticas que se insertan en el terreno comunitario y de qué manera pensar estas acciones como detonadores para una reflexión política?

El primer capítulo toma el concepto de lo comunitario como conocimiento para explicar las relaciones, emociones y representaciones dentro de los territorios en disputa. Categorías como: estrategias colaborativas, procesos participativos, las formas organizativas y la relación centro-periferia se analizan tomando como referencia distintas hipótesis de teóricos que hablan y piensan desde sus propias comunidades y esferas de acción, y que acarrean un legado de participación, inclusión y sabiduría.

El segundo capítulo indaga sobre la relación entre arte y política. Se pone bajo la lupa los tres proyectos mencionados para determinar su legitimidad y usos sociales. Las posibilidades de transformación social en Cultura Viva Comunitaria, las formas de negociación que propone *al zur-ich*, la resistencia y organización de base en el Frente de Defensa. Temas que se determinan en la voz de sus precursores y donde las entrevistas serán instrumentos esenciales para la comprensión de sus métodos.

Esta investigación se sitúa entre los años 2012 a 2017, permitiendo abrir el debate no solo en la resolución sino básicamente la transformación de estos proyectos en este período de tiempo.

Palabras clave: prácticas artísticas, procesos, territorio, organización de base, negociación, periferia.

A la memoria de Diego Brito Rojas, Honorio Granja Azanza y Pablo Rodríguez Quito

Agradecimientos

A la gente que me ha brindado su tiempo y apoyo incondicional, especialmente en los barrios, casas comunales y centros culturales comunitarios.

A mis hijos Romina y Kurt, y a mi esposa Mónica que me recuerdan frecuentemente de dónde vengo y siguen siendo la única razón para no irme de vagabundo.

A Alex Schlenker por pensar siempre en esas condiciones de posibilidad y dar el punto de partida para esta investigación.

A Paola de la Vega que ha colaborado enormemente en esta tesis con su experiencia y conocimiento.

A Nelson Ullauri que con su lucha ha sido un ejemplo siempre.

A Ana Rodríguez por su tiempo y paciencia.

A Ernesto Proaño por la amistad y el estilo.

A los amigos que son los encargados de brindar tanto en las victorias como en las derrotas y a los que han partido, ya nos veremos cara a cara.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero En torno a lo comunitario.....	23
1. Arte relacional, activismo y prácticas colaborativas.....	27
2. La periferia y el arte contemporáneo	32
Capítulo segundo Casos específicos.....	37
1. Cultura Viva Comunitaria Ecuador	37
1.1. Transformación social: el arte como herramienta.....	37
1.2. Pensarnos desde nosotros mismos.	43
2. Encuentro de arte y comunidad al zur-ich	49
2.1. El diálogo, la negociación y la acción	49
2.2. Problemáticas y tensiones en territorio.....	55
2.3. Las estéticas liberadoras, el mainstream radicaloso y la espectaduría.....	57
2.4. De la reproductibilidad técnica a la estética de shock	63
3. Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque.....	67
3.1. Resistencia, activismo y desobediencia	67
3.2. X Taller Laboratorio Ciudad de Quito.....	71
3.3. Espacios de Esperanza	74
3.4. David Harvey, el business life y el pite poder	80
Conclusiones.....	85
Lista de referencias	89
Anexos	99
Anexo 1: Nuestra Patrona de la Cantera	99
Anexo 2: El león de La León	99
Anexo 3: Diálogos del Masapan	100
Anexo 4: Calzones Parlantes	100

Figuras

Figura 1. Bombardeo nocturno a la ciudad de Bagdad. Tormenta del Desierto 1991....	17
Figura 2. Franja Arte-Comunidad, Puerto El Morro, Provincia del Guayas, 2013	32
Figura 3. Plenaria del III Congreso de Cultura Viva Comunitaria-Ecuador. 2017	48
Figura 4. Clausurado, Parque La Magdalena, 2003	51
Figura 5. Encendedor de cocina. XI Bienal de la Habana, 2012	53
Figura 6. Sanduchera a gas-Paladar. XI Bienal de la Habana 2012	54
Figura 7. Clausurado. Inauguración de la exposición En mis quince, 2017.....	61
Figura 8. Protestas frente al Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2008....	65
Figura 9. A escobazo limpio. X Taller Laboratorio Ciudad de Quito, 2015	73
Figura 10. Imagen difusión Espacios de Esperanza, Quito. 2015	75
Figura 11. Reunión organizativa. Espacios de Esperanza. Quito, 2015.....	79
Figura 12. Producción, reproducción y destrucción de la naturaleza humana y la cultura	81

Introducción

¿Cuándo comprenderían los dirigentes revolucionarios que la cultura es un estupefaciente, un opio más adormecedor todavía que la religión? Pues aun cuando fuera cierto que la religión es el opio de los pueblos, es peor envenenarse que envenenar, matarse que matar. ¡Al diablo con la cultura! Con la cultura en cuanto aditamento. Con la cultura que se añade, como si fuera una salsa, para hacer tolerable un manjar rancio y maloliente
(Eric Gill, citado en Read 2013, 25).

Las prácticas artísticas contemporáneas están atravesadas por diversos abordajes que se conjugan entre la creación, la teoría, la indagación y la tecnología, pensados como resultados estéticos insertos en posicionamientos críticos dentro de lo social. Esta investigación identifica tres proyectos que problematizan la relación entre arte y comunidad, donde la interrelación, el diálogo y la politicidad son instrumentos metodológicos capaces de producir conocimiento. La pregunta es simple: ¿Cómo generar un conector de pensamiento político a través de las prácticas artísticas en un contexto social? Entendiendo la idea de conector como el conjunto de dispositivos (pedagógicos o teóricos) utilizados al momento del desarrollo metodológico de dichas prácticas.

Para empezar, quisiera situarme dentro de estos tres proyectos como actor involucrado; primero como colaborador de Cultura Viva Comunitaria, luego, director del Encuentro *al zur-ich* y finalmente muy cercano al método de trabajo utilizado por el Frente de Defensa del Mercado San Roque. En este marco de reflexión, este texto sigue los lineamientos metodológicos del trabajo de campo, la experiencia y el diálogo, luego traduce varias teorías en relación al campo del arte, lo colaborativo y los métodos de inserción. Cabe destacar que la intencionalidad de esta investigación es compartir el conocimiento, especialmente con las organizaciones culturales independientes que están operando sobre lo comunitario.

Sobre este punto, es interesante el concepto de investigación-acción participativa (IAP), adoptado en los años setenta por el profesor colombiano Orlando Fals Borda, quien

determina la necesidad de involucrarse en los procesos para debatir y compartir los saberes, no solamente como investigador externo sino como pieza fundamental dentro del conglomerado, este acto facilita entender las contingencias de la acción de investigar inserto en una realidad para transformarla y provocar cambios sociales. Cambios que deben operarse no solamente en el campo cultural, sino especialmente en lo político y económico. En este ejercicio descolonizador de las ciencias sociales, Borda (2015, 379) se pregunta: “¿Para qué seguir llevando flores a ídolos dudosos, citar acríticamente escritores obsoletos o elevar como maestros a colegas cuyo pensamiento ha sido eco o desarrollo de nuestros propios análisis, un eco a veces ampliado por la resonancia de aparatos hegemónicos?”

Siguiendo esta idea, es importante citar mi lugar de enunciación y un breve ejercicio de memoria que une ciertas etapas centrales en torno a los procesos de pensamiento. Me considero sobreviviente de los años ochenta, donde la relación espacio-tiempo se resumía al colegio, al canal de videos musicales MTV (*Music Television*), la cancha de baloncesto y meterse a las fiestas del barrio. San Juan, sector popular quiteño era el territorio y el sitio de identificación. Recuerdo un par de acontecimientos que fueron parteaguas en el pensamiento crítico de mi generación.

El primero, junio de 1990, el Levantamiento indígena organizado por la Conaie (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) marcó un cambio en el pensamiento político. Ese fue un giro en la visión cultural del entorno, especialmente el de la barriada, de los amigos y la esquina. El movimiento indígena se tomó Quito. El miedo era común y los epítetos racistas no faltaban ya que el pueblo indígena no tenía presencia ni representación en la sociedad, peor algún reconocimiento por parte de las clases obreras organizadas o del Estado-nación. Ese fue un momento crucial donde el pueblo indígena empieza a entender la necesidad de pensarse como sujeto político, visible y contenedor de derechos. Luego supe que más allá de la importancia política de este hecho, la fiesta y la mancomunidad eran ejes fundamentales en la comprensión y definición de las demandas.

Otro episodio importante fue la transmisión en directo de la Guerra del Golfo, especialmente la Operación Tormenta del desierto de 1991. Iraq invadía Kuwait y EE. UU. estaba defendiendo sus intereses sobre los pozos petroleros árabes. George Bush (padre) ordenó proteger “la democracia” en Medio Oriente. La CNN transmitía en vivo y en directo los enfrentamientos entre norteamericanos e iraquíes. Los misiles *Scud* y los

cohetes *Patriot* eran los actores principales de los bombardeos nocturnos vistos en pantallas infrarrojas en tiempo real. (Figura 1)



Figura 1. Bombardeo nocturno a la ciudad de Bagdad. Tormenta del Desierto 1991

Fuente: Captura de pantalla de la transmisión original. (3:03) Vídeo de YouTube https://www.youtube.com/watch?v=k52Z4S17w_o&t=196s

Elaboración: propia

La barriada alentaba a Saddam Hussein que fue derrotado en la batalla; sin embargo, todos los perros del sector fueron bautizados con ese nombre. Los hechos históricos relatados marcaron la direccionalidad de un pensamiento que se iría complejizando.

A mediados de la década de los noventa, decidí estudiar artes plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, ésta se caracterizaba por una marcada politicidad, no solo la Escuela de Artes sino la Universidad en general. La FEUE (Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador) es la organización al mando y como grupo de choque de su filial MPD (Movimiento Popular Democrático, actualmente Unidad Popular). Época de gran convulsión social, política y económica: se deponen a dos presidentes de la Nación,¹ con un consiguiente feriado bancario que lleva al país a la

¹ Abdalá Bucaram Ortiz es destituido a los seis meses de su posesión presidencial, agosto de 1996-febrero de 1997, bajo una resolución de la cámara de diputados por “incapacidad mental”, asume el poder arbitrariamente Fabián Alarcón presidente del Congreso Nacional. Luego de dos años, en 1999 Jamil Mahuad al verse acorralado por la banca nacional y las corporaciones, decreta el “Feriado Bancario”, como

quiebra total, protestas universitarias y paros nacionales que nos obligaban a estar presentes en las calles, ya que en esos momentos los derechos constitucionales se perdían a cada momento.

En el campo del arte, el posmodernismo era la corriente de pensamiento que iba ganando terreno entre los grupos artísticos de la Facultad. El marcado desencanto hacia las ideologías, el eclecticismo ideológico y los nuevos lenguajes expresivos daban la posibilidad de separarse de las experticias técnicas, el desgaste del taller y el halo romántico del artista genio, esto caracteriza un par de hechos interesantes que marcaron la época: la experimentación y la crisis de la representación.

Manuel Kingman y Pamela Cevallos (2017, 25) abordan este tema indagando en el sentir de aquella década para los artistas ecuatorianos:

Los años noventa representan el fin de las utopías y la crisis de las certezas, a la vez que posibilitan la circulación de la información y contenidos a una escala global a través de Internet. [...] se nutre de la realidad y la cuestiona, pero sin la inscripción a un estilo predeterminado ni a una bandera política, la reflexión artística se plantea desde distintos medios y posturas y a través de varias estrategias.

En una entrevista realizada al profesor Rafael Polo Bonilla por el catedrático Christian Arteaga (2018, 23:40), sobre los abordajes de lo posmoderno, determina que más allá de emplazarlo en el marco del neoliberalismo y el saber ilegítimo, se podría descubrir muchos más rostros de lo *post*, donde lo interesante sería repensar la categoría de sujeto fuera de los centralismos, es decir, el descentramiento y la ruptura hacia los discursos cartesianos, esto como una manera efectiva de reaccionar ante la arremetida de las hegemonías, la homogeneización y la racionalización. Rafael Polo (2018) comenta: “[T]iene que ver con un problema de situar un momento espacial, pero al mismo tiempo de llevar al límite los conceptos modernos, o sea, parte de la práctica, parte de los autores que hablan de posmodernidad buscan en realidad llevar al límite las posibilidades de decirte un concepto, y desde ahí puedes ver las distintas formas de lo post”.

Hal Foster, en su texto recopilatorio *La Posmodernidad* (1998), y en diálogo con el pensamiento de Polo, analiza este tema desde varios frentes asumiendo una polisemia no solo de significaciones sino también de posicionamientos, un posmodernismo de resistencia y otro de reacción:

medida de freno para la salida de depósitos, este acto llevaría a la debacle en la economía nacional, un éxodo nunca antes visto en el territorio nacional y la total pérdida de oportunidades. Bajo presión popular fue derrocado el 21 de enero de 2000, luego de tres años de un gobierno nefasto.

En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción. [...] El posmodernismo de reacción se conoce mucho mejor: aunque no es monolítico, le singulariza su repudio al modernismo. Este repudio, cuyos voceros más ruidosos tal vez sean los neoconservadores, pero que encontró eco en todas partes, es estratégico: como argumenta Habermas de modo convincente, los neoconservadores desgajan lo cultural de lo social y luego culpan a las prácticas culturales (modernismo) de los males sociales (modernización). Con esta confusión de causa y efecto, la cultura «adversaria» se denuncia incluso mientras se afirma el statu quo económico y político...se propone, en efecto, una nueva cultura «afirmativa». (Foster et al. 1998, 11-2)

No se va a ahondar en el tema de los posmodernismos, pero esta estética *post* entregada al simulacro como lo expone Habermas y repensada en ejercicios visuales, llega muy tarde al banquete artístico ecuatoriano (parafraseando a Marta Traba), sin embargo, se hace carne en los grupos de artistas de la época que acogen el devenir de nuevos lenguajes: el arte objeto, la *performance*, las instalaciones, el arte de acción y especialmente la apropiación de los espacios públicos, donde el soporte para operar la obra es el barrio.

Bajo estas premisas, en el año 2002 me involucro en procesos colectivos, donde más allá del resultado estético, se empezaba a pensar la relación de la gente que habita el sector como principio fundamental para el producto artístico, siempre enmarcado en una problemática existente. La Red Cultural del Sur, el Festival del Sur, el Teatro de la Guaba, Al Sur del Cielo, son organizaciones que empiezan a trabajar dentro de lo colaborativo y participativo: el teatro, la música, las artes plásticas, ancladas a la vecindad como ejercicios vitales de convivencia. Las aulas de la iglesia transformadas en salas expositivas, el estacionamiento como atmósfera para títeres, las escenografías bajo el árbol de la casa, la picantería como el lugar de la tertulia, es decir: recapacitar la práctica aprehendida en la universidad en conexión directa con la sociedad. Esta reflexión opera como detonante desde cualquier frente: estético, cultural, humano, subversivo, dentro de las mismas intenciones posmodernistas.

Cuando al filósofo francés Didi-Huberman (2017, párr.10) lo invitan a curar la exposición *Sublevaciones* (2017) en Buenos Aires, donde cuestiona ciertos posicionamientos del arte encubierto en imágenes maquilladas y susceptibles, dice que más bien necesitan ser problematizadas desde la representación, y el deseo en relación al poder:

Hay que lograr desmitificar el concepto de arte. El saber es hermoso. [...] No hay que tenerle miedo. Lo más difícil en pedagogía, es transmitirles a los jóvenes que el saber no duele, no hace mal. Si se quiere contradecir o cuestionar al poder hay que empezar por comprender que no está ligado al conocimiento como se quiere hacer creer. El saber es inocente, no obstante, es una herramienta utilizada de forma opresiva por el poder. [...] El arte no es un concurso de belleza.

Para rematar este corte introductorio y ejercicio de memoria, se han querido rastrear los momentos claves de fracturas y bordes en la comprensión de las prácticas artísticas expandidas, aquí es importante citar al sociólogo Stuart Hall (2013, 12), quien piensa que es necesario alinear las teorías que se predicán con la propia práctica, es decir, proporcionar una conexión directa entre las conjeturas y las necesidades vitales: “la única teoría que vale la pena tener es aquella con la que uno tiene que luchar, no aquella de la que uno habla con una fluidez profunda”. Hall hace un llamado a tomar agencia e involucrarse en un proceso.

Por esto, como decía antes, es necesario darle una vida social a esta investigación y compartir este documento a las organizaciones de base y asociaciones culturales, cuyo trabajo está atravesado por problemáticas comunes, fundamentalmente en la importancia de generar una reflexión crítica a través de sus prácticas artísticas inmersas en la vida comunitaria, determinando así una mediación del arte como lugar político.

Finalmente, para situarse y delimitar la cancha, es necesario hacer una presentación corta de los tres proyectos estudiados en esta investigación: Cultura Viva Comunitaria, se ocupa de temas que abordan el territorio, la comprensión de lo comunitario y las organizaciones de base,² después el Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich* piensa la práctica del arte desde las necesidades comunes, arte-comunidad-espacio público, atravesado por conceptos como negociación e interrelación; por último, el Frente de Defensa del Mercado San Roque propone la necesidad de visibilizar la condición de sujeto, el trabajador del mercado y su posición en el entramado sociopolítico.³

Estos tres procesos interpelan la vida social y al campo del arte, desde la necesidad de reflexionar sobre la politicidad de sus prácticas, entendida desde la necesaria

² Es importante apuntar que sobre este tema se van a considerar las reflexiones construidas dentro del III Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, realizado en Quito, en 2017, guiados por sus propios teóricos invitados a este Encuentro.

³ Estos temas propuestos serán analizados en el contexto del X Laboratorio Taller Ciudad de Quito y Espacios de Esperanza, proyectos realizados dentro del Mercado San Roque, apadrinados por el Frente de Defensa, patrocinados por instituciones públicas y privadas, pensados desde sectores de la academia y gestionados por colectivos y artistas multidisciplinares.

visibilidad política, que exige que los procesos y sus metodologías tomen agencia y se vinculen desde las demandas, la modificación de las estructuras y la presión hacia un proyecto de sociedad fallido. Sobre el tema de politicidad como sustancia, el historiador chileno Gabriel Salazar (2015, párr. 3), lo define: “como la modificación de las actitudes y relaciones al interior del campo popular, traducidas en acciones, presiones y reivindicaciones de dichos actores hacia el Estado, en pro de cambios económicos, sociales y políticos, más allá de las instituciones de representación peticionista”.

Desde ahí, este estudio pretende complejizar las lógicas asentadas en cada territorio y las reflexiones nacidas desde las propias organizaciones, sus propuestas y fortalezas. Temas que afectan directamente a la masa crítica y centro de interés de cada proyecto: la comunidad.

Capítulo primero

En torno a lo comunitario

Desde la rebelión de los esclavos en el mundo antiguo hasta la revolución socialista, la lucha de los oprimidos ha terminado siempre con el establecimiento de un nuevo y “mejor” sistema de dominación; el progreso ha tenido lugar a través de una cadena de control cada vez más eficaz.
(Marcuse 1983, 93)

Para iniciar, es necesario definir el concepto de comunidad que va a ser utilizado en esta investigación. Debido al carácter heterogéneo de los tres casos de estudio, se ha decidido dialogar con un par de definiciones sobre lo comunitario que vienen esencialmente desde la experiencia. Esto es básico, ya que la idea de comunidad en el proceso del Frente de Defensa no es la misma que en *al zur-ich* o de Cultura Viva. Así, por ejemplo, en San Roque el entendimiento de lo comunitario viene desde la percepción del territorio como el espacio físico y espiritual tejido por una red de relaciones, afectividades, pertenencias y memoria. El Encuentro *al zur-ich*, comprende lo comunitario como soporte y método generador de acciones, pero además involucrando siempre al componente humano: los habitantes, las organizaciones y los grupos sociales, mientras que Cultura Viva Comunitaria, piensa a la comunidad desde un anclaje cooperativo, de visibilización y posibilidad de incidir en el campo político para exigir derechos culturales.

A mediados de 2014, Arte Actual FLACSO convocó a varios actores culturales, artistas y académicos a pensar la creación del *Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales* (León, De la Vega 2014) ⁴, donde uno de los espacios de discusión estuvo dedicado a las prácticas artísticas comunitarias. Luego de algunas sesiones se lograron delinear posiciones claves al momento de la inserción, la negociación y las metodologías entre las prácticas artísticas, la gestión comunitaria y el territorio, específicamente al momento del trabajo en campo. Para este manual, lo comunitario activa y:

⁴ Este manual fue trabajado en mesas y colaboraciones de varios actores culturales del país, en el marco del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. “una firma es acción, dos firmas son transacción” a mediados de 2014. Fui partícipe de la construcción de este Manual, en la mesa de Arte y Prácticas Artísticas Comunitarias.

Reúne a un grupo de personas que desarrollan un sentido de pertenencia. Comparten relaciones dinámicas, principios e identidades sociales, históricas, culturales y/o étnicas. Las comunidades pueden compartir un territorio, aunque esto no resulta imprescindible. Están compuestas por actores diversos que se relacionan con fines comunes, aunque están atravesadas en su interior por conflictos, tensiones y disidencias que impiden que sea un cuerpo homogéneo y cerrado. (León, De la Vega 2014, 23)

Esta definición es importante ya que capta el espíritu de los casos de estudio: la participación colectiva, la horizontalidad y las tensiones propias que implica la intervención/acción en el plano comunitario. Ahora bien, el sentido de pertenencia del que habla el texto, tiene que ver con el diálogo y la apropiación de un espacio simbólico donde se discuten las posibilidades de agenciamientos; a decir de Deleuze y Guattari (2004, 513):

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban [...] El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de 'propiedades'. [...] El territorio crea el agenciamiento.

Entonces, partiendo del hecho de que el territorio es también una construcción social, atravesado por relaciones de poder: clase, género, etnia, ¿cómo entender la perspectiva de lo territorial pertinente a esta investigación?

Como se dijo anteriormente, el carácter de este estudio es heterogéneo y recoge algunas significaciones sobre territorio que van desde un espacio simbólico, red de relaciones, tejido social, proceso comunal; sin embargo, los alcances analizados serán siempre transversales a las prácticas artísticas.

Se entiende perfectamente que las disputas políticas, económicas, sociales se ejercen a todo nivel y los territorios en disputa planteados en esta investigación están inmersos en lógicas que sobrepasan los campos sociales, y estos se vuelven más latentes cuando un domingo en la mañana el centro cultural del barrio o la casa comunal están totalmente vacíos, y al frente el centro comercial, la Iglesia, el estadio están a reventar. Ahí se genera una serie de tensiones con el espíritu del sistema económico dominante que coloniza y pervierte no solo la mirada y el pensamiento, sino especialmente el sentir (Quijano, 2014). Solo se necesita recorrer la superestructura limpia, olorosa, racionalista, moderna, pero que exige (a gritos) el consumo, mostrar el dinero, las compras, las galas y si no hay esa capacidad monetaria, puedes “irte por donde viniste”, ya que no soporta el hecho de mirar sin llevar nada. Como dice Zygmunt Bauman (2016, párr. 23): “en el mundo actual todas las ideas de felicidad acaban en una tienda” y con esta idea cuestiona

la sólida estructura de un sistema: familia, trabajo, política, economía que al momento de una crisis éstas se licúan, pierden estabilidad, se vuelven endeble y se convierten en elementos sospechosos y terroríficos en miedo de la soledad y el aislamiento.

Por otra parte, es interesante cuando el antropólogo colombiano Arturo Escobar (2000, 77), delinea lo común dentro de lo societal, en cuanto a las prácticas basadas en lugar. Se manifiesta la necesidad de repensarse desde lo local, la epistemología empieza con los conocimientos propios que han sido desarrollados, consensuados y probados dentro del lugar, de ahí viene la idea de lo “glocal”:

¿Puede el lugar ser concebido como proyecto? Para que esto suceda necesitamos de un nuevo lenguaje. Regresando a Dirlik, lo “glocal” es una primera aproximación que sugiere una atención pareja para la localización de lo global y para la globalización de lo local. [...] Construir el lugar como un proyecto, convertir el imaginario basado en el lugar en una crítica radical del poder, y alinear la teoría social con una crítica del poder por el lugar, requiere aventurarse hacia otros terrenos. [...] Será necesario, sin embargo, extender la investigación hacia el lugar, para considerar cuestiones más amplias, tales como la relación del lugar con economías regionales y transnacionales; el lugar y las relaciones sociales; el lugar y la identidad; el lugar y los linderos y los cruces de fronteras; lo híbrido.

Para rematar la idea de lo comunitario, en relación al territorio y al conocimiento “glocal”, se deben establecer algunas nociones y preguntas fundamentales para esta investigación: ¿qué significa un proceso sociocultural comunitario? La experiencia de campo determina algunas respuestas: es un proceso porque está en construcción permanente; sociocultural porque se identifica como una categoría política imbricada en las dificultades sociales con metodologías y agencia cultural; y comunitaria porque se desarrolla en un territorio específico con sentido de pertenencia y posibilidades de transformación. Para enriquecer esta idea, me parece correcto reforzarla con la definición que recoge la profesora cubana Dolores F. Rodríguez (2015, 214) de sus colegas académicas Hilda Juliá Méndez y Laritza González Achón, quienes analizan las prácticas socioculturales en la realidad cubana:

Se define como trabajo sociocultural comunitario el “proceso de transformación de las condiciones (económicas, sociales y culturales) y de las relaciones sociales en los espacios locales, mediante el desarrollo de una cultura y un estilo participativos que involucra la acción integrada de la mayor diversidad de actores sociales en la generación de los procesos de cambio encaminados al mejoramiento de la calidad de vida”. Sus bases se sustentan en la educación popular, la planeación estratégica, la gestión de procesos y proyectos y la psicología comunitaria. (Juliá Méndez y González Achón, 2006, 14 citadas en Rodríguez 2015, 214)

Por eso, los procesos de transformación deben ser palpables, de carne y hueso, en aras de proponer una educación integral entre lo estratégico y político; discuten estructuras, consideran la participación colectiva y generan cambios.

Es importante visibilizar también las críticas acerca de estos procesos inmersos en territorio y especialmente en el campo comunitario. Desde lo disruptivo, el crítico de arte colombiano Javier Gil (2016, 212), cuestiona la validez de la inserción de artistas en los sitios como agentes foráneos que responderían, más bien, a lógicas extractivistas implantadas, se pregunta:

¿Hasta dónde las intervenciones de un artista son pertinentes, necesarias, solicitadas por un grupo social? ¿De quién surge una intervención? ¿Hasta dónde se prestan o proyectan ideas o necesidades que no le pertenecen a ese grupo? [...] Siempre vale la pena interrogarse qué tan válido es lo que hacemos para el otro y, naturalmente, preguntarse si se juega un rol significativo dentro de una colectividad.

La pregunta es sumamente importante, especialmente porque existe la preocupación de que la injerencia del artista podría ser abrumadora, y en eso caso, cuando se pierde el sentido de lo colectivo, es muy difícil discutir las relaciones de poder y peor aún, dismantelar las estructuras monolíticas existentes en los métodos de inserción. Frente a esta posición crítica, surge la necesidad de problematizar qué tipo de intereses están pululando alrededor de las intervenciones artísticas en estos espacios sociales. En el capítulo siguiente se va a topa caso por caso, para ir analizando metodologías y estrategias de negociación.

Otro tema de análisis es el poder, aunque no voy a profundizar sobre este tema, es necesario tratarlo ya que se ha determinado que los territorios no solo se definen por la geografía, la geopolítica o los afectos, sino esencialmente en las relaciones de poder y la lógica de dominación. Ya Foucault establece el poder como un hecho multicentrado caracterizado como un dispositivo estructural, atravesado por los temores, la vigilancia y las prohibiciones. Santiago Castro Gómez (2010, 22-3) en su profusa *Historia de la Gubernamentalidad* (2010), mira el pensamiento foucaultiano como central en las disyuntivas entre emancipación, libertad y resistencia:

[...] al poder sólo puede contraponerse otro poder de signo contrario, y las relaciones sociales deben ser concebidas enteramente bajo el esquema de la batalla: fuerza contra fuerza, represión contra resistencia, derrota contra victoria. La diferencia entre un poder que domina y un poder que se opone a la dominación no es de *forma* sino únicamente de *fuerza*.

Por esto, inclusive las luchas sociales que se piensan fuera de lo hegemónico, deben entenderse, más bien, en términos de resistencia y conflicto de fuerzas. En conclusión, la disputa por el poder se determina en la negociación y la dominación estructural. Famosa es la discusión entre Naum Chomsky y Michel Foucault (1971), donde el debate se centró en la naturaleza humana: justicia vs poder:

FOUCAULT: Quisiera sólo responder a su primera afirmación, en la que dijo que si no considerara justa su lucha contra la policía no participaría. Quisiera responderle en términos de Spinoza y decir que el proletariado no lucha contra la clase dominante porque considere que se trata de una guerra justa. El proletariado lucha contra la clase dominante porque, por primera vez en la historia, quiere tomar el poder. Y porque derrocará el poder de la clase dominante considera que su guerra es justa.

CHOMSKY: No estoy de acuerdo.

FOUCAULT: *Se hace la guerra para ganarla, no porque sea justa.*

CHOMSKY: En lo personal, no estoy de acuerdo. Por ejemplo, si supiera que la toma de poder por parte del proletariado conduciría a una política estatal terrorista, destructora de la libertad, la dignidad y las relaciones humanas aceptables, entonces no desearía que el proletariado tomara el poder. De hecho, creo que el único motivo por el cual alguien podría desearlo es porque cree, de forma correcta o incorrecta, que a través de la transferencia de poder se alcanzarán ciertos valores humanos fundamentales.

FOUCAULT: Cuando el proletariado tome el poder, es muy posible que ejerza sobre las clases derrotadas un poder violento, dictatorial, e incluso sangriento. No puedo ver qué objeción podría plantearse a esto. (Chomsky-Foucault 2006, s/p; énfasis añadido)

Con todo esto y regresando al cuestionamiento de Javier Gil (2016, 212) quien se preguntaba: ¿Hasta dónde las intervenciones de un artista son pertinentes, necesarias, solicitadas por un grupo social?, hasta que las estructuras sociales dejen de mirar a las prácticas socioculturales y comunitarias como manifestaciones residuales, periféricas o marginales y hasta que las agendas barriales (las del vecino, la vecina), en su propia ontología, verifiquen el poder político que tienen estos procesos en el espíritu mismo de entendimiento colectivo.

1. Arte relacional, activismo y prácticas colaborativas

Cuando Nicolás Bourriaud publica *Estética relacional* (1998), la práctica artística local adquiere otros cuestionamientos.⁵ La intención es pensar la categoría interactiva que

⁵ Este concepto lo he escogido dada la importancia de lo relacional en el campo expandido de las artes contemporáneas, y es un guiño hacia la memoria del Encuentro *al zur-ich*, que ya en 2003 empieza a generar una serie de cuestionamientos en el circuito artístico local y para clasificarlo acude a varias fuentes teóricas, entre ellas, la estética relacional. Este particular será abordado en el segundo capítulo que reflexiona los proyectos específicos analizados en esta investigación.

alcanza el arte en su condicionamiento social y propone pensar el objeto como una rendija que sugiere unos espacios autónomos, donde el sistema social permea y detona la posibilidad de conjugar otras maneras de relacionamientos, así, la exclusividad del producto enmarcado en una pared pierde legitimidad. Bourriaud (2008, 17) explica: “Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella.” Es interesante esta perspectiva en la medida de problematizar el campo del arte, repensando la posición del artista, que interactúa, se interrelaciona y propone conjeturas metodológicas reales y existentes más que obras utópicas.

Siguiendo a Rancière (2011, 33) y para problematizar la mirada bourriaudiana, aclara que el arte no alcanzaría una dimensión crítica o política *per se*, sin discutir al menos sus estructuras fundacionales:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. [...] Dentro del arte “relacional”, la construcción de una situación indecisa y efímera reclama un desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política.

Ahora bien, este modelo es central a la hora de pensar las posibilidades que tiene el arte para incidir en realidades sociales. Sin embargo, esta investigación trata y se sumerge en procesos donde la práctica artística es un medio, un vehículo que visibiliza una problemática sociocultural en sitios localizados y para esto, cada proyecto remueve dispositivos metodológicos y organizativos que determinan estos objetivos. Por ejemplo, Cultura Viva Comunitaria activa su trabajo dentro de redes colaborativas y sistemas cogestionados, que abren la posibilidad de generar política pública para la cultura. El Encuentro *al zur-ich* es más cercano a la producción artística contemporánea, pero cuestiona el accionar del artista en su visión mesiánica del mundo hacia una realidad cruda y latente en el barrio y el Frente de Defensa del Mercado San Roque piensa las actividades artísticas transversales y visibles a las relaciones de poder en el ejercicio de derechos.

Hay otro tema que es importante abordar desde la exploración de las prácticas artísticas en el entorno social: el activismo. Para esto, propongo dialogar con un par de procesos que piensan estas prácticas como posibilidades certeras de transformación social y que han adquirido a lo largo de los años relevancia, especialmente por sus trayectorias de largo aliento. Procesos desarrollados por equipos multidisciplinarios, no solo como artistas, sino abogados, arquitectos, biólogos, constructores que coadyuvan en la resolución de problemáticas y con quienes ha existido experiencias mutuas de trabajo: Transductores y Ala Plástica.

El colectivo español Transductores fija su actividad desde la pedagogía, pero entiende el discurso del arte contemporáneo como una práctica colaborativa, el trabajo en redes y la educación, ya no como una mera transmisión de conocimientos sino desde el ejercicio crítico en las mismas estructuras del pensamiento. A decir de su fundador, Javier Rodrigo expone:

En el caso de la transducción, la orientación y la profundidad del cambio dependen de los actores, del contexto y de las circunstancias en que este proceso de cambio se produce. Tomando esta connotación vemos que, en efecto, la perspectiva de la transducción nos permitía aproximarnos a los trabajos de grupos desde perspectivas complejas, donde entender sus contextos, sus ritmos y los modos en que formaban colaboraciones o coaliciones políticas en diversos contextos. De este modo las diversas iniciativas investigadas podían articularse como transductores en relación a los agentes sociales, los ritmos y las redes sociales que se entretrejan en cada proyecto o iniciativa. Con esta aproximación, conjugamos una definición del concepto de transductor no sólo como dispositivo y disparador, sino un concepto poético y político que suponía ir más allá de los grupos y entenderlo como una aproximación. (Rodrigo y Collados [2012] 2018, 241)

Tuve la oportunidad de entrevistar a Javier Rodrigo (2018, entrevista personal) sobre este tema y plantearle una interrogante sobre las posibilidades de cambio. ¿Cómo divisar las maneras de transformación social desde las prácticas artísticas, en medio de sus propias pedagogías y activismos?:

Es una pregunta muy compleja, diría que focalizando la transformación social en dos campos: la transformación institucional de las estructuras y espacios donde se sitúan los grupos, y dos, generando redes y espacios de transformación integrales a largo plazo, no tanto pensados para las comunidades, sino para las personas, comunidades y grupos que interaccionan y se presentan en una situación dada. Para nosotros es muy importante el cambio institucional y los activismos de fuego lento, más tipo de decrecimiento cultural, que no los rápidos y de *shock*.

Rodrigo aclara que la transducción la entienden no como dispositivos generadores de cambio, sino más bien como posibilidad política de reflexión y aproximación, por eso la pregunta va por la transformación social desde el campo de lo sensible, Indica que todas sus áreas de acción convergen en la desestructuración institucional, por eso articulan procesos de largo aliento con la necesidad de crear comunidad, más que de buscarla. Su inserción es tan sutil que lo invasivo de la acción es casi imperceptible, pero tiene una gran fortaleza en lo social.

Luego, el colectivo argentino Ala Plástica con Alejandro Meitín a la cabeza, propone proyectos asertivos de larga duración, con logísticas complejas y metodologías paulatinas. Su práctica varía entre algunos ejes temáticos, desde la participación colectiva, el proceso comunitario, las economías locales, trabajos en red, en una conjunción metódica de varias metodologías tanto didácticas, artísticas, dialógicas y reivindicativas, en el ejercicio pleno de inmersión en los territorios.

Es así que tanto Transductores como Ala Plástica fueron invitados a participar en el proyecto Franja Arte-Comunidad, desarrollado en Puerto el Morro, provincia del Guayas, en 2013, junto a diversos artistas y colectivos locales de variada trayectoria, entre ellos el colectivo quiteño Tranvía Cero (productores e ideólogos de *al zur-ich* hasta 2013). Junto a ellos, pudimos entender el sistema complejo de negociación y agencia dentro de los activismos y el arte; acciones que el historiador norteamericano Grant Kester (2017, 2), las denomina estéticas dialógicas, como otras posibilidades de activar el concepto arte desde el diálogo como mecanismo primordial para alcanzar los objetivos planteados en asambleas colaborativas:

Estos proyectos marcan el nacimiento de un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas preocupadas por formas de diálogo y conversaciones colaborativas y potencialmente liberadoras. [...] En estos proyectos, la conversación es parte esencial de la obra en sí misma. Se replantea como un proceso activo, generador, que puede ayudarnos a hablar e imaginar más allá de los límites de identidades ya establecidas y del discurso oficial.

Las formas de acción en el marco de Franja Arte-Comunidad (2013), se dio desde varios frentes en torno una sola problemática: el agua comunal. Su directora la artista guayaquileña Larissa Marangoni, propone operar de una manera crítica esta carencia, en busca de la recuperación definitiva de la albarrada local, que dota de agua a los cultivos de la zona y que fue destruido en los años ochenta para la construcción de una

camaronera.⁶ Esta albarrada, *Ciénega Grande*, mediante todo un proceso de resistencia, negociación, activación, reclamo y presión social, fue devuelta a la comunidad. En este contexto, la práctica artística pudo aportar en el reconocimiento y sentido de pertenecer a un territorio que se activa como detonante para engranar mecanismos transformadores, en busca de generar un pensamiento político, no partidista, no reaccionario, sino más bien reflexivo para la defensa de derechos y necesidades desde un ente comunal.

Franja Arte-Comunidad (2013), discutió los mecanismos de dominación y los sistemas hegemónicos de producción, no solo en el campo del arte, sino especialmente en lo socioeconómico. Pensar en el capitalismo como sistema único de generación de sentido es equívoco, hay otras maneras de situarse en el mundo y la albarrada *Ciénega Grande* lo demuestra: devolver el agua comunal a la gente, pensada como un derecho inalienable que no está en discusión; un recurso natural raptado por las camaroneras y empresas aledañas (Figura 2).

En cuanto a la acción comunal, Marangoni (2016, 27) precisa que las acciones y prácticas artísticas insertadas en la comunidad deben trabajarse de maneras más consensuadas, solidarias y realistas, más allá de los espejismos o discursos redentores del arte:

Al trabajar desde los procesos del arte nos ubicamos en una posición que va más allá de la mera labor social, se ha logrado articular un discurso diferente que a lo largo del tiempo ha arrojado resultados exitosos e inesperados pero para aclarar el panorama, de una vez por todas cabe hacerse la pregunta acerca de qué manera se pueden articular eficientemente los procesos artísticos con el desarrollo comunitario, sin caer en el espejismo del artista como salvador y la participación de la institución privada como banal acto de beneficencia.

Entonces, el ejercicio como lo plantea Marangoni, es articular las diversas acciones y metodologías como transversales a las problemáticas: el agua, la radio comunitaria, la identificación, la representación, los saberes, la ecología, la memoria, la economía, son temas primordiales a ser tratados dentro de los diálogos y negociaciones colectivas.

⁶ “El sistema de Albarradas es un modelo cultural de manejo de la biodiversidad, que se mantiene vivo en la comunidad, es cultural porque es la apropiación de un saber comunitario. [...] Se rescata que la población local, apropia, mantiene preserva, y hasta replica esta tecnología hídrica, desde tiempos inmemoriales a través de organizaciones colectivas, en la actualidad son las organizaciones comunales, parroquiales, nacionalidades indígenas y campesinas que ejercen un poder local en el campo de las decisiones ambientales” (2018, párr. 5-7)



Figura 2. Franja Arte-Comunidad, Puerto El Morro, Provincia del Guayas, 2013
 En la imagen: artistas, colectivos y líderes comunales alrededor de la Albarrada Ciénega Grande. Archivo Tranvía Cero.

2. La periferia y el arte contemporáneo

Mucho me apena el haber interrumpido el trabajo que me encargó Vuestra Alteza, pero vime obligado a ello por la necesidad de proveer a mi sustento. Sin embargo, espero reunir dentro de poco lo necesario como para ponerme a la obra con tranquilidad y cumplir con Vuestra Excelencia, a cuya bondad me encomiendo. Si creyó Vuestra Alteza que poseía yo caudales, engañóse, pues durante treinta y seis meses hube de alimentar seis bocas, no teniendo sino cincuenta ducados.
 (Carta de Leonardo da Vinci a Ludovico Sforza)
 (Read 2013, 113)

Cuando el artista Damien Hirst (1965, Bristol, Reino Unido) vendió *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, (“La imposibilidad física de la muerte en la mente del ser vivo”) en 1992, por nueve millones de euros a un coleccionista norteamericano, se desató un debate sobre la injerencia del mercado del arte y la especulación en las obras contemporáneas. La pieza es un tiburón tigre de cuatro metros de longitud suspendido en un estanque transparente lleno de formol; una escultura-instalación conceptual donde el autor da una visión muy personal y simbólica sobre la muerte, la temporalidad y los efectos de la descomposición, no tan física como espiritual.

Sin embargo, esto resumiría la relación intestina entre arte-mercado-industria. Dicha triada enmarca la comprensión de la producción artística contemporánea.

Establezcamos algunas lógicas para este análisis. Donde hay escasa regulación se permiten mercados absurdos y extravagancias que rozan gustos mafiosos, y donde el campo del arte no está exento. Entonces, la pregunta puede ser si ¿se justifica un objeto (artístico o no) a ese costo, cuando al otro lado del mundo la carencia es abrumadora? O será que la especulación, la crítica y el mercado de valores han inflado el valor del objeto artístico hasta volverlo descomunal.

Sobre este tema, García Canclini (1995, 25) advierte que el mercado del arte tiende a privatizar las estéticas y los gustos, priorizando la exclusión y la regulación:

La conjunción de las tendencias desreguladoras y privatizadoras con la concentración transnacional de las empresas ha reducido las voces públicas, tanto en la 'alta cultura' como en la popular. Esta reestructuración de las prácticas económicas y culturales conduce a una concentración hermética de las decisiones en élites tecnológico-económicas y genera un nuevo régimen de exclusión de las mayorías incorporadas como clientes.

Este concepto se alinea con el de industrias culturales, pensado desde la necesidad de romper las prácticas románticas y de trincheras para repensar las maneras de sobrevivencia y la inserción “inteligente” en el sistema económico neoliberal, especialmente para el sentir de producciones artísticas sobrevaloradas en diálogo directo con el mercado del arte. Luego, el espíritu de esta industria se ve mezclado con el entretenimiento y la cotización en la bolsa, donde dicho aparataje se complementa con la curaduría, la publicidad y el espectáculo.

Siguiendo a Guy Debord (1995, 9), fundador de la *Internacional Situacionista* (1957), colectivo contestatario formado por artistas y pensadores marxistas, éstos ya advertían en la necesidad de blindarse ante la vorágine de la dominación capitalista y la deconstrucción de las imágenes derivadas del efectismo en el análisis de lo espectacular. En el texto *La sociedad del espectáculo* (1995), condensa las acciones perniciosas que maneja el modelo dominante para tamizar imágenes que conllevan una relación social individualista, marcando la necesidad de trabajar colectivamente en pro de desestabilizar los sistemas: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”. En diálogo con Debord, el investigador mexicano Javier Toscano (2014, 24-5), desmenuza los factores que intervienen dentro de la producción artística contemporánea y piensa que esta representatividad depende de

varios factores externos a la obra de arte, más allá de la técnica, destreza o virtud. Su inserción en el mercado internacional del arte se caracteriza por disponer de varios dispositivos y mecanismos propios de las otras áreas del conocimiento como las tecnologías comerciales y la industria del entretenimiento:

En una sociedad en la que lo estético se ha hinchado con esteroides y se ha convertido en el revestimiento preeminente de toda forma de consumo, lo “artístico” toma la función de una denominación de origen, es decir, una forma de proteccionismo económico-cultural que garantiza un límite mínimo de valor. Con ese límite asegurado y protegido con todo tipo de barreras de entrada y artificios de significación, el sistema se ocupa entonces de construir nombres (*branding*), de asegurar los mecanismos por los que la demanda administrada determina los precios (publicidad del coleccionismo, subastas), de articular una publicidad *ad hoc* a los productos en venta (críticas reseñas) y de generar todo un aparato invisible de producción del *display* en espacios e instituciones museísticas —que va del precio de los seguros al del transporte de obra, de las condiciones materiales de una muestra a sus políticas de presentación— que correspondan con el ideal abyecto de un objeto aislado, valorizado, enaltecido y, en fin, fetichizado, para su consumo exclusivo y excluyente. El valor del objeto artístico se construye entonces desde estas convenciones y principios.

Entonces, ¿hasta qué punto es importante situar la periferia en el arte?, especialmente cuando hasta en el barrio más marginal de América Latina se despacha *Coca Cola* y se cuelga la imagen de *Justin Bieber*. Tal vez es necesario pensar la periferia como un mecanismo permeable, de doble dirección: de “toma y daca”, tranzar y proponer; pero donde es primordial la representatividad política, en la necesidad de proponer cambios sociales.

María Fernanda Cartagena, teórica e historiadora del arte quiteña, afirma que esta disyuntiva entre centro y periferia no es tan dicotómica como la imaginamos, más bien, son conceptos porosos. Lo interesante, entonces, es pensar cómo superar este binarismo, y determinarlo desde las mismas formas de negociación para no ser cooptados ni manipulados por los grandes eventos institucionales. (Cartagena 2018, entrevista personal)

Si partimos de esta idea, la relación centro-periferia actúa de forma determinante en el campo de lo cultural y, como territorio en disputa por la hegemonía, está atravesada por las matrices de poder. Sin embargo, la dificultad recae en los tropos que actúan de manera funcional a varios intereses, como el capital y el mercado.

Mi lectura y el meollo de esta investigación da cuenta de las posibilidades que tienen las prácticas artísticas insertadas en lo comunitario de trastocar conceptos políticos

y socioeconómicos, para visibilizar una problemática donde la estrategia metodológica empieza por insistir en el diálogo y la escucha.

Este concepto de articulación es pensado por el autor peruano Víctor Vich (2014, 51), quien lo define como un modelo de significación y que permite la relación estructural de varios elementos para alcanzar resultados afines. Categoría que sobrepasa la intencionalidad del mismo diálogo: “Dos o más elementos deciden articularse en el marco de determinadas relaciones de poder y de la voluntad de construir una estrategia política que permita conquistar determinados intereses sociales”.

Víctor Vich es claro y problematiza el cuestionamiento central de esta investigación: ¿Qué determinaría la idea de politicidad en las propuestas artísticas asentadas en lo comunitario? La respuesta es compleja; no se trata solamente de verificar los objetivos y procedimientos de cada proceso, sino especialmente el espíritu y los relacionamientos posibles que revelan una transformación. Asimismo, pensar en la modificación de las estructuras monolíticas de producción junto con los modelos de gestión, pensando siempre que la práctica artística es un agente medular en el método emancipador, que pone en tensión las formas de pensarse y de representarse, donde el conocimiento juega un papel importantísimo en la discusión de estas prácticas. Esto último lo analiza el artista uruguayo Luis Camnitzer (2012, párr. 11-2), quien desde el ejercicio académico coloca la enseñanza del arte como un fraude, en tanto en cuanto, el profesor maneja el monopolio del conocimiento y piense en sus alumnos únicamente como hacedores de objetos artísticos que varían según su uso social. Insiste que al arte hay que asumirlo como una forma de conocimiento, ya no solo como una posibilidad estética, sino primordialmente como un proceso generador de cuestionamientos y transformaciones:

Arte político en cierta forma significa que subdividimos el pastel del conocimiento en tajadas de tajadas. En un número de la revista *Artforum*, la artista norteamericana Andrea Fraser enfrentó estos problemas en una forma que me gustó mucho. Definió al arte político de una manera similar a la que yo definiría a todo el arte: “...Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayoría [del arte] es reaccionaria, es decir, pasivamente afirmativo de las relaciones del poder bajo las cuales fue producido... Yo definiría al arte político como el arte que conscientemente se propone intervenir en las relaciones de poder (en lugar de solamente reflexionar sobre ellas), y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe. Y hay una condición más: esta intervención tiene que ser el principio organizativo de la obra de arte en todos sus aspectos, no solamente en su 'forma' y su 'contenido', sino también en su forma de producción y de circulación.” (Fraser 2004, citada en Camnitzer 2012, párr. 11-2)

Camnitzer concuerda que las relaciones de poder en el campo artístico deben ser cuestionados desde sus mismas estructuras y apalancamientos, *ergo* cuestionar la representación, desde el hecho fundacional de la obra, producto, proceso u organización social. Es necesario repensar la contextualidad y las posturas que asumen ciertas prácticas artísticas asentadas en los territorios, especialmente en cuanto a la criticidad, pues es muy fácil caer en la eventualidad y el espectáculo.

Esta investigación estudia tres procesos que discuten y problematizan las diversas eventualidades que conducen hacia lo sociocultural, ponen en tensión los intersticios del sistema, royendo los cables y desconectando los *hubs* de la conexión mundial. Desde ahí, la subalternidad, lo periférico y residual de estas prácticas, se apuntalan en la desobediencia que intenta desarmar (codo a codo) la maquinaria, reaccionando ante la idea del sistema único, el dominio único, los significados propios, las identidades cerradas. Prácticas que se identifican más bien con la solidaridad, la cooperación, el diálogo y la participación.

Capítulo segundo

Casos específicos

Este capítulo pone bajo la lupa a los tres proyectos elegidos para esta investigación: Cultura Viva Comunitaria Ecuador, el Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich* y el Frente de Defensa del Mercado San Roque, cuyos abordajes están en torno al arte, la comunidad, la transformación social y la politicidad tanto en la producción como en el accionar de los territorios, y donde la agenda artística es transversal a las prácticas y metodologías. Se trata principalmente de proyectos decisivos en la reflexividad política tanto de sus objetivos, productos y afectividades de los diversos actores culturales y espectadores.

1. Cultura Viva Comunitaria Ecuador

1.1. Transformación social: el arte como herramienta

Entendemos que las manifestaciones culturales no son bienes o productos sino procesos, interacciones permanentes que se producen y reproducen continua y situacionalmente. De allí que el Movimiento entienda lo cultural como una dimensión de la sociedad, que transversaliza y es transversalizada por otras dimensiones: la económica, la política, la social y la ambiental.
(Ullauri, citado en De la Vega, 2018, 8)

La cultura tiene en sí misma una dimensión política que ofrece a los actores sociales posibilidades para resistir e incluso insurgir contra el poder dominante, como lo han hecho históricamente los pueblos indios y negros en nuestro continente.
(Guerrero 2002, 66)

La red latinoamericana de Cultura Viva Comunitaria tiene sus orígenes en varios procesos cooperativos, participativos y de discusión política. Uno clave es el *Fórum Social Mundial* en la ciudad de Belém de Pará, Brasil, en 2009, donde se pone en la mesa de diálogo temas como políticas culturales y estrategias de negociación de las

organizaciones sociales con las instituciones públicas. Aquí, el historiador brasileño Celio Turino (2011, 67), teórico fundamental del movimiento, explica un concepto central en la conformación de Cultura Viva Comunitaria, los Puntos de Cultura, que determinan el potencial organizativo y de generación cultural en el barrio, una epistemología cultural capaz de juntar perfectamente lo político, sociocultural y filosófico en el ejercicio de entenderse dentro de una comunidad:

Punto de Cultura es un concepto de política pública. Son organizaciones culturales de la sociedad que ganan fuerza y reconocimiento institucional al establecer una alianza, un pacto, con el Estado. Aquí hay una distinción sutil: el Punto de Cultura no puede ser para las personas, sino de las personas; un coordinador de cultura en el nivel local, actuando como punto de recepción e irradiación de cultura. [...] Su foco no está en la carencia, en la ausencia de bienes y servicios, sino en el potencial, en la capacidad de actuar de personas y grupos. Punto de Cultura es cultura en proceso, desarrollada con autonomía y protagonismo social.

Pero es en Medellín, Colombia, a las luces del Encuentro Latinoamericano Plataforma Puente, en 2010, donde se delinear las bases y la estructura del movimiento Cultura Viva Comunitaria. Representantes de organizaciones sociales y culturales de Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Bolivia, Costa Rica, etc., piensan y discuten los lineamientos que cuestionan la política pública. En este encuentro nacen varias peticiones que serán acogidas en las discusiones posteriores del movimiento, tales como: la inversión del 0.1 % de los presupuestos nacionales para la cultura viva comunitaria, redefinir la relación sociedad civil- Estado, apelar a una educación descolonizadora y establecer el accionar comunitario como posición política generadora de la transformación social.

Actores culturales como Iván Nogales y Mario Rodríguez de Bolivia, Eduardo Balán de Argentina, Jorge Blandón de Colombia, el mismo Celio Turino, dan las bases del movimiento⁷.

Consecuentemente, Ecuador recibe una invitación para participar del I Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, realizado en la Paz, Bolivia, a finales del 2013. El gestor cultural ecuatoriano Nelson Ullauri Velasco, quien en aquella época

⁷ Iván Nogales, paceño, actor y gestor cultural, fundador del grupo de teatro *Trono*, recientemente fallecido. Mario Rodríguez, periodista y gestor cultural, fundador del grupo *WaynaTambo*, interesados en temas de interculturalidad y economías comunitarias. Eduardo Balán, artista popular argentino, creador del *Culebrón Timbal*, proyecto de cultura comunitaria que combina varias disciplinas como la música, el teatro, el fútbol, la literatura. Jorge Blandón, artista y gestor cultural colombiano, fundador de la *Corporación Cultural Nuestra Gente*, que propician un modelo de gestión comunitaria para la transformación social. Celio Turino, historiador brasileño, es la voz oficial del Programa Brasileño de Cultura Viva y creador del concepto Puntos de Cultura.

trabajaba como asesor del Secretario de Cultura del Municipio de Quito, en la administración del alcalde Augusto Barrera (2009-2014), recoge las experiencias del movimiento internacional para trasladarlas a una naciente organización local, proponiendo acogerla como programa institucional dentro de la SECU (Secretaría de Cultura), al menos en aquella administración. La comitiva que participa del Congreso en Bolivia, regresa a formar espacios de diálogo y discusión. Ahí empieza el proyecto de Cultura Viva Comunitaria Ecuador.

En un corto documental que logramos producir en el año 2014, con motivo del Primer Encuentro Nacional de la Cultura Viva, Isaac Peñaherrera (2014, 3:25), coordinador del movimiento y gestor activo de la Casa *Nina Shunku*⁸, explica su posición: “[...] para poder comenzar a motivar este proceso latinoamericano que lo que busca es que haya más espacios, más lugares de inversión pública, también hacia los procesos de base. Nosotros nos hemos unido para poder ahora fortalecer ese proceso, el reto realmente nace para volver a generar lazos de un tejido social que está roto.” Este tejido social roto y fracturado, que reclama Isaac es la consecuencia de políticas públicas que priorizaron lo económico sobre lo social, el proyecto de Cultura Viva quiere rever esta problemática proponiendo la transformación social como eje del trabajo cultural.

Propongo una digresión. En el texto *El final de la utopía*, Herbert Marcuse (1986, 8-9) desmarca las posibilidades transformadoras insertas en sistemas sociales, ya que los considera muy complejas dado que rebasan varias hipótesis científicas que se forjaron en la misma construcción de lo humano, es decir, para categorizar una acción como utópica debe desestructurar posturas históricamente aceptadas y registrarse en una posición extra-histórica.⁹ Así mismo, acusa la creación de una nueva antropología, pertinente y perspicaz, que pueda asumir la responsabilidad de una nueva comprensión de lo humano, desde las carencias, miserias y libertades, y sin lugar a dudas, deja una rendija en el accionar de los proyectos de transformación social, para repensar las estructuras y mirarse en actos mutuales, cooperativos, comunes y liberadores.

⁸ Casa *Nina Shunku* es una asociación conformada por varios colectivos multidisciplinares y cuyo trabajo se desarrolla en diálogos sobre interculturalidad, educación popular, salud y defensa de derechos.

⁹ “Se refiere a los proyectos de transformación social que se consideran imposibles. ¿Por qué razones imposibles? En la corriente de discusión de la utopía, la imposibilidad de la realización del proyecto de una nueva sociedad se afirma primero, porque los factores subjetivos y objetivos de una determinada situación social se oponen a la transformación [...] Creo que solo podemos hablar de utopía en este segundo sentido, o sea, cuando un proyecto de transformación social está realmente en contradicción con leyes científicas comprobables y comprobadas Solo un proyecto así es utópico en sentido estricto, o sea, extra-histórico” (Marcuse 1986, 8-9).

Nelson Ullauri (2015, 0:50 y 12:13), en el mismo documental, asume este reto transformador al proponer un evidente lugar político: “En cada uno de nuestros espacios de vida, son esas expresiones que se manifiestan no solamente en lo artístico, se manifiestan en las formas de cocinar, en las formas de organizarse, de labrar la tierra [...], de conocimientos y de saberes que permiten justamente tener mayor claridad hacia el futuro.” Esa noción holística de territorio conlleva a entender la relación del ser humano con su entorno. Habla de la cultura más allá de lo artístico, las maneras de alimentarse, de dialogar, de organizarse, pero también de vivir la identidad y desmenuzar lo humano en su condición, reforzando su discurso en la necesidad de buscar una reflexión política y conflictiva acerca de estas prácticas asentadas sobre territorios en disputa.

Ahora bien, ¿cuál es la necesidad de apalancarse en un movimiento cultural continental y cómo se piensa esta otra forma de organización?

Para resolver esta pregunta, es necesario acudir a las bases del movimiento latinoamericano. Plataforma Puente (2013,11), como cohesionadora de las organizaciones socioculturales de la región, hace circular un documento fundamental que es acogido en el I Congreso en Bolivia:

Somos experiencias que nacen desde la resistencia y la búsqueda de superación de las exclusiones y dominaciones de todo tipo presentes en nuestros países y de la reivindicación de lo propio como punto a partir del cual se puede aportar a construir lo colectivo. Somos experiencias que reconocemos la importancia que tiene el arte al interior de la cultura, pero creemos que esta es una dimensión humana mucho más amplia que atraviesa toda la experiencia colectiva. Reconocemos y potenciamos la cultura como derecho y como fuerza viva capaz de producir poderosas transformaciones en la sociedad en los niveles económicos, políticos, sociales, culturales y en las relaciones con la naturaleza y reconocemos y potenciamos la cultura como una dimensión de la sociedad en el centro de la cual se encuentra una ética y una estética de la solidaridad, de la sostenibilidad, de la libertad, de la democracia, de la equidad, de la igualdad. Somos organizaciones que creemos que la cultura tiene un valor en sí misma, ella es el corazón de lo humano, y en el corazón del corazón queremos que esté una ética de la vida como fundamento de una nueva relación entre cultura y política y de un diálogo vivo entre comunidad humana y con la naturaleza. Creemos que el arte puede reencantar el mundo y hacerlo poéticamente habitable. Creemos que el arte y demás manifestaciones culturales y comunicacionales pueden ser instrumentos de liberación, sabiduría y conocimiento.

La cita anterior evidencia claramente la preocupación por la discusión política, no únicamente en la dirigencia, sino esencialmente en las bases. Otro punto fundamental de la agenda política del movimiento es la redefinición de las relaciones entre la sociedad civil y el Estado principalmente para la negociación de presupuestos y creación de política pública, en la cual conste como prioritario el desarrollo cultural y el entendimiento comunitario, que determine una educación descolonizada en busca de la transformación

social. Cuando el proceso de Cultura Viva Comunitaria pone en crisis las estructuras de poder, la relación con los territorios y pensar en la determinación de derechos culturales, se entiende el valor político de la propuesta. Proyecto muy ligado a la filosofía de nuestros pueblos ancestrales, en la necesidad de retornar la espiritualidad y la sabiduría, pero con una posición crítica.

No es gratuito que antes de cada reunión o encuentro, se empieza con un ritual, una sanación, el agradecimiento y el *corazonar*, que en palabras del profesor Patricio Guerrero (2010,102) se trata de un compromiso con la vida:

Hoy más que nunca es urgente que nutramos de vida tanto la teoría, las metodologías como los discursos, quizá esto permita construir una antropología verdaderamente comprometida con la vida, que no sólo se conforme con hablar sobre la realidad, sino que desde su inserción militante con la realidad y la vida misma contribuya a la necesidad impostergable de su transformación.

En diálogo con este criterio, especialmente al momento de sustentar las teorías con el proceso vital, el *taita* Alberto Taxo (2010) hace una metáfora en la necesidad de recomponer la relación entre el poder de la mente y del corazón:

Estamos juntos el águila y el cóndor, hemos estado juntos antes y no es un accidente que estemos juntos ahora. El estar juntos confirma la profecía de nuestros ancestros: *Vendrá el tiempo en que el águila del norte y el cóndor del sur vuelen juntos en el mismo cielo.* [...] Nosotros necesitamos ambos poderes, el del águila, que es el poder de la mente, incluyendo el regalo de la ciencia y la tecnología, y el poder del cóndor que es el regalo del corazón, incluyendo el regalo de sentir y de conectarse con los elementos de la naturaleza. Estos dos poderes, mente y corazón, águila y cóndor, están dentro de cada uno de nosotros. Y el poder del águila es pensar y planear, el poder del cóndor es sentir y conectarse. [...] En esta profecía está dicho que cuando el cóndor y el águila vuelen en el mismo cielo, estaremos en armonía. Lo que yo traigo es el poder del cóndor, el poder de ser capaz de sentir, en cada lugar, en cada momento. Ese es el poder del cóndor de los Andes. (Taxo citado en Noriega 2010, 121)

Junto con el manifiesto de Plataforma Puente, este sentipensar construye un paradigma apartado del individualismo como medida social; es un sitio que invita a involucrarse como parte trascendental de algo, de ese algo más grande que permite reconocerse como piezas esenciales dentro de la organización. Donde se prefiere compartir el conocimiento y los saberes en busca de sanar la vida, y no con discursos vacíos, trasplantados de filosofías huecas que se ponen de moda cada cierto tiempo con métodos de superación personal y que pintan sonrisas en las cloacas para normalizar la miseria.

Ahora bien, hay que apuntar que estos movimientos continentales de alta criticidad y empoderamiento se dan en pleno cambio histórico-político en Latinoamérica, especialmente la llegada al poder de los progresismos y el socialismo del siglo XXI, entre otros, Lula Da Silva en Brasil, Néstor Kirchner en Argentina, Evo Morales en Bolivia, Hugo Chávez en Venezuela, Rafael Correa en Ecuador; sus ejes programáticos incluyen postulados y principios como las fisuras de los sistemas económicos hegemónicos, los derechos de la naturaleza, el *Sumak Kawsay*¹⁰ y la participación ciudadana. No es de interés en esta investigación profundizar sobre estos anclajes de los progresismos, sin embargo, como los procesos geopolíticos cambian constantemente y más aún los virajes en la orientación ideológica de los países se los mide por intereses sacados directamente de las arcas fiscales, el concepto de comunidad fue vaciado de sentido, esto como consecuencia de una intoxicación patriótica movida por superestructuras comunicacionales, llenas de imágenes grandilocuentes y producciones esperpénticas, pero finalmente vacías. Esa es otra esfera de acción del poder, que implica caer en fundamentalismos inspirados en reflexiones salvadoras o la emancipación *per se*.

Estos ejercicios son cuestionados frecuentemente en la organización barrial, especialmente en organizaciones donde el desarrollo cultural apunta a un trabajo crítico, es ahí, donde la Cultura Viva Comunitaria retorna a las bases y al territorio, generando esos espacios de organización, diálogo y reexistencia, como pieza intrínseca en el engranaje social.

¹⁰ “El 'buen vivir' o 'sumak kawsay' postula un reordenamiento general de lo que el término moderno 'desarrollo' había querido expresar. En la medida que desborda los límites de un proyecto meramente económico, social o político, adquiere el carácter de paradigma regulador del conjunto total de la vida. [...] La expresión 'sumak kawsay' –traducida al castellano como 'buen vivir'– proviene del kiwichua [kichwa] y forma parte del legado conceptual y vital de pueblos andinos originarios; existiendo también en otras lenguas de la misma región conceptos que hacen referencia a contenidos similares. En general, su contenido da cuenta de una forma 'armónica' de conducción de la vida entre los seres humanos y la naturaleza; con lo cual se hace necesaria una primera aclaración porque esta misma separación no corresponde a su concepción del mundo y de la vida. A partir de esto, también se puede observar que el 'sumak kawsay' presenta diferencias con concepciones de la 'vida buena' que han sido acuñadas desde tradiciones occidentales, siendo históricamente relevante para Latinoamérica aquellas confeccionadas desde matrices modernas y cristianas” (Cortez 2011, 1-2).

1.2. Pensarnos desde nosotros mismos.

En el Tercer Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, realizado en Quito del 22 al 26 de noviembre de 2017, en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde delegaciones de varios países hicieron presencia. Alrededor de 500 personas entre activistas, gestores, artistas, políticos y pensadores latinoamericanos se juntaron para reflexionar sobre las posibilidades de comprender el “ser comunitario”, título del evento.

Se organizaron varias mesas de trabajo, conversatorios, actividades y acciones para discutir la memoria social, la identidad y, el patrimonio, fortaleciendo redes comunicativas. Además, se realizaron visitas a centros culturales que trabajan desde los territorios en relación directa con procesos comunitarios.

En este momento de la investigación me parece importante escuchar la voz de los protagonistas. La mañana del sábado 25 de noviembre de 2017 nos reunimos en el Centro Cultural Independiente *La Changa*, sector de Turubamba, sur de la ciudad de Quito. Aproveché para entrevistar a un par de pensadores y activistas de este movimiento; el primero fue Mario Rodríguez (2017, entrevista personal), boliviano, gestor cultural, creador de la Fundación *Wuaynatambo* organización interesada en la comunicación alternativa y gestora de una red de las diversidades y saberes ancestrales en el Alto, La Paz, Bolivia:

PABLO: Actualmente, el sistema económico, la modernidad y la idea del progreso se han encargado de desgastar el discurso de lo comunitario. ¿Cómo este congreso aporta para poner en el tapete una nueva filosofía sobre lo comunitario?

MARIO RODRIGUEZ: Efectivamente, los discursos del capitalismo crean individuos capaces de consumir, erosionan las bases comunitarias desde su intención colonial, asegurados por la riqueza. Estas estructuras capitalistas atacan directamente a sus similares comunitarias que conviven con los sistemas; esto se ve en las ligas barriales, casas comunales, etc., estas formas de resistencia donde el vínculo es fundamental. En este Congreso hay una narrativa, otra opción al desarrollismo civilizatorio. Es un poco pensar en el desmontaje de las categorías que intervienen en el capital como la acumulación y pensar en lo comunitario como un bien común, donde el vínculo es inevitable para que todos se sirvan de lo comunitario que nos permitirá resolver la vida. Es un vínculo de relaciones y reciprocidad. No hay capital sin acumulación, no existe ninguna disputa del capital simbólico, *la disputa es por la interpretación simbólica.* (énfasis añadido)

PABLO: Todo proceso organizativo y de compartición humana deriva en una reflexión política. ¿Cómo entender la idea de la politicidad dentro del concepto de la cultura viva comunitaria? ¿Activismo, rebeldía, reacción?

MARIO RODRIGUEZ: Se trata de una crítica a la hegemonía y la modernidad, a ese horizonte civilizatorio que pone en cuestión todas las actividades de la vida. La disputa política, toma del poder, pero no es el lugar del poder clásico, estas resistencias son

culturas vitales que nacen, se regeneran y brotan. Crean las alternativas, las experiencias que dan vivencia a lo comunitario. Cada vez se empieza a comprender mejor la representación que va desplazando la competencia hacia un compartimiento.

“La disputa es por la interpretación simbólica”; en esta idea Rodríguez comparte la necesidad de romper con las prácticas del consumo exacerbado que sostiene el capitalismo, donde la acumulación y el individualismo son congéneres en la perversión de los sistemas socioeconómicos. El accionar comunitario y los vínculos de relaciones entre pares, funcionan como antídoto contra estos actos de aislamiento, que se encargan de desmembrar lo colectivo, especialmente la acumulación como necesidad individual de éxito dentro del modelo capitalista, por eso la resistencia y las disputas políticas.

Después, Eduardo Balán (2017, entrevista personal), activista argentino, quien forma parte de la organización Plataforma Puente y pensador fundacional del movimiento en Argentina, dice: “Lo comunitario ya existe, el movimiento trata de tomar esta base para fortalecerla. El capitalismo impone una lógica competitiva como proyecto político. Acá la singularidad y la diferencia es pensar en las prácticas colaborativas como formas de resistencia.” Entonces ¿dónde se encierra la emancipación? Eduardo Balán continúa: “los términos que sitúan la transformación social son ambiguos, solo el diálogo junto a las acciones comunitarias es donde el arte puede ser transformador de estructuras sociales, solo así se vuelve emancipatorio”.

Balán insiste que hay un camino posible, siempre y cuando, las prácticas artísticas se enmarquen en procesos colaborativos y que sean efectivas dentro del entramado comunitario. Yo agregaría que dichas prácticas y procesos deben necesariamente discutir las estructuras históricamente aceptadas dentro de los metarrelatos del arte: la representación, lo autoral, la construcción de la obra, los beneficios finales. Entender que los procesos dentro de lo comunitario les pertenecen a todos, y son objetos subversivos con todas sus posibilidades de uso.

Retomando la idea de los procesos y estéticas transformadoras, especialmente en los contextos territoriales que asumen a la memoria como un hecho esencial, Celio Turino (2018, 10) explica que, al compartir en un espacio social, tanto territorio como memoria, se encuentra la cultura, por eso son espacios reivindicativos, de permanente demanda y exigencia de derechos, el hacer desde “abajo”:

La cultura existe cuando hay dos combinaciones: la primera cuando se comparte territorio; la segunda, cuando se comparte memoria; y cuando territorio y memoria se encuentran, se forma la cultura. Por eso lo comunitario es un espacio de florecimiento;

lo contrario es una cultura de mercancía, una cultura que está muerta. [...] Es la búsqueda de una cultura que libere, que potencie las energías creativas de la gente, para que esta se comprenda como sujeto histórico y, por lo tanto, agente de su propia transformación.

El Tercer Congreso de Cultura Viva fue crucial para pensarse como movimiento cultural de oposición ya que, como había dicho antes, la organización nace junto a la vorágine progresista latinoamericana. Ya para el mismo año 2017, hay algunos acontecimientos que no son islas; cae Rafael Correa en Ecuador, llega la derecha a Argentina, Lula da Silva es vinculado a delitos fiscales al igual que Dilma Rouseff; entonces el viraje ideológico latinoamericano en masa es palpable. La sabiduría popular dice que a veces hay que hacer “de tripas corazón”, cuando se debe disimular la emoción y reemplazarlo por las entrañas para enfrentar las desdichas. Por eso, más allá de los aciertos y errores de los gobernantes de turno, la perspectiva del movimiento de Cultura Viva se propone como crítica a las agendas programadas y juntar habilidades que respondan a la ceguera institucional, quien se caracteriza por desconocer las propuestas culturales asentadas en los territorios. Es por esto que la Ley Orgánica de Cultura (EC 2016, art. 122), determina en el *Capítulo 4.-De las otras medidas e instrumentos para el Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación*, artículo 122, dice textualmente:

Art. 122.- Red de Gestión Cultural Comunitaria. El Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad implementará la Red de Gestión Cultural Comunitaria que articule a gestores culturales comunitarios, a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial y a los actores y gestores culturales independientes que se considere necesario, para la democratización de la cultura y el ejercicio de los derechos culturales. Se establecerán mecanismos de vinculación con esta Red y de fomento a las formas de organización cultural que respondan a los principios de la economía popular y solidaria.

Esto en pocas, quiere decir que un departamento anexo al Ministerio de Cultura y Patrimonio es el encargado de crear una Red organizada de artistas, gestores y actores culturales comunitarios para que se determinen fomentos y ayudas en torno a la economía popular. Es un artículo mandatorio, sin embargo, hasta el momento no ha existido ningún interés por parte del gobierno establecer los reglamentos necesarios para su funcionamiento.

Para atar algunos cabos sueltos, recurro nuevamente al activista y gestor cultural Nelson Ullauri Velasco, con quien me une una amistad de varios años. Me recibe en su cafetería en el sector de La Magdalena, una fría tarde; mientras conversamos tomamos un café bien caliente. Es un sitio acogedor, muy familiar en el sur de la ciudad, con una

decoración que mezcla historia y memoria. Miro una fotografía antigua, a blanco y negro, en la que están conversando José María Velasco Ibarra y Galo Plaza Lasso¹¹. Con esta imagen de fondo inicia la charla:

PABLO: ¿Y esa foto? Velasco Ibarra de la mano con el *patrón* Galito.

NELSON: Sí, me la regalaron. Parece que los conservadores y liberales necesitan de estas alianzas políticas para poder gobernar.

PABLO: Hablemos un poco de los procesos culturales que están en permanente redefinición. Cultura Viva se va construyendo como proyecto orgánico. ¿Cuál es la importancia?

NELSON: Cultura Viva Comunitaria tiene una fortaleza *terrible* (estribillo muy utilizado por el entrevistado), al momento de romper los entendimientos sesgados de cultura; un concepto más englobante, ya no situar la cultura al nivel de las artes y además en el momento de la construcción de políticas públicas. ¿Para qué? Para la transformación social, es decir, realidades transformadoras desde el concepto mismo: Cultura Viva Comunitaria como aquellos procesos que se derivan en territorio y que van asentados con las comunidades fundamentalmente, no solamente territoriales a nivel geográfico sino principalmente en lo temático, o sea tienen una incidencia y un impacto super importante. Es decir, en la medida en que los procesos de Cultura Viva Comunitaria se asientan en territorio, sea rural o urbano, tienen un impacto real en esa población y ahí sí se estaría cumpliendo un papel de transformación social, porque está transformando una realidad.

PABLO: Encuentro una problemática que tiene que ver con el sostenimiento de estos procesos colectivos, ya que este tipo de metodologías son sumamente frágiles en su método organizativo y necesitan estar permanentemente en diálogo y discusión, y este hecho es difícil dada la precariedad de recursos.

NELSON: (dice con firmeza) Lo comunitario rompe el paradigma del capitalismo. La Cultura Viva se forja como fortaleza cultural y como espacio donde se disputan sentidos, significados. Esta disputa, pervive gracias al pensamiento liberador de todos los que integran el colectivo. Pero, este proceso no es puro, se va alimentando de las luchas locales que se caracterizan por procesos políticos fuertes, históricos. (Ullauri 2018, entrevista personal).

Nelson Ullauri (2018, comunicación personal), concuerda con los anteriores entrevistados que tienen una posición contraria al sistema capitalista, especialmente en las relaciones de poder y la combinación de consumo, individualismo y desarrollismo. Manifiesta que el concepto transformador o emancipador está presente *per se*, ya que la misión es trabajar para cambiar la realidad y el hecho cultural marca esa disputa de sentido, vital para la comprensión de lo colectivo:

PABLO: Nelson, ¿Puedes hablarme de esta transformación social, desde dónde anclarse?

NELSON: Hablo de la incidencia donde prima el individualismo, la falta de respeto, la intolerancia, se está bregando, luchando permanentemente por el respeto, la solidaridad,

¹¹ Políticos de vieja data. José María Velasco Ibarra, conservador, llegó a ser presidente de la República por cinco ocasiones hasta que fue derrocado por un golpe militar liderado por el general Guillermo Rodríguez Lara, estableció una relación de amor-odio con su pueblo. Galo Plaza Lasso, liberal, de familia acomodada propietarios de la Hacienda Zuleta, enemigo político de Velasco Ibarra, conocido popularmente como “patrón Galito”

ser ciudadanos críticos, donde podamos compartir, podamos generar; entonces tiene un impacto terriblemente alto. Eso sería, por ejemplo, si el Estado tendría esa visión, o sea, muchos de los países nuestros hubieran cambiado. Pero claro, ahí viene el otro problema, depende de qué Estado estamos hablando porque a un Estado neoliberal, totalmente capitalista, de derecha no le interesa eso, ya que Cultura Viva Comunitaria genera un ciudadano crítico, y ser crítico en esta sociedad no es conveniente para un sistema explotador, discriminador. Por eso hay que generar estas políticas para poder determinar cambios en la política pública, la correlación de fuerzas.¹²

PABLO: Finalmente ¿cómo descifrar el espíritu de Cultura Viva Comunitaria y cuál es tu concepto de territorio en medio de estas disputas políticas?

NELSON: (Sonrisas) Se pueden generar un sinnúmero de conceptos alrededor de Cultura Viva Comunitaria. Primero, Cultura genera nuevas ampliaciones en los conceptos que se tienen sobre cultura, nuevas ampliaciones sobre lo cultural. Viva porque está presente, son las fiestas, la gastronomía, la manera de amar, lo que se percibe, y lo comunitario sería ya el aspecto más político, donde se encierra en sí la descripción que genera realmente otra visión de la humanidad, otra visión del desarrollo humano hacia lo comunitario, que rompe los paradigmas del desarrollismo, del capitalismo, del individualismo y que va hacia la construcción de lo comunitario, es posible que este proceso de Cultura Viva Comunitaria se vaya situando como germen justamente de esa nueva sociedad que se va forjando. (Ullauri 2018, entrevista personal).

Entonces, las políticas culturales deben ser construidas en consenso, aunque parezca un lugar común, esta acción participativa es demandada por actores y gestores culturales, cuya agenda determina no solo la transformación del Estado desde dentro, sino también lograr una cierta autonomía que determine, desde ya, una posición política. La investigadora colombiana Ana María Ochoa (2003, 24) aporta en la discusión de las políticas culturales como un campo en disputa de derechos sociales, problematizando el concepto de participación y logrando anudar las formas de pensar lo político desde lo cotidiano:

el objetivo de las políticas culturales ya no es sólo el de producir sujetos adecuados a ciertos ideales cívicos burgueses del estado-nación o de las élites regionales, sino que se expande el papel de la cultura como mediador de lo político, lo social y lo económico; se culturiza el sentido de la ciudadanía, ya que derechos sociales y políticos están siendo canalizados a través de las estrategias de lo cultural. Simultáneamente, se desestetiza el sentido de las artes.

Esta lucha que Cultura Viva Comunitaria se adjudica, no se logra en el campo teórico o retórico, peor discursivo, sino que su agenda (esencialmente) se centra en la práctica diaria, la cotidianidad, el barrio mismo y la gente que habita el territorio.

¹² En este punto, Ullauri acude a una lucha clásica de la izquierda histórica, situarse en el Estado para transformar sus estructuras desde dentro, sin embargo, hay una parte importante del movimiento que gesta sus acciones desde la autonomía política y la autodeterminación, ese es el caso del grupo Waynatambo que piensan sus acciones por fuera de la institucionalidad.

Finalmente, creo que el proceso de Cultura Viva Comunitaria (figura 3) está en permanente construcción y se va fortaleciendo con las nuevas agendas y frentes de reflexión: trabajo en redes, *medialabs*, laboratorios, agencias interregionales van estructurando un importante movimiento continental, donde (como se decía anteriormente) la lucha es la agenda común.

Ojalá sus complejas metodologías que necesitan refuerzos logísticos y una permanente producción, no echen al traste su fortaleza que es capaz de conjugar esperanzas y vidas con la criticidad política para propiciar una justa transformación social.



Figura 3. Plenaria del III Congreso de Cultura Viva Comunitaria-Ecuador. 2017
En la imagen, Nelson Ullauri, Celio Turino, Eduardo Balán y varios representantes. Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017. Archivo Cultura Viva Comunitaria-Ecuador.

2. Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich*

2.1. El diálogo, la negociación y la acción

Compartimos la insatisfacción frente a la ola de proyectos en la urbe que se empeñan en modelar espacios sociales y públicos con la lógica del capital, tendiendo a homogeneizar subjetividades, despolitizar identidades y construir consumidores.
(María Fernanda Cartagena 2010)

Nos situamos a inicios del siglo XXI, cuando aún se sentían los coletazos del feriado bancario del 99¹³, la crisis era espesa todavía y no se diluía con nada. Cerradas las galerías de la ciudad, los museos eran más elitistas que nunca. La década de los noventa nos dejó muchas fracturas y resentimientos, especialmente por la escena política nacional: las organizaciones sociales, estudiantiles, sindicalistas y distintas fuerzas políticas sacan del poder a Jamil Mahuad (1998-2000), anteriormente se lo hizo con el Ab. Abdalá Bucaram Ortiz (1996-1997) y posteriormente al coronel Lucio Gutiérrez (2003-2005), se nota que la crisis ecuatoriana es la constante en el discurso histórico: autoridades con claros signos de incapacidad para gobernar, falta de liderazgo y graves indicios de corrupción.

El Encuentro *al zur-ich* inicia en el año 2003, en medio de estas particularidades sociopolíticas. Junto a los artistas visuales Samuel Tituaña y Carla Villavicencio, egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central y con el apoyo de la Red Cultural del Sur y el Festival de artes escénicas del Sur, desarrollamos la idea de activar las prácticas artísticas fuera de los lugares institucionales y dotarles de cierta politicidad, esto para incidir directamente en el barrio y generar un diálogo con la gente que habita estos espacios. Temas como la apropiación del espacio público, las irrupciones y las experiencias performáticas son los actos que dan inicio al Encuentro *al zur-ich*, cuya propuesta esencial es incidir al interior de la comunidad visibilizando sus problemáticas.

¹³ Como ya se dijo anteriormente, el feriado bancario deviene en la quiebra económica del país. El 8 de marzo de 1999 se ordena desde Carondelet el congelamiento de los depósitos y el cierre de toda transacción financiera. Hecho que provocó el estallido social, la migración de millones de ecuatorianos, el paso a la dolarización y el derrocamiento del presidente de la República Jamil Mahuad Witt: “El fracaso de la aplicación del modelo neoliberal en la economía del país dejó graves consecuencias manifestadas en la crisis económica financiera del año 1999, que derivó en la aplicación del esquema de dolarización como factor elemental para superar este ciclo. Dicha crisis fue el detonante para que variables como el desempleo se incrementaran considerablemente llevando a que muchos ecuatorianos tomaran la decisión de emigrar a otros países en busca de un mejor bienestar” (Tomalá et al. 2018, 52).

Samuel Tituaña (2018, 34), señala esta primera época:

[...] el contexto sociopolítico y cultural atomizado del país influyó, pero no me refiero al cierre de galerías por falta de un mercado dinámico, ni al replanteamiento de los museos como repositorios simbólicos de la nación, ni los grandes centros culturales transformados en espacios para el brindis y la pasarela de los grupos de notables y padres de la patria. Creamos espacios disidentes fuera del circuito oficial del arte, los cuales no eran de exposición sino donde se podía entablar relaciones de vida distintas e intentar sostenerlas en el tiempo.

Esas disidencias son las que soportan el interés de acción en la plataforma *al zurich*, cuyas convocatorias anuales expresan la necesidad de repensar las relaciones entre el arte, la comunidad y el espacio público, por medio de algunas estrategias como la negociación, la inserción y las diversas metodologías según el ánimo de la propuesta. Mediante un equipo técnico se seleccionan proyectos que hablan de la memoria, del territorio, de las infraestructuras barriales, la problemática social, la violencia y la manera de habitar el lugar, esencialmente barrios de la periferia del sur de Quito.

Un elemento cohesionador en las propuestas que se trabajan es la criticidad y las formas de relacionamiento dentro de la organización barrial. Un ejemplo: *Clausurado* (2003, figura 4), es la primera obra trabajada en colectivo y pensada para el sitio. Se cerró por completo el Parque de la Magdalena, con la iglesia al frente, en día de fiesta y lleno de feligreses. Esta irrupción del espacio público significó mucho más que cientos de metros de plástico transparente, cintas de amarre y algunos insultos. Se cerró todo el perímetro del parque durante dos días para reflexionar sobre la relación espacio público-espacio privado, las negociaciones y el sitio como lugar de convivencia social. La calle como agente subversivo en detrimento del proyecto homogeneizador del espacio público.

Sobre esta dicotomía, el antropólogo catalán Manuel Delgado (2015, párr. 7) difiere desde tres escenarios: uno como espacio de vida social donde se desarrollan las relaciones públicas, no tanto como un “lugar” sino más bien como un sitio que se construye según sus usos y acciones. Otro es el espacio público pensado en términos de filosofía política, en tanto en cuanto, los acuerdos y negociaciones fluyen. Finalmente, el espacio público como develamiento de la institucionalidad y la administración del Estado, arquitecturas e inmuebles necesarios para la cosa política. Según esto, Delgado habla del derecho a la ciudad: “Para ello ha sido dispuesto ese nuevo artefacto categorial que es el ‘espacio público’, del que políticos y filósofos brindan la ideología y al servicio del cual, en orden a su reificación física como lugar, los diseñadores de ciudad conciben formas, imponen jerarquías, distribuyen significados, determinan o creen determinar usos.”



Figura 4. Clausurado, Parque La Magdalena, 2003
En la foto Samuel Tituaña, I Encuentro de arte urbano *al zur-ich*, archivo personal

Ahora bien, no se puede hablar de *al zur-ich* sin explicar antes la conformación del colectivo de arte Tranvía Cero, que se encargó de la producción del Encuentro desde el 2004 al 2013, época de múltiples visiones y aportes ya que los integrantes vienen de diversas áreas: artes visuales, plásticas, fotografía, literatura y la gestión cultural. Junto a Samuel Tituaña, Pablo Ayala, Luis Herrera y Nelson Ullauri se crea la primera alineación. En 2005 se suma Omar Puebla, Ernesto Proaño, Sofía Soto y Adrián Balseca. Ya para la segunda etapa, el colectivo soporta cambios en la alineación: en 2009 ingresan Karina Cortez y Silvia Vimos. Ya para el 2013, Tranvía Cero se desliga de *al zur-ich* y trabajan por caminos separados. Luis Villarreal y Gabriel Arroyo comparten la propuesta por algún tiempo hasta que se desligan en 2018. Actualmente el equipo lo completa Daniel Pazmiño, Washington Vargas y David Samaniego.

Al zur-ich como práctica expandida del arte contemporáneo, propicia el diálogo y la interrelación con la comunidad por medio de acciones, metodologías y procesos trabajados de manera participativa, repensando las estructuras de la institución arte, como la relación mercado-obra, galería-artista, espectáculo-público, entonces, se entiende que la experiencia artística no es suficiente para expandir y compartir los conocimientos, por esto, se decidió intervenir en varios sectores del sur de la ciudad, afectados por la invisibilidad de acción y de oferta cultural por parte del gobierno local: el sur de Quito como espacio de discusión, de trabajo, de relacionamiento, espacio donde el Municipio flaquea y se torna en una molestia, donde la necesidad crece al lado del rencor.

Marcelo Expósito (2014, 54-5) artista y activista español, tiene razón cuando afirma que los cambios y transformaciones no se logran por efecto de acciones aisladas, ocurre cuando se juntan una serie de actos movilizadores, donde la práctica artística no es suficiente:

Ningún gesto aislado, intervención individual u obra de arte única producen por sí solos transformaciones profundas y perdurables. Las sociedades se sostienen de la misma manera que cambian a mejor: por la inmensidad del trabajo vivo y la fuerza oceánica de la cooperación social. Si una acción singular provoca cambios es porque sintetiza un proceso previo al que inmediatamente ayuda a estallar potenciado. [...] Lo que nos importa en el arte al igual que en todo movimiento transformador es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo.

Exactamente, *al zur-ich* se fue posicionando en el circuito artístico local de la mano de procesos generados mancomunadamente en el sur de la ciudad. Es necesario citar el proyecto de rock nacional *Al sur del Cielo*, creado por compañeros músicos como el recientemente fallecido Diego Brito (1971-2020) cuyo colectivo sostiene el Concierto de Fin de Año en la Concha Acústica de la Villaflora, o el Festival del Sur, generado por el actor Patricio Guzmán, evento de teatro comunitario que se celebra cada año. Procesos que desde su inicio fueron apadrinados por la Red Cultural del Sur y la gestión comunitaria de base. Estos acontecimientos y cambios colectivos llevan a una respuesta: activar la calle, la esquina, la casa comunal, en la consecución de un proyecto ideado en colectivo.

En el año 2012, Tranvía Cero (productores del Encuentro *al zur-ich*) es invitado a participar en la XI Bienal de la Habana con una propuesta de inserción social. Se propone el proyecto *Habana Patent, Iniciativas que transforman la realidad*, que se venía pensando activar en algunos lugares de la región. Primero en el MDE 11 de Medellín y ahora en La Habana. El meollo de la propuesta es documentar el proceso inventivo y la modificación de los artefactos para facilitar la supervivencia diaria. Hay una inserción inicial en El Vedado (centro de la Habana) proponiendo ciertas metodologías de trabajo de campo como las mesas de información, la discusión y la construcción colectiva. Con el tiempo y la visita casa a casa, se van encontrando los inventos para su registro y posterior exhibición, sin embargo, se revaloriza en gran medida la vida del creador del artefacto, ya que, para este tipo de proyectos muy ligados a lo ficcional se entrecruzan varias líneas de entendimiento en la producción de sentido, donde es necesario conocer

el proceso vital del autor, y esta fue una demanda del colectivo al momento de hacer el montaje de las obras finales en la sala de la Bienal:

En *La Habana Patent*, Tranvía Cero llega a un consenso para que en la presentación final del proyecto [...], los participantes del proceso estén presentes junto a su invención, ya que el proyecto trata de ir recuperando esas formas de inventiva popular para la sobrevivencia [...], y así ir averiando esa idea caduca de la genialidad del artista y su gran ego (Almeida 2016,129).¹⁴

En la figura 5, don Alfredo indica la forma de ensamblar un encendedor de cocina, a base de algunos cables y conectores, ya que la escasez de fósforos era crítica en la isla. Sus propios planos, la fotografía y una representación del objeto son parte de la instalación:



Figura 5. Encendedor de cocina. XI Bienal de la Habana, 2012
Fotografía, relato, historia y representación. Instalación del Colectivo Tranvía Cero. Archivo Tranvía Cero

La figura 6 retrata el proceso de creación de un artefacto. La señora Lydia propietaria de un paladar (restaurante casero cubano), rediseña una sanduchera eléctrica para transformarlo en una plancha a gas para la cocción de todo tipo de carnes y huevos fritos, con esto logra superar la crisis energética que sufre la Habana. La familia es invitada a asistir y explicar su invento:

¹⁴ Tranvía Cero en la XI Bienal de la Habana participaron: Pablo Ayala, Karina Cortez, Silvia Vimos, Samuel Tituaña, Pablo X. Almeida



Figura 6. Sanduchera a gas-Paladar. XI Bienal de la Habana 2012

Fotografía, relato, historia y representación. La señora Lydia y su esposo son invitados a presentar su invento, junto al proceso de creación. Archivo personal.

Estas acciones como prácticas artísticas comunitarias manifiestan la posición crítica tanto del Colectivo Tranvía Cero como varias de sus plataformas, entre ellas el Encuentro *al zur-ich* que replica las experiencias, metodologías y despliegue comunicacional en la consecución de una obra construida colectivamente, crítica, sentida y que visibiliza varias problemáticas en torno a lo comunitario, el territorio y la memoria; tensiones que finalmente sirven para repensar varias estructuras formales dentro del arte contemporáneo y la forma de irrumpir en estos espacios institucionales.

2.2. Problemáticas y tensiones en territorio

...*al zur-ich* enseña, al contrario de las tradiciones afincadas en el medio educativo ecuatoriano, que todo arte es político y que su predicamento es no devenir panfletario cuando el poder, así, lo requiera y lo financie. En un territorio de disputas sobre el poder político de la imagen, característico del Ecuador contemporáneo, la necesidad de pensar sobre las relaciones entre arte y sociedad deviene pertinente. Y es, en última instancia, en el terreno de la apropiación comunitaria para fines propios –más allá de los del arte– donde el destino abierto de estos proyectos puede o no resolver los dilemas que cada uno de ellos acarrea. Finalmente, es solamente allí donde uno gana o pierde el calificativo, demarcador de relaciones sociales, espaciales y también políticas de cercanía, de “vecino” –que es mucho más importante para ese tipo de barrios y para estas formas de arte que el de «artista».
(Andrade [2014] 2018, 131)

En este epígrafe, el artista y antropólogo X. Andrade, pone en tensión un tema central, el poder político de la imagen y su uso social. Dichas tensiones intentan disciplinar una actividad que de entrada está caracterizada por dislocaciones y procesos permeables, muchos en construcción, con metodologías que varían según el ánimo y el azar de los públicos y actores, atravesados por economías precarizadas y situaciones muy difíciles. Andrade (2014) precisa que es fundamental para este tipo de prácticas, los criterios de uso de sus propias imágenes y agendas correlativas a sus objetivos, para que no caigan en panfletos útiles al poder que los capitaliza y funcionaliza.

Para *al zur-ich* es necesario que cada proyecto que participa en el Encuentro, visibilice las problemáticas existentes tanto en el espacio social como sensible, y desde ahí, pensar en el diálogo como el eje metodológico transversal para un juicio artístico, hasta alcanzar una reflexión política; ese tránsito entre el papel, el taller, la inserción y el cronograma va a ser efectivo, en tanto en cuanto, se vayan cumpliendo los tiempos y agendas planteadas:

al zur-ich, como proceso, es la consecuencia de un trabajo conjunto entre artistas y comunidad proponiendo la búsqueda de otros mecanismos de relación, circulación, difusión y producción artística con la ciudad y sus actores vitales. Para este fin, el proyecto establece un espacio de diálogo y trabajo en los barrios cuyos imaginarios, tradiciones, costumbres, memoria, son los principales referentes utilizados para la

confrontación de las narrativas en diálogo con el arte contemporáneo. El proyecto, al mismo tiempo, aporta al fortalecimiento de otros públicos, territorios, niveles organizativos, actores culturales, sentidos y significados que van en pos de una *transformación* social, política, estética y cultural de la ciudad. (Tranvía Cero, [2007] 2013, 17)

Ahora bien, es necesario abordar el tema de la memoria en su relación espacio-temporal. El territorio como base y hecho conceptual está cargado de muchas significaciones, especialmente en el ejercicio de reconstrucción del tejido social. Freddy Simbaña (2018, 76), investigador y habitante del sur de la ciudad, apela a los imaginarios y la diferenciación espacial: “Para aclarar, los habitantes del norte son asociados con posesión económica y capital cultural (educación como distinción social), indistintamente los habitantes del sur están sujetos a carencia económica y valores de la cultura popular. En cuanto a la autorrepresentación cada sector se asocia con virtudes morales.” Entonces, cuando los capitales simbólicos y culturales están en disputa es básico el entendimiento de las diversas estrategias culturales: la memoria, el territorio, el lenguaje. Y es precisamente en el lenguaje donde se verifica la riqueza que envuelve el sentir de este sector de la ciudad. El término *al zur-ich* viene de las mixturas del lenguaje y sus modismos comunicativos entre las barriadas, que denominan a ciertos lugares y situaciones específicas con nombres de otras centralidades: es popular que a Conocoto se le conozca como *Connecticut*, a Cotocollao como *Cotocity*, Cumbayá es *Cumbayork*, etc., por esa misma lógica cuando alguien va al sur dice que se va *al zurich*, nombre que adoptamos después de varias sesiones en la cantina del barrio: “Vos disque te vas a Viena [vienalnorte] mejor vamos al Zurich [al sur]”, frase utilizada como eslogan del Encuentro.

No es meritorio entrar al barrio y ejecutar una obra; ese es un hecho colonialista y abusivo. La metodología que utiliza *al zur-ich*; es la articulación de varias estrategias comunicacionales, pedagógicas y artísticas en busca de visibilizar las problemáticas y emplazar un producto artístico que sea viable y coherente con el sector donde se trabaja. Las pugnas de poder se van tamizando en el proceso, mientras se van construyendo los vínculos que permitirán conocer y conocerse. En otras palabras, el reconocimiento de lo territorial va más allá de la experiencia, el disfrute o la afinidad; es necesario que la acción se centre en entender este entramado de relaciones y circunstancias atravesadas por poderes, problemáticas, carencias y donde la intención fluctúa entre la capacidad de negociación de los artistas con las administraciones barriales, los actores culturales y los líderes comunitarios en la medida de pensar un territorio a través de la práctica artística.

2.3. Las estéticas liberadoras, el mainstream radicaloso¹⁵ y la espectaduría¹⁶

Me acerco a las estéticas liberadoras a través de las posibilidades creativas y mecanismos conceptuales en el cruce entre la estética y las pedagogías, donde se activa una reflexión política y liberadora. Generalmente, el proceso metodológico en esta línea de trabajo inicia con la invitación al taller y a la asamblea propuesta por el artista o la organización. En este espacio social transcurre la mayor parte de la identificación, lo sensible, la construcción colectiva y el diálogo político. María Fernanda Cartagena (2015, 56) determina que las estéticas liberadoras son un concepto cohesionador, y que apuntala a las prácticas artísticas ligadas a lo social (o que experimentan este devenir fronterizo entre arte y sociedad, arte y política), así como a la necesidad de cumplir con tres requisitos ineludibles: uno, el arte como herramienta para la lectura crítica de la realidad; dos, el arte como medio para desencadenar procesos de empoderamiento, y por último, sustentar mediante los proyectos, la idea que todos los sujetos tienen un potencial artístico-creativo:

[...] he denominado como *estéticas liberadoras* a las propuestas donde confluyen y se complementan diversas metodologías y recursos estéticos y pedagógicos para, desde los planos simbólicos, subjetivos, creativos, sensibles y afectivos, apuntar a la concientización y liberación de las múltiples opresiones interrelacionadas de clase, raza, etnicidad, género, sexualidad, etc. Este diálogo político y epistemológico entre estética y pedagogía también propende al reconocimiento y afianzamiento de las diversas alteridades, subjetividades y sabidurías que el sistema colonialista estigmatizó, así como al fortalecimiento de valores que se tienden a descartar como son la comunidad, solidaridad, equidad, reciprocidad o espiritualidad.

Es por eso que el Encuentro *al zur-ich*, concibe que el discurso del arte y sus abordajes debe también discutirse en la casa comunal y en las reuniones barriales para repensar las maneras de activar proyectos de arte politizados, detonantes críticos con la posibilidad de encausar ideas y acciones consensuadas, colectivas. Es ahí, en este espacio de diálogo, donde el arte sirve en lo social, toma agencia y se traslapa a la calle, a la esquina, a la organización.

¹⁵ Hace referencia al espíritu inicial de *al zur-ich*, no únicamente como evento de arte, sino especialmente el equipo organizador: artistas muy ligados a lo subterráneo, lo experimental, posiciones críticas radicales, manifestaciones, excesos alcohólicos, etc. Puede llegar a ser peyorativo.

¹⁶ Término utilizado por la historiadora de arte Claire Bishop en su texto crítico sobre el arte participativo y de inserción social, *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (2016), donde explica el papel del espectador en medio de las prácticas artísticas contemporáneas; en correlación y diálogo directo con el texto de Rancière, *El espectador emancipado* (2010).

El investigador cultural español Jaron Rowan (2017, 2-3), explica de una manera pormenorizada como el hecho cultural va insertándose en lo institucional y la necesidad de buscar legitimidad. Su concepto de hegemonía en la construcción misma de la idea de cultura es directamente proporcional con el correlato del Estado, en una aproximación hacia los poderes simbólicos, la ambición y la necesidad de legitimación.¹⁷ Según esto, y como se discutió anteriormente, es necesario problematizar la categoría de lo político en estas prácticas artísticas de acercamiento social, especialmente en la relación obra-espectador. Siguiendo a Rancière (2010, 27-8) y en diálogo con Rowan, admite que la figura de espectador es emancipada, trastocada para el significado mismo de la obra, entonces los regímenes del arte (como factores determinantes y limítrofes entre sus campos autónomos) varían en los roles productivos, donde el espectador (que admira, que se exalta, que visita) se trastoca, se emancipa, pero también se utiliza en la exhibición ya consensuada:

Estas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performance a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales, fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones. Por lo demás, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Está la que reactualiza la forma de arte total. Se suponía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo consumista, cuando no ambas cosas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios de arte, apropiada a la realidad posmoderna del intercambio incesante de roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. [...] Queda una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos sino al cuestionamiento de la relación causa-efecto en sí y del juego de los presupuestos que sostiene la lógica del embrutecimiento. [...] Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos,

¹⁷ “Aquí entre nosotros, un pequeño secreto: el sueño oculto de la cultura es la hegemonía. Cuando ya es tarde y no hay testigos, la cultura se imagina llegando al centro. Sueña con convertirse en estandarte. Es un sueño inconfesable: el sueño del reconocimiento, de la admiración, el deseo de acumular poder simbólico. Sueña con llenar el auditorio, con producir historia, con producir nación. La cultura disimula, pero no logra esconder su ambición de llegar a ser canon. Por ello se retuerce, reniega, discrepa, se destituye y rebela para así llegar antes al centro. Por el camino perderá algo, siempre. Instituirse es volverse un poco inflexible, un poco canónico. Hacerse coherente. Perder aristas y sombras. Es el precio que se paga por ganar reconocimiento. Entrar en el libro de texto implica fijar, congelar, aplanar la cultura. Así se vuelve institución, se prolonga en el tiempo, se vuelve referente, se vuelve necesaria para el relato colectivo, el relato de nación, el relato de quienes somos, el relato de Estado. Así la cultura pasa de ser producida a producir. Pasa de imaginar a crear imaginarios. De experimentar a marcar los límites de lo que puede ser explorado” (Rowan 2017, 2-3).

que elaboren su propia traducción para apropiarse la 'historia' y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

En el caso *al zur-ich*, la categoría de espectador debe condensarse como parte del equipo de trabajo de cada proyecto en marcha, en este ejercicio, el cuerpo colegiado y la comunidad emancipada que habla Rancière (2010), pasa a ser copartícipe fundamental de las propuestas, su voz es primordial para la ejecución, dado que los proyectos se desarrollan en su propio barrio, sector, parque, hasta alcanzar un empoderamiento que es clave para la consiguiente visibilidad, misma que se activa entre los congéneres y en su propio espacio político.

Finalmente, es importante mirar los cuestionamientos críticos que se han hecho a *al zur-ich*, para no caer en esencialismos y reconocer que el error también ha sido parte en la construcción de este proceso. En diciembre de 2017 se realizó una exposición antológica denominada “En mis quince” realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC). La muestra recogió varias experiencias vividas en el proceso a lo largo de quince años, que a manera de invitación dentro de la programación CAC 2017, se pensó una museografía adecuada para el espacio expositivo y que mostraba una línea discursiva entre territorio, metodología, prácticas artísticas y comunidad. “En mis quince funcionó como una mirada metodológica hacia los proyectos artísticos que inciden en la comunidad y también como un interesante ejercicio museográfico y expositivo.” (Carrera 2018)

Sobre esta muestra, la crítica y curadora guayaquileña, Ana Rosa Valdez (2018, párr. 16) en su portal *Paralaje* (2018), escribe otro tipo de reflexión, que desde el revisionismo discute ciertas estrategias desarrolladas a lo largo de *al zur-ich*, los posicionamientos conceptuales, y la gestión:

Al inicio de la muestra, Al Zurich [*al zur-ich*] expone que deciden “*ingresar al «museo», estar (por pocos meses) en el circuito artístico local, oficial, o sea en el top ten; para resarcir algunas deudas con la vida, especialmente las que nos obligan a reflexionar sobre conceptos como hegemonía, legitimación y poder*”. Sin embargo, el hecho de que estén en el CAC representa un punto más en una larga trayectoria en el campo artístico local que ha sido legitimada por académicos como X. Andrade, Manuel Kingman, Alex Schlenker y María Fernanda Cartagena, entre otros(as). Reconocida varias veces en concursos públicos como los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura, o el Mariano Aguilera —Pablo Almeida presenta actualmente en otra sala del CAC su proyecto de investigación sobre la historia de Al Zurich [*al zur-ich*]—. Y validada generosamente por diversas comunidades artísticas y organizaciones sociales de la capital.

La autora (y en general el ejercicio curatorial local), han cuestionado las estrategias de gestión que ha utilizado *al zur-ich* a través de los años, donde se ha intentado producir proyectos desestructurados y cuestionadores del sistema arte-institución, no solo en el país sino también en bienales, proyectos e intervenciones a nivel latinoamericano. La diatriba también va dirigida hacia las formas de sostenimiento y la procedencia de los fondos para la producción de este Encuentro de arte que ha acogido, colaborado y gestionado la realización de cientos de proyectos de arte contemporáneo en los diferentes sectores del país. Sobre este tema, el artista y escritor Ernesto Proaño (2018, párr. 7-8), exproductor, colaborador de *al zur-ich*, y parte del colectivo Tranvía Cero, hace un comentario profundo sobre estas críticas y que me parece necesario citar:

Imaginen ahora que un día de finales de 2017 caminan hacia el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, la emblemática joya que alberga las exposiciones de los artistas consagrados del arte contemporáneo ecuatoriano, y lo encuentran «clausurado» [...], pero esta vez no se trata de un crimen en progreso sino de la exhibición de los quince años del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich que, luego de ser una plataforma alterna a los circuitos oficiales, se la exhibe, como un homenaje, en un espacio municipal. Es evidente que un proceso de tantos años ya no puede pasar desapercibido por las entidades que negaban la validez de sus propuestas hace una década, propuestas que no sólo pertenecen a Al Zur-ich sino a toda una generación que buscó nuevos rumbos y experimentó con otras formas de crear; especialmente haciendo un arte que trabajaba (trabaja) con las comunidades y los imaginarios urbanos donde el artista se diluía para convertirse en un mediador entre la obra y los habitantes, experiencias donde se mezclaba política, sociología, antropología, donde el proceso era importante y, sobre todo, se creaba un espíritu de colaboración y participación entre los involucrados en el cual el resultado estético devenía secundario. (Revisar la figura 7)

Proaño es claro al determinar el tiempo en el que la institución arte negaba las experiencias y el proceso *al zur-ich*. Sin lugar a dudas, es importante zanjar las opiniones que se tejen alrededor de los fondos y las economías patrocinadoras: nunca se ha tratado de desconocer los medios de sostenimiento y de gestión que son producto de años de labor y de arduas negociaciones con los entes públicos y privados. Aunque parezca un lugar común, la precarización del artista y en general del trabajador de la cultura es grave, detestable y peor aún, la desvalorización por parte de las instituciones culturales, las cuales únicamente responden a informes de públicos, fotografías y gastos, desconociendo las metodologías y los procesos de un sinnúmero de proyectos que proponen el diálogo y la criticidad en sus prácticas.

Es cierto que los fondos públicos (al igual que privados) han sido esenciales para poder sostener los diferentes proyectos y redistribuir las economías, tanto en el barrio como en el pago a artistas y colaboradores, mecanismo muy importante al momento de

trabajar propuestas de largo aliento, siendo esencial cubrir alimentación, transporte, producción, trabajo del autor y acompañamiento del gestor comunitario. Todo un conglomerado que necesita de recursos.

Valdez no propone una reingeniería en la consolidación de la gestión de recursos y sus usos, es decir, se piensa de una manera extremadamente dicotómica la relación arte-institución, sin discutir los poderes que se muestran a la hora de negociar espacios, aduciendo que la gestión es vaga y hasta “muy dudosa”, en tanto en cuanto, se asumiría como proyecto ligado al circuito oficial del arte o al *mainstream* (como denomina su artículo), que delataría una condición mercantil o su relación con el poder. Nada más alejado de la realidad. Me pregunto si realmente es un error contaminarse con las acciones que se producen, se gestan y se sufren, legitimarse en la calle o la esquina va en contra del capital simbólico ineludible del museo, y precisamente, el ejercicio a construir es arriesgar esta fundamentación en pos de activar procesos que, más allá del arte y sus circuitos están discutiendo lo político.



Figura 7. Clausurado. Inauguración de la exposición En mis quince, 2017
Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2017. Foto Pablo Jijón. Archivo personal

A pesar que estas discusiones son muy comunes dentro del circuito artístico local, pienso que sería mucho más interesante que el cuestionamiento se centrara en los métodos

de inserción, el territorio o las propuestas finales, que casi siempre, sobrepasan el interés artístico. La historiadora del arte británica Claire Bishop (2016, 28), habla del giro social en cuanto a las prácticas participativas y cuestiona el producto final como obra artística, lo mira más bien como la consecución de un proyecto social y sus objetivos transformadores dentro de una política de la espectaduría:

En lugar de proveer con bienes al mercado, el arte participativo se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo. Dada esta política declarada, y el compromiso que moviliza este trabajo, es tentador sugerir que este arte forma en teoría la vanguardia que tenemos hoy: artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y comprometido políticamente para continuar el llamado de las vanguardias de hacer al arte una parte esencial de la vida. Pero la urgencia de esta tarea *social* ha llevado a una situación en la cual las prácticas socialmente colaborativas se perciben todas como gestos *artísticos* de resistencia igualmente importantes: no puede haber trabajos fallidos, no exitosos, irresueltos o aburridos de arte participativo, porque todos son igualmente esenciales para la tarea de reparar el vínculo social.

En el caso *al zur-ich*, la variedad de proyectos realizados y producidos se han pensado dentro de un proceso integral (metodología-práctica artística-politicidad), circunscrito dentro de una compleja triada: arte, comunidad y espacio público: “Implica también la implementación de un diálogo que tiene el arte como su eje fundamental para reactivar el uso del espacio público con otra perspectiva que no es el espectáculo momentáneo, utilitarista o coyuntural solamente” (Tituaña 2011, párr. 6). Este conocimiento define todo un entramado sociopolítico de acciones, relaciones, afectos, vínculos.

En medio de la articulación y re-articulación que se instala en el Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich*, es notorio un delicado equilibrio entre las temáticas y sus resoluciones, por consiguiente, para poner en tensión el texto de Bishop y la mirada de Valdez, las particularidades que se imbrican en esa práctica artística de inserción no se detienen a pensar en “la labor social” o “las ideas legitimadoras” de la institución arte, más bien la transversalidad de las agendas y acciones son las que enriquecen el desarrollo del proyecto. Categorizar la propuesta como exitosa o fallida no depende de la intensidad del vínculo, el tiempo invertido o la insistencia en la politicidad, más bien es este equilibrio tensional que se debate en la negociación de las partes (entendidas como elementos, personas, herramientas, cronogramas), el que va definiendo la calidad y consecución de las propuestas.

2.4. De la reproductibilidad técnica a la estética de *shock*

Para pensar el debate entre las industrias culturales y la autonomía del arte se va a dialogar con dos propuestas teóricas: una es la discusión entre Theodor Adorno y Walter Benjamin en torno al texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y la otra es una conversación con el profesor norteamericano Grant Kester, realizada a finales de 2018, sobre su idea del *shock* y las estéticas dialógicas.

Primero. Es conocida la relación epistolar entre Adorno y Benjamin, su respeto intelectual y las reflexiones acerca de las industrias culturales. El texto citado reflexiona sobre los efectos que condicionan la reproducción técnica de la imagen artística, acción que echa al traste valores intrínsecos propios del objeto: el aura, la originalidad, la autonomía, sellos *per se*, identificados con la obra artística: “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo” (Benjamin 1989, 32)

Esta discusión se establecía por la disputa entre la pintura y la fotografía, que ponía en la balanza la categoría de bellas artes con mayor valor artístico; donde la pintura, como creación original, está cargada de un halo de significaciones metafísicas, mientras que la fotografía se caracterizaba por el quehacer técnico, metódico y sus características reproducibles. Entonces, Benjamin (1989, 31-2) discute la supuesta originalidad de la obra única en correlación al cine, la fotografía y las imágenes publicitarias en su representación: “El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.”

Adorno replica a Benjamin y expresa que este valor “metafísico” y autonómico del campo del arte desaparece para pensar en un nuevo paradigma estructural en el concepto artístico: la industria cultural, discurso que comulga con la reproductibilidad, la individualización y la tecnificación: “Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual.” (Horkheimer, Adorno 1998, 166)

Adorno advierte que la capacidad técnica rebasa la posibilidad crítica, no solo del arte sino del ser humano, advirtiendo que la cabida de control de la tecnificación es

directamente proporcional con la capacidad económica en un mercado potencialmente dominante. Ahí aparecen conceptos como masificación, alienación, entretenimiento y el *mainstream*, del que hablaba la crítica Ana Rosa Valdez en el enunciado anterior.

Acá un paréntesis. Los investigadores colombianos Felipe Buitrago e Iván Duque (actual presidente de Colombia), lanzaron el texto *La economía naranja. Una oportunidad infinita* (2013), donde definen las posibilidades que tienen las actividades creativas y de conocimiento para insertarse en el mercado y la economía global:

Desde cuando el imaginativo filósofo Adorno habló de la economía del conocimiento, la concepción de los socráticos fue asumiendo cierta pragmaticidad metafísica. La cual se expresa en la calidad del libro como instrumento de unicidad de los pueblos. El Libro Naranja que el lector tiene en sus manos, además de instrumento de orientación, ayuda a despejar aquella niebla críptica; abre caminos al conocimiento; y, por tanto, ilumina los senderos posibles en la tiniebla de la economía. (Belisario Betancur 2013, 1)

¿Es esto cierto? ¿Todas las capacidades del conocimiento, del pensamiento y la creatividad deben ser rentabilizadas?, Betancur (2013) invita a pensar en las maneras de insertarse en el sistema económico para luego demostrar la validez del proyecto y echar al piso las prácticas críticas o políticas. El valor de cambio como finalidad esencial.

La economía naranja tiene varios problemas, necesita ser anidada en sociedades que han definido plenamente sus políticas culturales estableciendo un pacto ostensible entre el Estado, la sociedad y el capital (economía), pero si esta ecuación falla (como es conocido), el resultado es la precarización del trabajo cultural, la normalización de la paupérrima situación laboral del artista y el efecto cosmético que deviene en la práctica artística; ampliando las brechas de clase que superpone el entretenimiento a la creación, metiendo en un mismo saco el audiovisual, la escena, la pintura, la memoria, todas categorías con altas posibilidades de cotizar en el mercado. Resulta peligroso simplificar todo a un análisis financiero, desconociendo la capacidad crítica que supone una obra de arte.

Por este motivo, los proyectos analizados en esta investigación están pensando otras posibilidades de mostrar la práctica artística, más allá de lo autoral sin perder de vista la politicidad, apalancando siempre a la masa crítica, es decir, la gente que interviene directa e indirectamente en estos procesos. (Ver figura 8)



Figura 8. Protestas frente al Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2008
Organizaciones culturales, artistas y gestores culturales se organizan para reclamar sus derechos.
Quito, julio de 2008, archivo personal

Segundo. En una conversación con el profesor Grant Kester (2018, comunicación personal), le propuse precisamente esta discusión para problematizar las prácticas dialógicas del arte, con relación a las estéticas de *shock*, lo sociocultural y las industrias culturales:

PABLO: Hola. ¿Podría explicarme sobre la estética de *shock*, en relación con las industrias culturales y la discusión Adorno-Benjamin sobre la criticidad en el arte?

KESTER: Es importante pensar en cómo las personas podrían llegar a pensar críticamente sobre su realidad social y la política existente para cambiarla. El *shock* es simplemente un modelo de cómo esto ocurre. El *shock* se asocia en la tradición de vanguardia con un concepto paralelo de castigo (el espectador que se sorprende por la revelación de una “verdad” previamente oculta es además castigado por su negativa a mirar esa verdad). Esta es la esencia en la idea de Adorno de que el arte de vanguardia constituye una forma de “veneno”. El *shock* implica también simultaneidad; una inmediata transformación de la conciencia que se experimenta a través del cuerpo. Esto implica, a su vez, la idea de que la audiencia está orientada al mundo primariamente a través de la experiencia corporal (que es incapaz de una mayor comprensión cognitiva sin ser empujados hacia un ataque somático) Todos estos postulados llevan consigo ciertos valores y creencias *a priori* (sobre la naturaleza el artista, la audiencia y a sí mismo) que, en mi opinión, no son siempre correctos. En mi investigación, sostengo que la conciencia se puede transformar de muchas otras maneras.

PABLO: ¿Industrias culturales o disciplinamiento del aura?

KESTER: El argumento de las “industrias culturales” de Adorno afirma que la población está totalmente controlada por los mecanismos ideológicos de la cultura de masas o de consumo. Benjamin quiere creer que ciertas formas culturales (cine, teatro brechtiano) pueden liberarse de esta misión ideológica y ayudar a fomentar la conciencia crítica en el

espectador. Si tú estás con Adorno, no tiene sentido, de ninguna forma las prácticas “sociales” del arte, porque cree que el cambio real es actualmente imposible. Si estás con Benjamin, hipotéticamente, se podría pensar que si es posible algún tipo de cambio significativo.

Kester explica que las estéticas dialógicas tienen como horizonte político la transformación y la emancipación, que se activan por medio del diálogo y la participación, pero que se caracterizan por poseer grandes dosis de incertidumbre, entonces el azar es fundamental en este tipo de acciones: “La estética dialógica sugiere una imagen muy diferente del artista: una imagen definida en términos de apertura, de disposición para escuchar y de voluntad por aceptar la dependencia y la vulnerabilidad intersubjetiva. La productividad semántica de estas obras se da en los intersticios entre el artista y el colaborador” (Kester 2017, 4-5). Así, abre el paraguas para pensar las prácticas artísticas de inserción social, no solo desde la contemplación, el goce estético o los lazos afectivos, sino una propuesta metodológica y discursiva que se activa con pares y socios estratégicos, dejando el título “nobiliario” de artista fuera de la discusión.

Para concluir, en un artículo para la revista digital de arte contemporáneo INDEX (2016, 129), expongo algunos rasgos que complementan la tesis de Kester:

Se trata del interés que tienen las dos partes en desarrollar un proyecto o cubrir necesidades existentes, el problema es cuando se pone al arte como membrete, como relleno del espectáculo final para tapar varias falencias críticas, ahí es cuando se asemejan ciertos procesos a una estética del *amague*, de la conveniencia y no cumple ninguna función ni tiene valor alguno, lo único que sirve es para llenar informes, horas libres o como dice Eric Gill, que se “añade como si fuera una salsa para hacer tolerar un manjar rancio y maloliente”. (Almeida 2016, 129)

La participación, la negociación, la producción y circulación son las instancias que están en juego dentro de los proyectos *al zur-ich*, sin embargo, es muy significativo el punto de partida como vínculo vital para entrar en la comunidad. Alex Schlenker (2018, 161), artista y académico entiende este último punto como las condiciones de posibilidad que son capaces de sumar al momento de generar sentido: “*al zur-ich* ha traído las prácticas creativas de regreso al lugar en el que sucede la vida. El retorno de estas prácticas de sentido deviene en posibilidades de re-existencia que constituyen el acto político de vivir con dignidad, a pesar -y no gracias a- las formas de poder y dominación de la modernidad colonial”. Por eso es tan importante el diálogo inicial, *in situ* en el barrio y que generalmente suele ser decisivo: “buenos días, le comento *veci*, queremos trabajar un proyecto acá en su barrio ¿Podemos conversar?”

3. Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque

3.1. Resistencia, activismo y desobediencia

Imaginemos Quito sin mercados como éste. Imaginemos el centro histórico de Quito sin población indígena. Imaginemos un Quito donde un turista pueda ir de iglesia maravillosa a iglesia maravillosa sin ver en ningún momento a nadie diferente. Puede parecer descabellado, pero es lo que los urbanizadores están proponiendo ahora mismo. Eso es lo que llaman modernizar la ciudad, eso es matar la ciudad.

(David Harvey 2016, párr.15)

El Frente de Defensa, como organización adjunta al Mercado San Roque, propone establecer canales de comunicación entre comerciantes y autoridades locales para ir buscando conjuntamente soluciones a las problemáticas reales del lugar: informalidad, salubridad, seguridad y el comercio justo, con criterios de cooperatividad y pensamiento político, capaz de pensar soluciones y alternativas de desarrollo.

En un breve acercamiento sostenido con Luis Herrera (2017, comunicación personal) (con quien trabajamos algunos años en el colectivo Tranvía Cero), representante y figura ideológica del Frente de Defensa y la Red de Saberes del Mercado San Roque, explica que: “la parte medular del Frente es la organización de base, los compañeros deben pensar otras lógicas de comercialización dentro del Mercado (San Roque) y la necesaria visibilización en el entorno territorial, remarcar estos espacios conflictivos también desde la resistencia y la desobediencia cuando sea necesaria.”

Este postulado es muy importante al analizar las maneras en que las prácticas artísticas operan en estos espacios y cómo el Frente de Defensa activa estos territorios en disputa, desde la tenacidad y la desobediencia; temas que van a ser examinados en esta investigación.

Para entender el contexto, el Mercado San Roque es un sitio de congregación de prácticas comerciales acerca de los alimentos, tal vez el más grande la ciudad, funciona tanto mayorista como minorista, acoge a una gran población indígena-campesina. Es por esto que no se puede entender al Mercado San Roque sin el entendimiento andino, una

gran parte de los trabajadores hablan quichua y conciben al territorio como ese lugar sostenido por la comunidad.¹⁸

El antropólogo ecuatoriano Eduardo Kingman (2012, 7-8) hace una pregunta central al momento de problematizar el sentido de San Roque como territorio, como escenario en conflicto y como mercado popular: “Pero ¿qué se entiende por ‘poner en valor’ algo y hasta qué punto eso no implica establecer diferenciaciones con respecto a lo que no tiene valor ni interés, en términos sociales o culturales?”

Este cuestionamiento está visiblemente direccionado a las relaciones de poder y los intereses políticos sobre el valor de uso del suelo, especialmente en el espacio del Centro Histórico altamente demandado por proyectos arquitectónicos, habitacionales, turísticos o comerciales. San Roque es la piedra en el zapato del gobernante de turno, ya que como Mercado popular acoge a personas con situaciones precarias de sobrevivencia, actos que son “tomados con pinzas” por las administraciones zonales que plantean la reubicación, el desplazamiento, la gentrificación y la patrimonialización. Kingman (2012, 8-9), reafirma que estos procesos construidos desde el poder son utilizados para justificar desalojos forzados de pobladores y maquinar efectos especulativos del suelo:

Paralelamente a las acciones de gentrificación, se desarrollan políticas de activación de la memoria, pero en la mayoría de casos se trata de una memoria cosificada y banal, al punto de que habría que preguntarse sobre el derecho que les asiste a las instituciones para definir lo que constituye el pasado de una ciudad o de una localidad, ahí donde en realidad hay una multiplicidad de memorias posibles

El Mercado San Roque, según las estadísticas, mueve la tercera parte de la comercialización de alimentos en toda la ciudad, acoge a una gran cantidad de campesinos indígenas y productores, pero lo más importante: la relación habitante-mercado-comercio va más allá del intercambio comercial y tiene que ver con el sentido de cooperación. Sin embargo, estas relaciones se van haciendo más frágiles, no por el hecho del descuido en la infraestructura, la falta de inversión pública o la inseguridad, sino porque se ha ido construyendo una estrategia de mercadeo, que opera no solo en el campo económico sino especialmente en el sensible, en el que se entiende a la figura del *mall* y los supermercados

¹⁸ Sin embargo, esta comprensión territorial no es exclusiva de la sierra ecuatoriana. Además, las migraciones que se juntan en el Mercado San Roque tienen varios orígenes a más de la indígena, por ejemplo, afroecuatorianos de la Costa y del norte de Imbabura, manabitas, gente del Guayas, colombianos, venezolanos, etc., y que han adquirido su propio entendimiento sobre lo comunitario.

como los contenedores de modernidad, no solamente en el hecho del pensamiento colonizador sino especialmente en las decisiones de política pública.¹⁹

El Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque ubica su accionar en esta realidad donde es necesario organizarse, no solamente como un conglomerado comercial de venta y acopio de productos alimenticios, sino principalmente en lo político, para ser sujetos representativos dentro del entramado social, como lo menciona Luis Herrera.

En una entrevista con José Antonio Guapi (lunes 12 de marzo de 2018, comunicación personal), dirigente del Mercado y creador de ATIRY (Asociación de Trabajadores Independientes *Runa Yuyay*) –espacio creado para defender los derechos de los vendedores y trabajadores ambulantes en 1983–, cuenta el accionar y la lucha diaria de los comerciantes populares para tener un sitio físico de trabajo. Logran gestionar un espacio donde funcionaba la antigua Escuela de Artes y Oficios y allí organizar la Escuela Bilingüe *Chimborazo*, cuyo propósito esencial es cuidar a los niños de los trabajadores mientras vendían sus productos. Comenta que cargadores, desgranadoras, vendedoras ven este sitio como esencial para establecer un tipo de mediación con la ciudad. La Asociación (ATIRY) ha logrado comprar terrenos en el sector de Buenaventura de Chillogallo (sur occidente de Quito), para que puedan construir sus casas los integrantes de dicha organización que trabaja en el Mercado.

La memoria de este dirigente histórico del Mercado San Roque es muy valiosa al entender las facetas colaborativas, participativas y políticas del trabajo en común. Así mismo, tuve la oportunidad de conversar con el último presidente del Frente de Defensa, Galo Guachamín (jueves 12 de abril de 2018, comunicación personal), quien me explicó sobre la necesidad de exigir derechos y mantenerse en alerta y en resistencia: “El Frente de Defensa se activa donde la administración municipal evita mantener el diálogo [...] Nuestra intención como mercado es conseguir los aliados que más podamos para que se vean los problemas, los artistas, los académicos pueden apoyar para que esto cambie, pero la marginación

¹⁹ Un estudio realizado para el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (ILDIS) y la Friedrich-Ebert-Stiftung (FES) Ecuador, el investigador Patric Hollenstein (2019,18), aporta al análisis de los poderes económicos y su influencia en el hecho cultural: “[...] más allá de estas relaciones cuantitativas, el patrón espacial de esta expansión es hasta más decisivo. En una primera fase, las tiendas de los supermercados se han concentrado en el centro norte de la ciudad, donde servían a una población con una elevada capacidad de consumo. En una segunda fase, estas tiendas se han expandido en todo el territorio urbano con varios nuevos formatos adaptados a un consumo más popular y de ingresos bajos. En esta segunda fase, los supermercados han intensificado su competencia espacial con los mercados y las ferias públicas al situarse cerca de estos últimos. Esta estrategia podría llamarse de estrangulamiento, dado que debilitan a los mercados y ferias.”

es un problema grave, por eso hay que empezar a organizarse”.

Guachamín me recuerda al dirigente barrial, al político de trinchera que ve la necesidad de organizar las bases políticamente, para empoderar a sus compañeros y empiecen a reclamar derechos, sin embargo, trabajar políticamente en este espacio tan complejo como el Mercado San Roque conlleva más derrotas que satisfacciones, en la misma entrevista, reclama:

Este mercado ampara a todos los desplazados del Centro Histórico, pero necesitamos urgentemente entrar a un modelo de regularización, un censo de ambulantes, crear la normativa para el trabajo en San Roque, especialmente cuando somos vistos como la “antimaravilla” de Quito²⁰. Lamentablemente, esta lucha por la transformación, que usted me pregunta, no se puede conseguir porque a la gente no le interesa, no se capacitan, no les importa San Roque, están pensando en otro sitio.

Este tipo de procesos complejos, que viene de una organización política de base, pueden llegar a fracasar si el empoderamiento civil no es potente. La gente que acoge el sistema organizativo del Frente de Defensa (cargadores, desgranadoras, comerciantes con puesto, ambulantes, rodeadoras) en su gran mayoría son quechua hablantes, en donde su relación campo-ciudad es permanente y los límites a menudo son difusos, permeando una serie de problemáticas de clase, raza, género. Entonces estos trabajadores son explotados, turgurizados y desechados por su condición. Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 56-7), sin embargo, explica que la comunidad indígena también va creando-recreando unas maneras de resistencia que discuten las ideas coloniales de ciudadanía, democracia o igualdad: “Hoy en día, la retórica de la igualdad y la ciudadanía se convierte en una caricatura que encubre privilegios políticos y culturales tácitos, nociones de sentido común que hacen tolerable la incongruencia y permiten reproducir las estructuras coloniales de opresión”.

Ahora bien, el territorio adquiere un carácter simbólico. La investigadora y académica Ana Rodríguez (2018), gestora de la Red de Saberes y colaboradora del Frente de Defensa, confiesa que el territorio adquiere otras características en función del mundo andino y la capacidad de pensarse en comunidad, para ello hay que diferenciar los

²⁰ Las “antimaravillas” de Quito fue una encuesta pública propuesta por la Municipalidad de Quito, en 2011. El concurso intentó visibilizar los sectores más deprimidos de la ciudad, donde se encuentran más problemáticas y que de una u otra manera desdibujan el sentido pequeño-burgués de esta ciudad patrimonial y su Centro Histórico. San Roque fue el “ganador” de la encuesta, lo interesante de la noticia es que no logró el cometido municipal, más bien fue una carga moral hacia los habitantes, comerciantes, visitantes y estudiosos de este lugar. Se pasa por alto el importante origen histórico y político de San Roque, desde los tiempos de la colonia. Algunos historiadores y estudiosos reaccionaron ante esta noticia y delinearon los problemas de estigmatizar ciertas zonas en detrimento de sus habitantes, procesos y vidas: “Está bien que se resalten los problemas, pero no que se califique de esa manera a todo un barrio tan tradicional de Quito. Esta clase de publicaciones afecta a los habitantes, al barrio y a la ciudad en general” (Ortiz 2011, párr. 4).

conceptos entre tierra y territorio:

Esta es una manera de distinguir y de entender esta especie de relación dialéctica entre la tierra y el territorio. La tierra sería aquello sobre lo cual un territorio aparece, emerge, (digamos), el territorio es una tierra sentida, significada, vivida con una especificidad. [...] El territorio es aquel proceso que da sentido a la tierra, y esta es el resultado de la significación que le ha dado la comunidad.²¹

En una investigación realizada por el Instituto de la Ciudad (Moscoso, Ortega, Sono 2015, 118-19), organización anexa al Municipio de Quito, se expone la situación laboral y las condiciones de vida de los trabajadores en San Roque, en su cotidianidad y condición precaria.

Los cargadores interactúan poco con lugares de Quito ajenos al mercado o a su trabajo, y sus jornadas se desarrollan mayoritariamente entre San Roque y el lugar de habitación. Esto lleva a que existan relaciones colaborativas estrechas. [...] Se observa, por lo tanto, que la fuerza de estas redes no radica únicamente, aunque sí con gran preponderancia, en las relaciones de parentesco

Esta cita da cuenta que la sostenibilidad del trabajador está en estrecha relación a las redes del parentesco y sus lazos familiares (como forma de comunidad), sin embargo, se trata de trabajos en condiciones de informalidad y gran precariedad, sin derecho a una vida digna.

Retomando la línea de esta investigación dentro de las prácticas artísticas insertadas en el entorno social, se pone en tensión dos proyectos gestionados y producidos por el Frente de Defensa, procesos realizados *in situ* dentro del espacio del Mercado San Roque: el X Taller Laboratorio Ciudad de Quito y Espacios de Esperanza.

3.2. X Taller Laboratorio Ciudad de Quito

Este proyecto fue pensado y producido por el Frente de Defensa junto al colectivo de arquitectos quiteños Al Borde ²², quienes actúan como curadores y facilitadores, en colaboración con la Carrera de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en el año 2015.

²¹ La intervención de Ana Rodríguez, se la realiza dentro del marco Seminario Curatorial *Estrategias en Uso: Prácticas Artísticas, Comunidades y Territorios*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2018.

²² “Firma de arquitectura ecuatoriana formada en 2007 por Pascual Gangotena, David Barragán, Marialuisa Borja, Esteban Benavides. [...] Convencidos que la fuerza del proyecto reside en la posterior autonomía de sus usuarios, el proceso de diseño y toma de decisiones de Al Borde se basa en la participación en todas las fases de planificación y construcción y en la exploración sistemática del contexto local.” (Tomado de https://www.albordearq.com/quienes-somos_who-we-are)

Conversando con los integrantes de Al Borde (David Barragán y Pascual Gangotena, martes 7 de agosto de 2018, entrevista personal), me explican que este proyecto tuvo una gran capacidad de visibilización de varias problemáticas que vive el mercado San Roque, sobre todo la seguridad, la visibilidad y la movilidad, es decir, mirar el mercado no como un problema social, sino como un espacio vivo, que genera muchas posibilidades de gestión, de soporte, de procesos culturales. Con la participación de colectivos de varios países iberoamericanos (Brasil, Perú, Argentina, Paraguay, España, Uruguay) y locales (Tranvía Cero, Quito Eterno, Gescultura), se organizaron equipos de trabajo con los estudiantes de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica, con el fin de repensar las maneras de trabajar un proyecto participativo y colaborativo, en diálogo con los estudiantes, arquitectos, artistas y comerciantes.

David y Pascual comentan que la primera idea presente en el imaginario de los estudiantes es que el Mercado San Roque está lleno de ladrones, viciosos y suciedad. Pascual Gangotena enfatiza:

A ver, a ver, un ratito: ¿quiénes son los malos? ¿Ellos? ¿Nosotros? ¿Vos vas a ir a denunciarlos? Espera. Nuestra intención fue sacudirles a los chicos y enfrentarlos a una realidad, sí, dura y complicada, pero donde no hay malos y buenos, hay personas tratando de sobrevivir, en su espacio de comercio, tranza y convivencia. [...] Los objetivos se cumplieron a medias. Me sorprendió la participación y el interés por parte de los estudiantes, lo que no pasó con algunos profesores (que no asomaron nunca), donde creo que la problemática más fuerte fue el territorio, dadas su amplitud y su lógica organizativa, un poco ajenas y lejanas para el extraño, pero más bien hubo muy buena comunicación con la directiva del Frente y algunas asociaciones, más que con otras. Sin embargo, todos los colectivos de artistas y pares locales supieron mantener el espíritu del proyecto

Como participante de este laboratorio (junto al colectivo Tranvía Cero), podría aportar en esta discusión, especialmente desde la intencionalidad. *A escobazo limpio*, proyecto trabajado para este taller, fue una acción colectiva que a manera de laboratorio fue realizada conjuntamente con estudiantes de Arquitectura de la Universidad Católica. El lugar de intervención fueron los techos de los cubículos donde funcionan algunas *cachinerías* o sitios de almacenaje de objetos robados. (Figura 9) El trabajo habla de la purga y el baldeo, como formas simbólicas para resignificar el espacio evadiendo las connotaciones de ilegalidad, así también, la escoba actúa como instrumento de defensa y de agencia para desalojar desechos y vestigios. Fue un acto simbólico que mostró la necesidad de lavar los falsos imaginarios creados sobre el Mercado, como la “antimaravilla”, pero especialmente apuntaba al empoderamiento de la gente hacia su

propio lugar, y desde ahí, proponer un tipo de transformación estética y de lugar (*in situ*), que más que un discurso pasa a ser real, visible.



Figura 9. A escobazo limpio. X Taller Laboratorio Ciudad de Quito, 2015
Estudiantes de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y el colectivo Tranvía Cero.
Mercado San Roque, Quito, 2015. Archivo personal.

La antropóloga española María Ángeles Carnacea (2012, 3) admite que para lograr esta transformación es imprescindible la participación, el trabajo en red, lo colaborativo, ya que son procesos dinámicos y requieren de estrategias diversas, principalmente cuando se trabaja en situaciones y locaciones precarias:

Así pues, la participación entendida como proceso, siempre conlleva intrínsecamente una acción transformadora, y si se le suma la acción transformadora del arte, que está basada en parte en la capacidad de generar pensamiento a partir de la emoción, nos sitúa en otras lógicas sociales. El arte convoca y organiza en prácticas artísticas colectivas, combatiendo la fragmentación social, donde es clave la participación. Nos podemos marcar como propósito de la acción alcanzar un resultado bello, pero lo importante será el proceso comunitario que hayamos generado hasta llegar a ello. Esa es la clave y esa es la transformación. Se trata de movilizar a la comunidad en torno a una preocupación o problemática común y para ello es necesario primero conmoverse y luego organizarse, generándose así sentido de comunidad a través de la suma de creatividades individuales.

Entonces, es necesario pensar en la participación como una acción transformadora. El acto de conmoverse ante una problemática común, genera mancomunidad. Recurriendo a la historia, hace más de cien años el pensador Piotr Kropotkin, en el texto *La ayuda mutua* (1902), discutía la teoría evolutiva de Darwin, que implica la selección natural *per se* y la sobrevivencia de la especie más fuerte como forma de preservación y dominación. Kropotkin (2009, 328), quien es considerado como un pensador fundamental del anarquismo, más bien habla de la cooperación y la asistencia colectiva como factores de preservación: “En la práctica de la ayuda mutua, que podemos rastrear hasta los albores mismos de la evolución, [...] y podemos afirmar que en el progreso ético del hombre es el apoyo mutuo y no la lucha mutua quien tiene el papel ductor.”

El progreso, la competitividad y el éxito se problematizan, a pesar que se piensan como conceptos afines a la modernidad y el desarrollo, más bien, la historia nos cuenta que la solidaridad, la empatía y la compasión han sido los pilares para entendernos como seres humanos y haber sobrellevado todas las catástrofes, guerras, desastres y últimamente pandemias través de los tiempos.

3.3. Espacios de Esperanza

Este espacio de acción y discusión fue organizado por el Frente de Defensa del Mercado San Roque, en coordinación con la Red de Saberes²³ y el Ministerio de Cultura y Patrimonio, en el marco de la convención de verano: *La democratización del espacio*, organizado por el CENEDET (Centro Nacional para la Estrategia del Derecho al Territorio) y el IAEN (Instituto de Altos Estudios Nacionales), a finales del 2015. Participaron artistas, gestores culturales, colectivos multidisciplinares y académicos, entre ellos: Miguel Robles Durán, David Harvey, Arquitectura Expandida, Susan Lacy, Platohedro, Martha Rosler, Jeanne Van Heeswijk, entre otros; activistas e investigadores que de una u otra forma han tenido relación con San Roque o información propuesta por los organizadores.

²³ Organización conformada por académicos, teóricos, comerciantes e investigadores, afín a las políticas del Frente de Defensa, pero interesados en la discusión de la soberanía alimentaria, el comercio justo y las estrategias equitativas de comercialización de los alimentos, especialmente en los mercados populares.



Figura 10. Imagen difusión Espacios de Esperanza, Quito. 2015
Laboratorio de ideas. Mercado San Roque, 2015

Ana Rodríguez (2018, entrevista personal), coordinadora de la Red de Saberes, me indica que Espacios de Esperanza se crea en la confluencia de dos procesos distintos: uno que viene de las organizaciones propias del Mercado y el otro que son los comerciantes, trabajadores autónomos, oficios, maestros, quienes se encuentran divididos, entonces el Frente de Defensa, actúa como cohesionador y soporte de demandas, en una acción mancomunada:

PABLO: ¿Qué organizaciones se fraguan dentro del Mercado?, ¿cómo se cohesionan, especialmente en el tema del Frente de Defensa?

ANA: La particularidad del Frente de Defensa y Modernización es que era una organización bastante heterogénea en la constitución de sus organizaciones y eso lo volvía una plataforma con una agenda de demandas también bastante diversas pero que tenían que lograr el ejercicio de ponerse en común unos mínimos de lucha que, lo que los juntó en el momento que nosotros empezamos a trabajar con ellos cuando yo estaba en el Municipio todavía, era no querer salir de San Roque, [no cierto] porque ellos no estaban pensando necesariamente en el beneficio económico, o dónde les podía ir mejor, si yéndose o quedándose, sino que estaban pensando en el derecho que tenían a decidir sobre la ocupación del espacio del territorio de San Roque, unos como los sastres, las costureras, la gente que está ahí en la plataforma de los oficios, que ganan muy poquito, al igual que gente o asociaciones mucho más grandes con unas ganancias mucho mayores, por ejemplo, mayoristas de afuera o de adentro que venden sumas bastante importantes. Entonces esta heterogeneidad tanto de la situación de ellos, dentro del catastro del mercado, la ubicación territorial, etc. les había puesto en común. De ahí empezamos a trabajar con ellos, y una serie de acciones se sucedieron con distintas organizaciones que

se articularon, [...] Entonces ahí ha trabajado mucha gente, en distintos momentos, y la idea ha sido articular con las agendas mismas de la organización y del Mercado para que la información, o los encuentros que se producen les sirvan a la organización en sus propias luchas, y entonces un poco el rol de la Red ha sido siempre ese, el de permitir que haya condiciones adecuadas para que no sea un trabajo, o de los artistas o de los académicos, separado (¿sabes?) que viene y se incrusta desde su propia agenda, sino que se logre articular la agenda de necesidades del mercado, en este caso representado por el Frente, que (como te digo) es una representación parcial.

PABLO: Entonces, Espacios de Esperanza, viene de la necesidad de articular algunas acciones; sin embargo, a este proceso es invitado David Harvey, Eduardo Kingman o Manuel Delgado, referentes de los estudios urbanos, ¿ellos se inscriben también en las decisiones de la organización?

ANA: Espacios de Esperanza viene de este proceso de la Red de Saberes con estas organizaciones de San Roque, y otro donde veníamos pensando la ciudad, el proceso de desarrollo urbano, de desarrollo territorial, las condiciones específicas de cómo se construyen desigualdades en este país, en el CENEDET (Centro Nacional de Estrategia para el Derecho al Territorio), proyecto del IAEN con la codirección de David Harvey, Miguel Robles Durán y con varios equipos de investigadores que trabajaban distintas líneas de investigación. Un poco el compromiso nuestro con el David, además de la producción académica, digamos artículos indexados -las cosas que hacen los académicos-, habían dos compromisos que habíamos hecho como equipo de trabajo; uno era tener insumos de política pública, es decir, devolverle al Estado, porque finalmente hacíamos una crítica importante de las políticas públicas en el trabajo de investigación académica dentro del CENEDET, y la otra era tener espacios concretos de trabajo con organizaciones, lo que algunos momentos se ha llamado *labs.* o espacios de trabajo directos. (...) Entonces, un poco, para el David, San Roque era un lugar de acogida, donde entender cómo funcionaba lo urbano, el proceso de urbanización en Quito [¿sabes?], el tema del trabajo, la complejidad de las condiciones, el tema territorial de borde, de Centro Histórico presionado por la turistificación, el encuentro de todas esas comunidades rurales o indígenas en la ciudad, que generan un tercer espacio, una especie de borde ya no solo espacial, sino ese otro espacio de interculturalidad, de distintas formas de intercambio, de relaciones cotidianas, y ahí entra lo económico, lo social, la lengua, la cultura, el lazo, la construcción del tipo de familias, la relación entre la ciudad y ese espacio que es el mercado y las comunidades indígenas, de donde vienen alrededor del 60% de los trabajadores del Mercado de San Roque. (...) Y bueno finalmente proveyendo un tercio de los alimentos de la ciudad, donde hay un sistema alimentario muy interesante, muy presionado por los supermercados todavía, pero que tiene una relación directa con una comercialización popular y con una traducción popular.

Rodríguez apunta la importancia de pensar el territorio de manera crítica, discutir el concepto de espacio público y visibilizar las condiciones de precariedad laboral del Mercado, esto en la intencionalidad de juntar acciones desde la academia, la organización de base, los comerciantes y los artistas. Las intervenciones, discusiones académicas y proyectos artísticos pasan por una lectura investigativa, donde las metodologías críticas están pensadas para el fortalecimiento político.

PABLO. ¿Y el trabajo creativo, artístico cómo se integra?

ANA: Espacios de Esperanza, que es un libro muy previo de David, un concepto, nos interesaba orientarle hacia lo creativo y lo artístico y hacer una especie de taller en donde pensar y ver cómo pueden confluír ciertas problemáticas del mundo del arte, no

institucionales, sino más bien la investigación artística, los procesos artísticos que se trabajan profundamente con comunidades y territorios, que ciertos artistas han generado toda una reflexión, unas metodologías entre comillas, y un proceso de trabajo con el mercado, con otras perspectivas que las de los saberes profesionales, de urbanistas, arquitectos, economistas. Cómo esa confluencia de una investigación artística más profunda podría traer algunas preguntas al trabajo que se hace con el Mercado.

PABLO: ¿Hay un resultado? ¿El arte como herramienta para llegar a una finalidad política, la transformación social?

ANA: Sí, más bien la finalidad de Espacios de Esperanza era poder encontrar unas preguntas comunes, compartir experiencias de trabajo, compartir metodología, cómo participan los artistas, cómo participan las comunidades, por ejemplo, las brechas que hay entre las bases de una asociación y las dirigidas de dicha asociación, cómo negocia el arte y cómo busca la información. [...] El sentido de Espacios de Esperanza, además era pensar que, sin exotizar y sin hacer un balance académico, se pueda pensar que solo la construcción de esas preguntas y una nueva mirada de ciudad en un espacio como ese, con compañeros, con artistas, con teóricos de aquí y de otros lados, podía ya generar lo que el David llama *Espacios de Esperanza*, que finalmente son espacios de resistencia, o resiliencia y espacios de transformación, porque aunque son pequeños nodos, en ellos confluye una diversidad y una heterogeneidad de actores que son capaces de iniciar o darle continuidad a procesos transformadores con mucha más fuerza, y de entrar en pequeños momentos que son estados de conciencia del mismo proceso [...] Toda esa toma de conciencia (¿sabes?) del rol social de la pieza clave que representa el Mercado en la ciudad como parte de un sistema alimentario también constituye como una esperanza. (Rodríguez 2018, entrevista personal)

Estos lugares de transformación, estos nodos como señala Rodríguez, actúan desde lo transdisciplinario para establecer estrategias de negociación, de pensamiento y de presión social; son laboratorios de ideas y criticidad, donde el ejercicio de lo político forma un amasijo orgánico entre arte, teoría y territorio; entre artistas, académicos y dirigidos que se blindan de las acometidas sociales, y se fortalecen en el diálogo y la acción. (Ver figura 11)

Siguiendo a Eduardo Kingman (2012, 11), quien habla del ordenamiento, la pacificación de espacios y gentes; en torno al urbanismo como método de control que deviene de una lógica represiva y, por consiguiente, de dominación. Términos como la *seguritización* de un espacio y la necesidad de *higienizarlo*, *patrimonizarlo* y brindarle infraestructura, identifica las técnicas de gestión de lo urbano:

Las intervenciones en la ciudad y en el territorio se presentan como técnicas de organización arquitectónica y urbanística. Sin embargo, la urbanización -como algo que implica a la ciudad y al campo- produce tanto cambios en la organización de la infraestructura como transformaciones en la economía, la distribución social de los espacios y las relaciones cotidianas. Se trata de intervenciones concebidas como avanzadas de conquista, en las que no se toma en cuenta el punto de vista de los pobladores sino una abstracción llamada ciudad. Intervenciones sobre los espacios

públicos en las que está ausente la opinión pública o por lo menos la opinión de los contrapúblicos.²⁴

Es clara la manera en la que el aparato estatal controla los territorios en disputa; Manuel Delgado (2007) acusa la falta de participación ciudadana, Kingman (2012) completa esta discusión abordando las estrategias del poder útiles para desmovilizar la lucha social y subvertir sensibilidades. Para muestra un botón: “la antimaravilla” como estigma social del barrio, del territorio, de lo sensible.

En un video documental realizado por Mediación Comunitaria del Museo de la Ciudad, en colaboración con el Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque (2015), los comerciantes, gestores y autoridades hablan de la importancia de la preservación de los mercados populares y sus economías vinculadas a la vida en detrimento de una visión desarrollista institucional y sus disputas políticas. Marco León (2015, 21:10), activista y miembro del Centro de Investigación Multidisciplinario *Kichwa* Estudio, piensa lo patrimonial y especialmente el Centro Histórico como el espacio de luchas y disputas entre capitales simbólicos: turismo, religión, comercio, infraestructura *versus* migrantes, vecinos, informales, el Mercado. Finalmente, la lucha es por el territorio y su significación cultural:

el Mercado es como esa posibilidad, el espacio dentro de la ciudad, construido en la ciudad, esa ciudad que está en disputa, que le puede entregar *status* y prestigio a la cultura *kichwa*, entonces claro, porque está en una zona como es el Centro Histórico, es una zona de disputa. Cuando desplazas al Mercado, cuando le sacas al Mercado, estás volviendo otra vez a la dinámica económica de que, lo que no sirve, tiene que irse alejando de los centros y eso significa que sigues con esa misma marginación. Entonces el Mercado [San Roque] es esa opción, ¿no?, esa idea de que el indio como orgullo, el indio como concepto, vuelva a tener esa condición de orgullo, de *status* y de prestigio, entendido en la lógica, no de sentirse más o menos, sino de sentirse en la misma condición que cualquier otra persona.

²⁴ Kingman hace referencia a los ensayos del antropólogo español Manuel Delgado, quien identifica el problema del debilitamiento de los procesos vecinales en Barcelona, especialmente en la participación de las transformaciones urbanísticas, dando paso para que el Estado imponga las reglas y normas: “Manuel Delgado (2007) muestra cómo en Barcelona el debilitamiento de la vecindad y la exclusión participativa dentro de los procesos de transformaciones urbanísticas permite al Estado acciones hostiles para moldear la ciudad y a su vez hacerla modélica o ejemplarizante para otras ciudades” (Kingman 2012, 11).



Figura 11. Reunión organizativa. Espacios de Esperanza. Quito, 2015
 En la foto consta la dirigencia del Frente de Defensa, activistas, artistas y comerciantes. Archivo: Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque.

Finalmente, estas otras formas de involucramiento en las problemáticas sociales, donde el arte está presente como medio, como vehículo, como efecto transformador, se baraja entre la experticia de los actores sociales, la dirigencia comunitaria, los artistas, las comunidades, los habitantes, es decir, la participación colectiva, logrando en ocasiones la visibilidad requerida en la demanda de derechos, visibilización de problemáticas y algo central que generalmente se pierde entre los informes y las fotos: el mejoramiento de la calidad de vida. Este último *ítem* es la argamasa, el cemento que une las piezas de este aparato multimodal llamado proyecto. Tal vez el arte y la estética sean una excusa para permear el sentir político de este organismo vivo que confluye en lo comunitario; por esto, el barrio, la calle, la esquina, el mercado son los soportes precisos para ir trabajando lo colectivo.

3.4. David Harvey, el *business life* y el pite poder

Ninguna de las libertades que el capital necesita y exige ha dejado de tener respuesta. De hecho, a veces esa respuesta ha sido muy enérgica. Las libertades del capital descansaban claramente, como reconocía mucha gente, sobre la falta de libertad de otros. Ambos bandos, señalaba Marx, tenían sus propias razones, cuando el capital trataba de extraer tanto tiempo de trabajo como le fuera posible de los trabajadores, mientras que estos trataban de proteger su libertad para vivir sin verse explotados hasta la muerte.
(David Harvey 2014, 205)

Esta última parte de la investigación da cuenta del pensamiento del geógrafo británico David Harvey, quien ha sido invitado a los diálogos y reflexiones al interior del Mercado San Roque, y además considerado una voz autorizada como cooperante del Frente de Defensa. Harvey mantiene un acento crítico hacia las políticas del sistema económico, definiendo a las ciudades y lo urbano como un contenedor de diferencias. A Harvey (2016, párr. 6) le interesan las posiciones críticas ante la política pública, lo intercultural como identificación, el abuso de poder y especialmente el derecho a la ciudad, entendido no como un territorio monolítico sino atravesado por diversos flujos y transformaciones, un todo orgánico susceptible de las disputas y relaciones de poder, por eso este derecho a la ciudad es también un derecho político, que debe buscar el mejoramiento de las condiciones de vida de sus habitantes, tema capital en el trabajo crítico del Frente de Defensa:

Yo no veo el derecho a la ciudad como algo que tiene que ver con un territorio definido. Si pensamos en términos metabólicos, la ciudad no es independiente de todas las redes y flujos que la sostienen. Por ejemplo, el Mercado de San Roque es un lugar en el cual el campo se encuentra dentro de la ciudad, en donde hay flujos migratorios a partir de los cuales la gente regresa al campo y luego vuelve a la ciudad. Por tanto, el derecho a la ciudad debe pensarse como un derecho político. Debe servir para cambiar el entorno en el cual se vive, con los recursos para transformar la vida, para mejorarla y, en particular, para que ese derecho pertenezca a la gente que menos tiene. Desafortunadamente, todos reclaman el derecho a la ciudad: los ricos, los financistas, los empresarios y los constructores buscan construir cosas disparatadas.

En marzo de 2019, David Harvey fue parte de una charla organizada por FLACSO-Ecuador, la Red de Saberes y FES-ILDIS Ecuador: “Ciudades: territorios-comunes”, en la cual mostró una lectura interesante acerca de la perspectiva

contemporánea del capital, enfrentando la naturalización de la explotación, la destrucción del medio ambiente y la condición de lo humano. En este gráfico (figura 12) realizado por Harvey, concentra algunas categorías que se imbrican y justifican dentro del sistema socioeconómico y las maneras cómo el capital va destruyendo las estructuras sociales. El modelo *business*, lo asume desde la necesidad de control, de poder, de subyugar, no solo sensibilidades, sino principalmente cuerpos y mentes. El *business life*, o modelo de negocio, está alcanzando sitios preferenciales en el entendimiento del progreso, del desarrollo y la geopolítica.

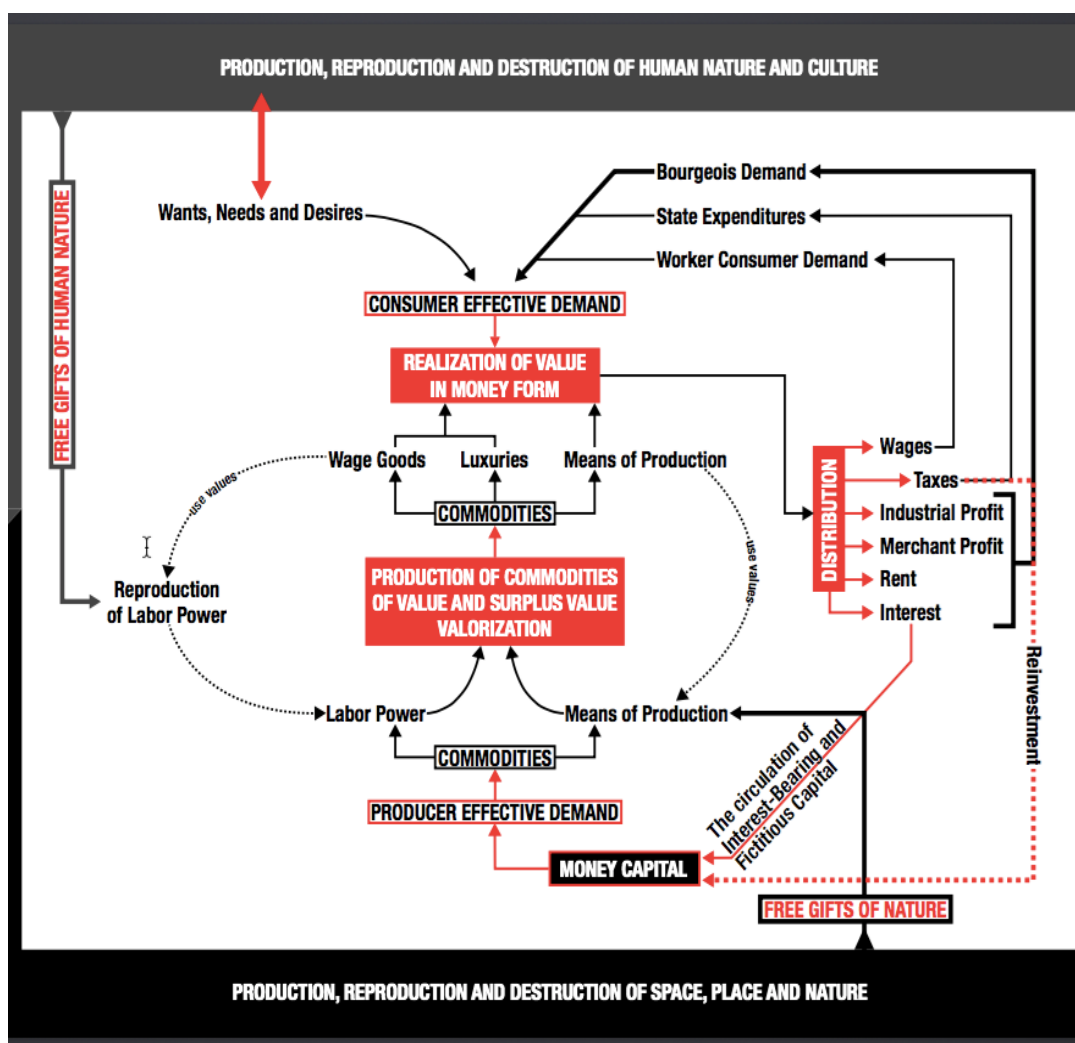


Figura 12. Producción, reproducción y destrucción de la naturaleza humana y la cultura Diagrama por David Harvey. FLACSO-Quito, 2019. Conferencia. Ciudades: territorios-comunes. 14 de marzo de 2019. Archivo personal.

Espacios como la salud (hospitales privados asociados a grandes empresas), el deporte (donde se especula la habilidad de un deportista en la bolsa de valores y mafias que debajo de la mesa reordenan programaciones para su beneficio), o la educación

(universidades asociadas a la empresa privada) se han convertido en un gran negocio.

Entonces, el modelo *business* propuesto por Harvey, afecta a todas las instancias de la vida. El diagrama mostrado representa los tres volúmenes más importantes del proyecto de Marx sobre el capital como totalidad, desde la producción, la distribución, la realización y todos los mecanismos de circulación donde el dinero, como motor, pasa de la producción, se distribuye y regresa nuevamente como valor. Un modelo en espiral que está en permanente crecimiento, con diferentes velocidades y tiempos. Esta espiral está regida por varias leyes y significaciones, donde la competencia, el mercado, las relaciones de clase y la explotación laboral van marcando la direccionalidad de la espiral.

No voy a referirme a la reproducción social de Marx, que no es de interés en esta investigación, más bien propongo entender este diagrama como un sistema continuo donde nada escapa a la producción de valor económico y el capital que está constantemente reconfigurando el espacio-tiempo. En este lugar, la cultura y la naturaleza están atravesadas constantemente por estas fuerzas en tensión, y el interés domina el espectro. Si bien Marx, ve estos elementos como funcionales para el capital, como fuerzas que producen valor, el hecho es mirar el efecto destructivo del modelo *business*, que propone Harvey, y que se va incorporando en este juego orgánico de producción y reproducción del capital.

A manera de reflexión final, quiero señalar que los diversos modelos de gestión que se barajan al negociar con la institucionalidad pública para el impulso de los proyectos, pasan por ciertas representaciones de superioridad, conocido en nuestra práctica como el *pite* poder, debatido en oficinas maltrechas, con personal indolente y de escaso entendimiento sobre los temas y circunstancias, pero con una clara necesidad de dominar. El *pite* poder es ese cúmulo de actitudes colonialistas, donde los mandos medios, generalmente son los encargados de cernir y denigrar a la gente que pregunta por el funcionario o delegado del departamento cultural. Generalmente con una voz baja y socarrada, al empleado lo escuchamos decir: ¡Ya han de venir a pedir plata!:

-¡Señor, buenas tardes! Disculpe, ¿quién es el encargado de Cultura en este departamento? Es para explicarle un proyecto cultural que queremos hacer en nuestro barrio.

-No, tiene que aplicar en línea, ahí hay unos formatos que debe llenar, pero tiene que estar al día con el pago de sus obligaciones tributarias, tener su RUC actualizado y estar dentro del RUAC, sino no le han de dar trámite.

-Pero, ¿podría hablar con la persona para explicarle?

- ¡Uhhhh! El doctor está bien ocupado, no le ha de dar cita, pero llene la solicitud y envíeme.

- ¿Y usted puede ayudarme a llenar ese formato?

-No, no, *quesfff*, yo no tengo tiempo. Vea, ahí lea bien y sí ha de poder. Además, yo estoy encargado de otras funciones más importantes.

-Entonces deme una cita para hablar con el doctor, por favor.

-Ya le digo que está sumamente ocupado en las festividades no sé de qué barrio, pero déjeme su nombre y le digo, o más bien venga la próxima semana, ahí le ha de encontrar.

-Ya muchas gracias.

Este tipo de arribismo, tiene el objetivo de desmovilizar la gestión cultural, de desacreditar al gestor y desbaratar la acción comunitaria. Silvia Rivera (2015, 181) habla del orden jerárquico, la dominación y la demostración de estos poderes desde el hecho colonial; la necesidad de control y dominio es característico del ser humano, sin embargo, este debe ser alcanzado no solo por dominación sino además devastando la sensibilidad del contrincante: “La humillación y el desorden van de la mano: el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social. [...] No obstante, la imagen de un indio empequeñecido ante sus iguales traza el itinerario psicológico de la dominación.”

Para concluir, tanto el modelo *business life* como el *pite* poder, denotan el drama diario en el devenir de la gestión y producción cultural, delimitan la frágil situación en la que se desarrolla la acción cultural en medio de las incertidumbres de una política pública enclenque: precarización de la labor artística y su normalización en el discurso circunstancial del emprendimiento y la necesidad de generar valor como espectáculo. David Harvey (2019) no se equivoca cuando determina que los modelos de negocio se visibilizan en todo acto humano que debe determinar valor económico en función del capital, mientras que, por su lado, Silvia Rivera (2015) aporta con las jerarquías y las maneras serviles de ser útiles a ciertas estrategias programáticas de dominación.

El Frente de Defensa del Mercado San Roque recurre a todas las instancias para hacerse visible; no como asociación ni como ente administrativo que acarrea todas las leguleyadas que significa organizar un Mercado. Más bien es una organización de organizaciones, que acoge a todo ente interesado en defender derechos y repensar el concepto de valor. El Frente negocia con prácticas artísticas, investigaciones, academia y laboratorios de ideas en la labor de devolver a las personas como sujetos de derechos políticos, económicos, culturales, con la posibilidad de tomar acciones o desobedecer a la autoridad, cuando está en juego el mejoramiento de las condiciones de vida. Más allá de las instancias de poder, el Mercado San Roque mantiene toda esa significación de territorio en rebeldía y que disputa, además, su lugar como el centro de abasto de alimentos (tanto mayorista como minorista) más grande de la ciudad, haciendo frente

como mercado popular, a toda la vorágine de supermercados que actúan no solo en el escenario económico, sino especialmente en el simbólico.

Finalmente, y en términos metodológico, la temporalidad del Frente de Defensa ha sido muy importante para esta investigación. Los años 2012-2017 se han tomado como rango específico para el estudio de estas experiencias. Esto porque varias organizaciones dependen mucho de sus líderes, es decir, dado que se trata de representantes nombrados en asambleas por elecciones generales, las nuevas autoridades no siempre siguen los lineamientos y las hojas de ruta que dejan las administraciones anteriores, y muchas veces los objetivos se esfuman en el discurso político partidista y en la búsqueda de intereses colectivos. Desde ahí, esta investigación se ha acercado a la organización del Frente de Defensa desde el sitio coyuntural como colaborador, partícipe y admirador de sus metodologías; sin embargo, conozco que actualmente existe otra dirigencia, con otros objetivos y prioridades organizativas; espero que sus decisiones sigan siendo consecuentes con las necesidades, particularidades y luchas que se requieren dentro del Mercado San Roque.

Conclusiones

Ven hermano, estamos los dos en el suelo
 hocico contra hocico, hurgando en la basura
 cuyo calor alimenta el fin de nuestras vidas
 que no saben cómo terminar, atadas
 las dos a esa condena que al nacer se nos
 impuso
 peor que el olvido y la muerte
 y que rasga la puerta última cerrada
 con un sonido que hace correr a los niños
 y gritar en el límite a los sapos.
 “A José Saavedra”
 (Leopoldo María Panero)

Alguna vez estuve en prisión por una corta temporada. Los internos, jóvenes contraventores (aproximadamente de la misma edad) venían de un sistema social aún más precario del que yo conocía, sin oportunidades ni esperanzas. Jóvenes desafortunados, todos con mucho miedo y odio. Digo esto, porque el único momento de distracción en el Centro de Reclusión²⁵ era al momento de jugar fútbol en el patio o la visita a la sala de cine. A pesar de que las únicas películas que se veían eran de adoctrinamiento social y religioso, estos momentos nos permitían separar la villanía y el tedio con un poco de distracción, instantes de compartir en medio de una dura realidad. Tal vez no es el mejor ejemplo, pero es indicativo de que estas experiencias son capaces de posibilitar la escucha y el diálogo.

Esta entrada da pie a pensar que las prácticas artísticas devienen en un sin número de situaciones y categorías que se están pensando en los límites y fronteras de un sistema rígido de producción, circulación y consumo de las artes visuales. La investigación ha tomado el caso de tres procesos locales que operan precisamente en los límites y que aportan con criticidad y discernimiento su participación en lo social y político. Procesos y prácticas que se encuentran inscritas en el circuito artístico local y latinoamericano, sin embargo, se desmarcan de ciertas discusiones intestinas sobre las estéticas, las relaciones

²⁵ El Centro de Adolescentes Infractores Virgilio Guerrero, no es más que un lugar donde van a parar todos los menores de edad que han cometido alguna falta contra la ley, pero que carece de todo tipo de infraestructura o pedagogía, peor asesoramiento legal para una correcta rehabilitación, ubicado en el sector del Inca, norte de Quito. La fecha a la que el autor se refiere fue en el verano de 1990.

institucionales o el mercado del arte²⁶, pensando, más bien, en negociar espacios, activaciones. metodologías desde un horizonte ético, donde prima lo cooperativo, lo mancomunado y lo comunitario

Tanto Cultura Viva Comunitaria, como el Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich* y el Frente de Defensa y Modernización del Mercado San Roque, con sus diferencias metodológicas o conceptuales y con sus problemáticas y carencias, concuerdan que es necesario pensar en sus procesos como generadores de conocimiento y capaces de poner en tensión las estructuras monolíticas formadas alrededor de los circuitos artísticos. De ahí, el hecho de pensar en la transformación social, el mejoramiento de las condiciones de vida o el conmovearse en el territorio de lo sensible, son objetivos específicos dentro de las diversas organizaciones permitiendo otras posibilidades de acción conjunta.

He tomado el rango 2012-2017, también, porque de una u otra forma he sido parte activa en estos procesos y he observado el impacto que estas prácticas han logrado traducir en la vida cotidiana y sus usos sociales, especialmente al compartir espacios de vida con los barrios y su gente. Cultura Viva Comunitaria, en dicho período de tiempo, se establece como organización de base logrando cerrar el ciclo con el III Congreso Latinoamericano de Cultura Viva llevado a cabo en Quito, en 2017, actividad que me permitió conocer y tomar testimonios de la gente fundadora e iniciadora de esa propuesta continental. Luego (como se mencionó anteriormente) coordiné el equipo de producción del Encuentro *al zur-ich*, plataforma que se activa cada año en el formato de festival (hasta la actualidad); la investigación llevó a determinar ciertas posiciones metodológicas de dicho encuentro, cerrando en 2017 con la exposición antológica “En mis quince”, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Finalmente las acciones analizadas del Frente de Defensa de San Roque como el Taller Laboratorio Ciudad de Quito y Espacios de Esperanza, forman parte de la memoria de los esfuerzos emprendidos tanto por el Mercado como por todas las organizaciones colaboradoras, en torno a una problemática latente alrededor de San Roque como espacio en gestión; el desalojo y la intoxicación “patrimonialista” del Centro Histórico, como eje temático de las administraciones municipales ponen en peligro a este sitio en permanente resistencia.

Algunas de las prácticas recogidas en esta investigación se las ha cuestionado por su accionar dentro del paraguas del arte contemporáneo: *al zur-ich*, Franja arte-

²⁶ Este concepto se lo asume el autor, al identificar que en muchas discusiones en el circuito local (especialmente en los corredores de bienales y grandes exposiciones), el tema a discernir es: ¿qué es más importante: el autor, la sala, el precio o el curador de la muestra?

comunidad, Ala Plástica, Transductores se encuentran en esa frontera, ya que se las considera trabajo social o compromiso comunitario; sin embargo, el nivel de resignificación de dichas prácticas permea entre la visibilidad artística y su uso social, entre el discurso complejo y la accesibilidad teórica, entre el proyecto propuesto y la vida diaria, siendo estos condicionamientos los dispositivos que se van negociando en el territorio y que promueven un acercamiento a una problemática existente.

Es importante acotar que durante esta investigación se declaró la pandemia mundial por el virus del Covid-19 y se impuso una cuarentena global. Más allá de las estadísticas de contagios y muertes, esta enfermedad ha paralizado todo el planeta y no es un hecho menor que conceptos como distanciamiento social y aislamiento sean vectores de supervivencia. Lo primero que desapareció de las perchas de los supermercados fue el papel higiénico; este es un indicativo del miedo y el pánico en el que se encuentra la humanidad.

Slavoj Žižek (2020, 22), explica que tal vez es el momento más importante para repensar los sistemas y lo traduce como un golpe al capitalismo para reinventar los comunismos: “Pero quizás otro virus ideológico, y mucho más beneficioso, se propagará y nos infectará: el virus de pensar en una sociedad alternativa, una sociedad más allá del estado-nación, una sociedad que se actualiza así misma en las formas de solidaridad y cooperación global.” Indica que más allá del consumo y del bienestar material efímero surge la necesidad de la escucha del ser humano, del buscar formas para verse y oírse, para ayudar y respaldar al otro; esta otredad que se la piensa más allá de la familia o el apellido, es el desamparado, el que perdió su trabajo, el que se quedó sin nada.

Desde ahí es muy importante analizar estos tiempos, que van a quedar marcados como la época que nos obligó a pensar más allá de las vidas propias, en donde el concepto de la “nueva normalidad” no solo pueda referirse a usar un cubrebocas, aislarse y seguir pensando desde uno. Debe ser el comienzo de otro tiempo donde esté demostrado que es inútil seguir insistiendo en sistemas sociales que reproducen las mismas relaciones de poder y hegemonías, sino (más bien) apagar la televisión, y buscar a las distintas formas de familia y redes afectivas como núcleo cohesionador. Condiciones que están en diálogo con el tema central de esta investigación, que mira a ciertas prácticas artísticas asentadas en territorio y dentro del intersticio social como agentes de cambio y transformación, como acciones críticas hacia formas estructuradas de autoridad y poder.

Para concluir, esta investigación ha intentado dialogar desde varios abordajes teóricos con la voz de los propios autores sumergidos en los procesos analizados. Esto ha sido muy importante (y quedo muy agradecido por la apertura mostrada), escuchar y dar voz al gestor, al líder comunitario, a quien estuvo al frente de la organización desde los momentos más difíciles, entonces, el enclave metodológico con las entrevistas *in situ* son centrales para la comprensión de este estudio. Espero que esta tesis pueda circular por varios sitios de investigación comunitaria, logre ser un insumo para el trabajo teórico-práctico y sirva para las propias exploraciones de dichas asociaciones o donde sea necesario insistir que a través de las prácticas artísticas si es posible transmitir un proceso dialógico que derive en una importante reflexión política.

Lista de referencias

- Agencia Pública de Noticias de Quito. 2011. “Por qué San Roque no es una antimaravilla”. *Prensa. Secretaría de Comunicación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito*. 26 de septiembre. http://www.prensa.quito.gob.ec/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=4529&umt=Por%20qu%E9%20San%20Roque%20no%20es%20una%20antimaravilla.
- Albarradas. 2018. “¿Por qué es un modelo cultural?”. *Albarradas*. Accedido 15 de agosto. <http://albarradas.espol.edu.ec/Albarradas.html>.
- Al Borde. 2019. “Al Borde: Quiénes somos”. *Al Borde*. Accedido 25 de julio. https://www.albordearqu.com/quienes-somos_who-we-are.
- Almeida Egas, Pablo. 2016. “Entre el bon-ice y la estética del amague: Guía de bolsillo para iniciar un proceso de interrelación arte y comunidad”. *INDEX, Revista de Arte contemporáneo* (2): 122-31. doi: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i02.37>.
- Andrade, Xavier. [2014] 2018. “La ciudad: metro por metro”. En *al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico: Memorias del Encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003-2017)*, compilado por Pablo X. Almeida, 121-138. Quito: Editorial de la Universidad Central del Ecuador.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara S.A. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179839/mod_resource/content/1/DISCURSOS%20INTERRUMPIDOS%20I.pdf.
- Bishop, Claire. 2016. *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectaduría*. México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. https://www.academia.edu/4779035/Estetica_relacional_Nicolas_Bourriaud.
- Bravo, Pedro. 2016. “¿Se puede hacer una ciudad para las personas sin cambiar la economía?”. *Desde Mi Bici*. 20 de octubre. https://www.eldiario.es/desde-mi-bici/hacer-ciudad-personas-cambiar-economia_132_3774942.html.
- Buitrago Restrepo, Felipe, e Iván Duque Márquez. 2013. *La Economía Naranja: Una oportunidad infinita*. Bogotá: Puntoaparte *Bookvertising* / Banco Interamericano

- de Desarrollo. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-Econom%C3%ADa-Naranja-Una-oportunidad-infinita.pdf>.
- Camnitzer, Luis. 2012. "La Enseñanza del arte como fraude". *Esfera pública*. 21 de marzo. <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.
- Carnacea Cruz, María Ángeles. 2012. "Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad". *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia*. <https://congresos.um.es/isasat/isasat2/paper/viewFile/28001/12841>.
- Carrera, Eduardo. 2018. "En mis quince años: Del encuentro de arte y comunidad al zurich". *ARTISHOCK. Revista de Arte contemporáneo*. 28 de abril. <https://artishockrevista.com/2018/04/28/en-mis-quince-anos-del-encuentro-de-arte-y-comunidad-al-zur-ich/>.
- Cartagena, María Fernanda. 2015. "Arte, educación y transformación social". *INDEX, Revista de Arte contemporáneo* (0): 44-61. doi: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i00.10>.
- Castro-Gómez, Santiago. 2010. *Historia de la gubernamentalidad: Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores / Instituto Pensar / Universidad Santo Tomás de Aquino.
- Chomsky, Noam, Michel Foucault. 2006. *La Naturaleza Humana: Justicia versus poder. Un debate*. Traducción por Leonel Livchits. Buenos Aires: Katz Editores. <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina37349.pdf>.
- Cortez, David. 2011. "La construcción social del 'Buen Vivir' (Sumak Kawsay) en Ecuador: Genealogía del diseño y gestión política de la vida". *Aportes Andinos* (28). Programa Andino de Derechos Humanos: 1-23. <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/369/File/PDF/CentrodeReferencia/Temasdeanalisis2/buenvivirysumakkawsay/articulos/Cortez.pdf>.
- Cultura Viva Comunitaria. 2015. "Primer Encuentro Nacional Cultura Viva Comunitaria-Ecuador". Video de YouTube que recoge las experiencias y criterios de los participantes. https://www.youtube.com/watch?v=3Q_15EfvVVE.
- De la Vega, Paola. 2018. "Celio Turino: Cultura Viva Comunitaria es pensar las capacidades de la gente". *Cartón Piedra: Un espacio suscitador del pensamiento* (322): 8-11.

- https://www.eltelegrafo.com.ec/images/Fotos_ElTelegrafo/Revistas/2018/carton-piedra/05-01-18-Cartonpiedra2.pdf.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio. <https://seminarioy tallerescritura.files.wordpress.com/2018/06/la-sociedad-del-espectaculo-guy-debord.pdf>.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/mil-mesetas.pdf>.
- Delgado, Manuel. 2015. "El espacio público contra la calle". *El Cor de les Aparences*. 4 de marzo. <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2015/03/el-espacio-publico-contra-la-calle.html>.
- EC. 2016. *Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial 913, Sexto Suplemento, 30 de diciembre. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/01/Ley-Orga%CC%81nica-de-Cultura-APROBADA-Y-PUBLICADA.pdf>.
- Escobar, Arturo. 2000. "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708045100/7_escobar.pdf.
- Expansión. "CNN ganó el respeto del mundo tras la Guerra del Golfo". (4:57) Video de YouTube. Accedido 2 de junio de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=k52Z4S17w_o&t=196s.
- Expósito, Marcelo. 2014. "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos". *Viento Sur* (135): 53-62. https://vientosur.info/IMG/pdf/VS135_M_Exposito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf.
- Fals Borda, Orlando. 2015. *Una sociología sentipensante para América Latina*. México, DF: Siglo XXI Editores / Clacso. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D10920.dir/AntologiaFalsBorda.pdf>.
- Foster, Hal, Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Keneth Frampton, Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward W. Said, Gregory L. Ulmer. 1998. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A.

<https://laboratoriocreativotucuman.files.wordpress.com/2016/04/halfoster-la-posmodernidad.pdf>.

García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo, S. A.

<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/garcia-canclini-n-1995-consumidores-y-ciudadanos.pdf>.

Gil, Javier. 2012. “De luces y sombras: A propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas”. *ERRATA: Revista de Artes Visuales* (7): 108-127.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_7_creacion_colectiva_practic.

Guerrero Arias, Patricio. 2002. *La Cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Ediciones Abya-Yala/

Escuela de Antropología Aplicada de la Universidad Politécnica Salesiana.

https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=abya_yala.

———. 2010. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida: Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Quito:

Ediciones Abya-Yala/ Carrera de Antropología Aplicada de la Universidad Politécnica Salesiana.

<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/11433/1/Corazonar%20una%20a%20antropologia%20comprometida.pdf>.

Hall, Stuart. 2013. “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”. En *Biblioteca de Ciencias Sociales*, compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Volumen 74: 7-5. Quito: Corporación Editora Nacional /

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Pontificia Universidad Salesiana / Instituto de Estudios

Peruanos. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7187/1/Hall%20S-Sin%20garantias.pdf>.

Harvey, David. 2014. *Diecisiete Contradicciones y el Fin del Capitalismo*. Quito: IAEN / Traficantes de sueños.

<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Diecisiete%20contradicciones%20-%20Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>.

———. 2016. “Si pensamos en términos metabólicos, la ciudad no es independiente de todas las redes y flujos que la sostienen”. *La Línea de Fuego. Revista Digital*. 24

de octubre. <https://lalineadefuego.info/2016/10/26/si-pensamos-en-terminos->

- metabolicos-la-ciudad-no-es-independiente-de-todas-las-redes-y-flujos-que-la-sostienen-david-harvey/.
- . 2019. “Conferencia magistral: Ciudades: territorios-comunes”. Video de YouTube a partir de una ponencia presentada en FLACSO-Ecuador. https://www.youtube.com/watch?v=3uVaalS__Uk&t=1906s.
- Hollenstein, Patric. 2019. *¿Están en riesgo los mercados y ferias municipales?: Aprovechamiento de alimentos, economías populares y la organización del espacio público urbano en Quito*. Quito: Fundación ILDIS-FES Friedrich-Ebert-Stiftung Ecuador/Red de Saberes.
- Horkheimer, Max, y Theodor W Adorno. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/horkheimer-max-y-adorno-theodor-dialectica-de-la-ilustracion.pdf.
- Kapitula, Tamara. 2017. “Georges Didi-Huberman: el arte no es un concurso de belleza”. *INFOBAE*. 19 de junio. <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/19/georges-didi-huberman-el-arte-no-es-un-concurso-de-belleza/>.
- Kester, Grant. 2017. “Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido”. *Efímera Revista* 8 (9): 1-10. <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/60/71>.
- Kingman, Eduardo (coord.). 2012. *San Roque: indígenas urbanos, seguridad y patrimonio*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / HEIFER, Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52711.pdf>.
- Kingman, Manuel, y Pamela Cevallos. 2017. “El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 29 (1): 23-37. doi: <https://doi.org/10.5209/ARIS.48760>.
- Kropotkin, Piotr. 2009. *La ayuda mutua*. Caracas: Biblioteca Básica del Pensamiento Revolucionario / Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A. <https://abenzaide.files.wordpress.com/2014/08/la-ayuda-mutua.pdf>.

- León, Paulina, y Paola de la Vega (coordinadoras). 2014. *Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales, Prácticas artísticas y comunidades*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / OEI.
- Marangoni, Larissa. Miriam Becerra. Hernán Pacurucu (editor). 2016. *Franja Arte Comunidad: APROFE*. Guayaquil: CUCO Cultura Contemporánea Ediciones.
- . 2016. “Franja Arte-Comunidad. Residencia el Morro y Puerto Morro 2013”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NxWxULIIVIE>.
- Marcuse, Herbert. 1983. *Eros y civilización*. Traducido por Juan García Ponce. Madrid: SARPE S. A. https://www.academia.edu/38214412/Eros_y_Civilizacion_Herbert_Marcuse_PROLOGO.
- . 1986. *El fin de la utopía*. Barcelona: Planeta de Agostini / CEME-Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/marcuseh/esc_frank_marcuse0002.pdf.
- Mediación Comunitaria. 2015. “San Roque. Una casa para todos”. Video de YouTube. 9 de junio. https://www.youtube.com/watch?v=_yjbmxzPEQg&t=1s.
- Moscoso, Raúl, Juan Fernando Ortega, Azucena Sono. 2015. “Mercado San Roque: Migración, trabajo y redes sociales”. *Cuestiones Urbanas* 3 (2): 101-37.
- Noriega, Patricia. 2010. “El vuelo del águila y el cóndor: Historia de un yachak”. Tesis de Maestría en Antropología y Cultura, Universidad Politécnica Salesiana. <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/10463/1/UPS-QT08384.pdf>.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Entre los deseos y los derechos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria. 2013. “I Congreso Latinoamericano Cultura Comunitaria. Bolivia-La Paz: 17-21 mayo 2013”. <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/16214/1/Plataforma%20Puente%20%282013%29%20-%20I%20Congreso%20Latinoamericano%20Cultura%20Viva%20Comunitaria%20C%20La%20Paz%20%20planteamiento.pdf>.
- Polo, Rafael. 2018. “Críticas y debates contemporáneos: Postmodernidad”. Facso, UCE, Video de YouTube, a partir de una entrevista a cargo de Christian Arteaga. 12 de mayo. <https://www.youtube.com/watch?v=OEIvI5IYS80>.

- Proaño, Ernesto. 2018. "Entre el mainstream y la alteridad en el encuentro *al zur-ich*". *El Telégrafo*. 19 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/entre-el-mainstream-y-la-alteridad-en-el-encuentro-al-zur-ich>.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder y clasificación social". En *Cuestiones y Horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- . 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. https://www.academia.edu/15221266/EL_MALESTAR_EN_LA_EST%C3%89TICA_JACQUES_RANCIERE.
- Read, Herbert. 2013. *Al diablo con la cultura*. Buenos Aires: Terramar Ediciones / Utopía Libertaria. http://www.fondation-besnard.org/IMG/pdf/Al_diablo_con_la_cultura.pdf.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón / Retazos. https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/rivera-cusicanqui-ch_ixinakax-utxiwa-20101.pdf.
- . 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Nociones Comunes / Tinta Limón. https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/rivera_cusicanqui_sociologia_de_la_imagen2015.pdf.
- Rodrigo Montero, Javier, y Antonio Collados. (2012) 2018. "Transductores: Complejidades del trabajo colectivo, las prácticas colaborativas y las nuevas formas de ciudadanía en red". *20 Conferencias en la ETSA, 2008-2012: 239-252*. https://www.researchgate.net/publication/326493348_TRANSDUCTORES_COMPLEJIDADES_DEL_TRABAJO_COLECTIVO_LAS_PRACTICAS_COLABORATIVAS_Y_LAS_NUEVAS_FORMAS_DE_CIUDADANIA_EN_RED/link/5b50db8e45851507a7b1eb38/download.
- Rodríguez, Ana. 2018. "El concepto de 'territorio' desde la relación arte-comunidad". Ponencia presentada en el Seminario Curatorial, Estrategias en Uso: Prácticas artísticas, comunidades y territorios. Quito, martes 29 de febrero.

- Rodríguez, Dolores Flovia. 2015. “Desarrollar proyectos aprovechando recursos: Cuba, un ejemplo”. En *Fronteras y Bordes: Los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, compilado por Alex Schlenker, 212-227. Quito: Carrera de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Rowan, Jaron. 2017. “Cultura, Experimentación e Innovación: Una defensa de las instituciones excéntricas”. *Cultura, Ciudadanía. Pensamiento*. <http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2017/12/Jaron-Rowan.pdf>.
- Schlenker, Alex. 2018. “Prácticas de (re) encuentro: quince años de re-existencias culturales desde abajo”. En *al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico. Memorias del Encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003-2017)*, compilado por Pablo X. Almeida, 139-165. Quito: Editorial de la Universidad Central del Ecuador.
- Simbaña, Freddy. 2018. “La ciudad sur en Quito: Entre atributos y diferencias.” En *al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico. Memorias del Encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003-2017)*, compilado por Pablo X. Almeida, 69-81. Quito: Editorial de la Universidad Central del Ecuador
- Suárez, Gonzalo. 2016. “Bauman: ‘En el mundo actual todas las ideas de felicidad acaban en una tienda’”. *Papel. El Mundo*. 7 de noviembre. <https://www.elmundo.es/papel/lideres/2016/11/07/58205c8ae5fdeaed768b45d0.html>.
- Tituaña, Samuel. 2011. “Arte, comunidad y espacio público”. *Encuentro al zur-ich*. 11 de abril. http://arturbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html.
- . 2018. “Arte, comunidad y espacio público”. En *al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico. Memorias del Encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003-2017)*, compilado por Pablo X. Almeida, 31-41. Quito: Editorial de la Universidad Central del Ecuador
- Tomalá, Miguel Ángel, Javier Cadena, y Tito Cedeño Loo. 2018. “El proceso migratorio en el Ecuador después de la crisis económica-financiera de 1998-1999: Un análisis histórico descriptivo”. *CICA Suplemento Multidisciplinario*. Año 2-No.005: 40-54. <https://www.ulead.edu.ec/wp-content/uploads/2019/09/Suplemento-CICA-N%C2%B0-5-Septiembre-2018.pdf>.

- Toscano, Javier. 2014. *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V./ Colección Versus / CONACULTA / FONCA. https://letraspalabratextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/contra_el_art_e_contempor%C3%A1neo.pdf.
- Transformaciones estructurales Chile. 1958-1973: Desde la politicidad y la politización. 2015. "Politicidad y politización: Conceptos teóricos claves para el estudio". 5 de julio. <https://transformacionesestructuraleschile.wordpress.com/politicidad-y-politizacion/>.
- Tranvía Cero. [2007] 2016. "Al zur-ich: Encuentro internacional de arte urbano, 2003-2013". *ISSUU*. 20 de septiembre. https://issuu.com/rodrigo7656/docs/libro_tranvi__a_cero_final_13.
- Turino, Celio. 2011. *Punto de Cultura: El Brasil de abajo hacia arriba*. Medellín: Tragaluz Editores / Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín. <https://robertoguerra.files.wordpress.com/2012/03/punto-de-cultura.pdf>.
- Valdez, Ana Rosa. 2018. "Al Zurich, más mainstream que nunca". *Paralaje*. 2 de mayo. <http://www.paralaje.xyz/al-zurich-mas-mainstream-que-nunca/>.
- Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones.
- Žižek, Slavoj. 2020. "Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de 'Kill Bill' y podría conducir a la reinención del comunismo." En *Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, editado por Pablo Amadeo, 21-28. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). <http://ips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>.

Anexos

Anexo 1: Nuestra Patrona de la Cantera



Falco, artista cuencano trabaja un proceso de representación con las trabajadoras sexuales del sector de La Cantera, 2008, en el marco del sexto Encuentro de arte urbano *al zur-ich*, 2008. Archivo personal.

Anexo 2: El león de La León



Guido Gómez realiza este proyecto en el sector de La León, acción, reactivación y movilización alrededor de la pintura. Encuentro de arte urbano *al zur-ich*, 2007. Archivo personal

Anexo 3: Diálogos del Masapan



Galo Yépez activa el sector de Calderón alrededor de las prácticas del trabajo en mazapán. Encuentro de arte y comunidad al zur-ich, 2020. Archivo personal.

Anexo 4: Calzones Parlantes



Andrea Rojas Zambrano construye esta propuesta con las vecinas del sector de La Venecia, sur de la ciudad, habla de la violencia de género y la necesidad de encontrarse y reaccionar. Encuentro de arte y comunidad *al zur-ich* 2011. Archivo personal.

Para más información sobre este tipo de proyectos se puede revisar el canal de YouTube: <https://www.youtube.com/user/alzurich/videos>