

Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito

Manuel Kingman Goetschel

FLACSO Biblioteca



FLACSO
ECUADOR

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

www.flacso.org.ec

ISBN: 978-9978-67-338-6

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: V&M Gráficas

Quito, Ecuador, 2012

1ª edición: marzo de 2012

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico, de Flacso-Sede Ecuador.

Autor: Manuel Kingman Goetschel

Asesora: María Fernanda Cartagena

Índice

Introducción	9
Capítulo I	
Referencias teóricas	17
Cultura popular	17
Antropología y cultura popular	18
La puesta en escena de lo popular	24
Arte y antropología	28
Capítulo II	
Arte contemporáneo y cultura popular en la región andina	39
PopulardeLujo	43
Micromuseo	52
Capítulo III	
Procesos del arte contemporáneo en Quito	65
Arte moderno y cultura popular	67
Referentes tempranos de la contemporaneidad artística	75
Emergencia del arte contemporáneo en los 90	79
Espacios para el arte contemporáneo	81
Procesos	86
Afirmación y crisis del arte contemporáneo:	
Tránsito de los 90's al 2000	91
Partir desde cero o el surgimiento de Iniciativas independientes	96
<i>Al zur-ich</i> como plataforma ¿otro lugar de lo popular?	107

Capítulo IV	
Estudios de Caso	113
Alta y baja cultura	117
La apropiación estética de lo lumpen-marginal	126
Acercamiento dialógico a lo marginal	131
Tensionando los límites de la representación:	
El caso de <i>MEC POP</i>	134
Cultura popular y nación	139
Lo público y lo privado	143
Lo cotidiano como locus de resistencia	148
Memoria popular	159
Conclusiones	169
En torno al concepto de cultura popular	174
La diferencia cultural	177
Arte contemporáneo y cultura popular: de la apropiación estética de los objetos a la relación con los sujetos	178
Arte y antropología	182
Posicionamiento crítico en el arte contemporáneo	184
¿El arte contemporáneo se relaciona o depende de la cultura popular?	185
Aportes y recomendaciones de investigación	186
Bibliografía	187

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a María Fernanda Cartagena, directora de tesis, quien aportó con valiosas ideas y acompañó con generosidad y dedicación en el proceso de realización de este libro. A X. Andrade, coordinador del Programa de Antropología Visual, por el seguimiento y acertadas críticas. A Ana Rodríguez, lectora de esta tesis por sus críticas y aportes. A cada uno de los artistas entrevistados, sin sus reflexiones e información este libro no hubiera sido posible. A mis padres Ana María Goetschel y Eduardo Kingman por su incondicional apoyo. A mi amigo Gonzalo Vargas por los años de conversaciones y de trabajo en torno al arte. A mis compañeros de colectivo Fernanda Andrade, Adrián Balseca y Santiago Rosero. A mis compañeros de estudio, por hacer de la academia un espacio de reflexión productiva y no un lugar de la ostentación de los egos. Finalmente un agradecimiento a mi querida esposa, Susana Anda y a mi hija Martina (por haber llegado al mundo).

Introducción

En esta tesis se aborda la relación entre arte contemporáneo y cultura popular. Para esto se consideran propuestas artísticas circunscritas al período de 1990 a 2009. Aunque se toma como estudio de caso la producción artística contemporánea realizada en Quito, se incorpora una perspectiva comparativa con el arte moderno; esto permite ubicar las diferencias entre diferentes tipos de producción y distintos contextos. Partimos de que en el periodo elegido se dio un tipo de acercamiento a la cultura popular orientado a la recreación y resignificación de sus elementos críticos, distinto al que caracterizó a la modernidad artística. Como veremos más adelante, se movilizaron nuevos conceptos y surgieron nuevas formas de entender el arte en relación al contexto local y translocal; estas condiciones posibilitaron una multiplicidad y heterogeneidad de acercamientos a la cultura popular, antes supeditados a la representación (principalmente la pictórica).

El período que nos concierne coincide con complejos procesos de emergencia, consolidación y crisis del arte contemporáneo en el Ecuador. Esta etapa, que abarca veinte años, no se encuentra reflejada en ninguna publicación compilatoria que dé cuenta de las problemáticas y temas artísticos ni menos aún de los debates generados a partir de las propuestas¹. Esta situación conllevó un problema metodológico para esta tesis. Ante la falta de estudios y los limitados archivos se hizo necesaria una reconstrucción

1 La información para desarrollar este aspecto se ha encontrado en algunos catálogos de exhibiciones y en las vivencias de los informantes.

testimonial de los procesos sucedidos en la escena artística del período, con el fin de generar una periodización o cronología histórica relacionada con el tema que nos atañe, esto es la relación entre arte contemporáneo y cultura popular². Metodológicamente se trabajó a partir de la revisión de fuentes bibliográficas impresas y virtuales (catálogos, revistas páginas *Web*) y sobre todo a través de la realización de entrevistas a profundidad a informantes calificados, tales como artistas contemporáneos y gestores culturales, el criterio de selección se basó en una revisión de sus prácticas artísticas, en ese sentido, se privilegió las propuestas relacionadas con la cultura popular.

Ahora bien, a más de interrogarnos de cómo se dio la presencia de la cultura popular en el arte contemporáneo quiteño, hay que preguntarse ¿Qué está en juego en esa incorporación de la cultura popular por parte de los artistas contemporáneos? ¿Qué tipo de discusiones se ha planteado el arte contemporáneo en su relación con la cultura popular y cómo esto ha repercutido tanto dentro del sistema arte como fuera de él? pero también ¿Cuáles fueron los aportes de la cultura popular para un enriquecimiento del arte contemporáneo en el plano estético-discursivo? Se hace necesario indagar en las maneras como los artistas contemporáneos quiteños resignificaron y resemantizaron la cultura popular, y profundizar en sus objetivos (conscientes o no), así como en las intencionalidades presentes en la incorporación de códigos y referentes, visualidades y prácticas de la cultura popular en las propuestas artísticas.

En el primer capítulo se analiza la ‘cultura popular’ como un término históricamente complejo cuyos orígenes se remontan a los procesos de constitución de las naciones, adquiriendo distintos significados en diversos momentos y contextos históricos. En esta tesis se hace un uso de cultura popular como un objeto práctico y teórico, complementado y desarrollado gracias a los aportes de sus críticos, que interpretan al término como una construcción de la academia, como algo que no existe fuera de las formas en cómo se lo representa y se lo concibe pero al hacerlo así contribuyen a la actualización del concepto.

2 Un aporte clave para esta tesis fue la cronología de episodios artísticos realizada por María Fernanda Carragena (2009).

Si hablamos de un giro en la relación entre arte y cultura popular en el período que nos concierne, cabe anotar que este cambio no tiene que ver solo con la producción artística sino con transformaciones en el propio ámbito de la vida y la cultura popular. Si tomamos en cuenta el período que va desde los veinte a los cincuenta, veremos como el arte moderno se vinculaba con una cultura local y con características tradicionales aparentemente definidas³. En los últimos años el arte contemporáneo se ha relacionado con una cultura popular en movimiento, híbrida y con intersecciones con lo global. Las sociedades latinoamericanas se han urbanizado y el conjunto de poblaciones han entrado en una dinámica urbana, en la que las oposiciones entre ciudad y campo, local y global, han perdido significado. Ya a fines de los ochenta García Canclini ubicaba un desvanecimiento de las diferencias entre lo culto y lo popular, en el sentido de que no es posible ser culto conociendo solamente un repertorio de “obras maestras ni popular por la adscripción de sentido a objetos y prácticas culturales de una comunidad estable” (1989: 283). Pero además y como veremos más adelante, en la actualidad lo popular no se define por un repertorio fijo, ni está relacionado con identidades estables, se da dentro de un campo de fuerzas y de disputas, como las que se relacionan con lo público y el espacio público o con las formas de representación de imágenes.

Hay ciertos debates de la teoría cultural latinoamericana que son claves para entender las especificidades de la discusión sobre cultura popular. En el contexto latinoamericano los años noventa suponen repensar la producción cultural en su conjunto desde la diferencia cultural. Esto incluye tanto lo social como las diferencias geográficas, sexuales, étnicas, de género, etc. Si en la teoría social de los años sesenta y setenta estaba instalada la teoría de la dependencia (Subercaseaux, 1994: 27), a partir de los noventa viene a discutirse el dependentismo: esto es la noción de que existen modelos que la periferia copia y reproduce acríticamente por la dominación del centro. Las ideas de apropiación, así como la reactualización de la noción de antropofagia (Oswald de Andrade, 1924) y las nociones de transculturación,

3 Aunque esto mismo constituye una ficción como muestran las críticas recientes a la antropología cultural. Como se expondrá en el primer capítulo Johannes Fabian utiliza la noción de cultura popular para distanciarse de la visión de cultura presente en la antropología.

hibridación y mestizaje son discutidas en el auge del postmodernismo latinoamericano para entender los procesos culturales específicos de la modernidad periférica en Latinoamérica. Estos planteamientos permiten una revisión de lo popular como algo circunscrito a lo identitario-nacional o como una esencia perteneciente a un determinado grupo social. Se piensa la apropiación de lo occidental como un proceso activo que resemantiza los contenidos importados, igualmente, se ponen en cuestión los proyectos evolucionistas de la modernidad, el desarrollo y el progreso, la colonialidad en sus múltiples facetas incluyendo sus efectos en el mercado de arte.

El debate se da entre concebir la localización geográfica de Latinoamérica como una articulación política coherente con una cultura popular con dinámicas propias y entendida como resguardo de identidad y, por otro lado, en pensar que hay una heterogeneidad de culturas y procesos sociales en movimiento que no pueden ser reducidos a la localización geográfica, ni a una noción estática de lo popular, marcado por tintes localistas.

En el primer capítulo también se abordará la noción de arte contemporáneo, entendiendo a la contemporaneidad artística como un cambio de paradigma en los modos de producción y legitimación del arte. Partimos de que hay una narrativa sobre el arte contemporáneo localizada a nivel euro-norteamericano que no necesariamente coincide con la realidad local, un contexto —que como lo veremos más adelante— se ha desenvuelto de una manera precaria si se piensa en términos de mercado del arte y apoyo institucional, pero al mismo tiempo de forma creativa e innovadora.

Es en un contexto de cambios como los señalados donde se quiere discutir el tipo de aproximación del arte hacia lo popular. Esta relación no es privativa del Ecuador, sucede a nivel latinoamericano; paradójicamente esta correspondencia con lo popular y su subsecuente puesta en escena en el ámbito global es discutida en la teoría artística como una auto-exotización⁴. El debate actual también ve a la presencia de lo local en lo global como una forma de diferenciación de lo específico latinoamericano, como una “dife-

4 Para Nelly Richard (2009: 28) la institución arte recoge la diversidad como un valor de mercado, se da una explotación de los códigos locales y una auto exotización por parte de los artistas. Para una crítica a la auto exotización basada en un estudio de caso mexicano puede verse el artículo *Contra el Arte Farsante* de Jose Felipe Coria y Miguel Angel Da Vila publicado en la Revista Replicante. <http://revistareplicante.com/artes/arte/contra-el-arte-farsante/>

rencia situada” (Richard, 2009: 24) contenedora de una posición geopolítica en medio del proceso de constitución de paradigmas artísticos mundializados.

En el segundo capítulo se tomará como estudios de caso dos plataformas que han tenido acercamientos y relaciones constantes con la cultura popular en el contexto andino, se trata de *Populardelujo* (Colombia) y *Micro museo* (Perú). Estos proyectos desarrollados en la década del 2000, son ejemplos de un modo distinto de relacionamiento con la cultura popular mediados por la incorporación de nuevas tecnologías, herramientas que han posibilitado el establecimiento de plataformas independientes a partir de las cuales se han desarrollado una considerable cantidad de proyectos y reflexiones críticas. Como lo veremos más adelante, estos proyectos logran ir más allá del ámbito del *Internet*, realizando inserciones en el ámbito de los museos o reflexiones críticas en las que se ven confrontado el estatuto arte por medio de la irrupción de lo popular⁵. Con relación al tema de esta tesis, las propuestas nombradas anteriormente permiten, por un lado, evidenciar la presencia del debate en torno a la cultura popular en el ámbito artístico latinoamericano y, por otro, ubicar el lugar político (que en estas propuestas) esta toma de postura supone.

El tercer capítulo está enfocado al estudio de la escena artística de Quito, tomando como eje las correspondencias con la cultura popular. Para esto se toma en cuenta los espacios de visibilización (galerías, museos), los procesos colectivos de producción, reflexión y gestión del arte y los discursos implícitos en las propuestas artísticas. El análisis tenderá a mostrar el funcionamiento de la escena artística contemporánea. En esta etapa se dieron procesos de emergencia, hubieron intentos concretos por articular un campo del arte contemporáneo (Bourdieu, 1997) así como momentos de crisis provocados por cuestiones extra artísticas⁶. La propuesta de la tesis es

5 Si tradicionalmente la recopilación y clasificación de la cultura popular desde una visión folklórica ha construido de manera distante a la otredad cultural, qué sucede con “la puesta en escena” (Canclini, 1989) de la visualidad popular en el *Internet*; quizás los acercamientos críticos que eran válidos en décadas pasadas ya no son aplicables a estas plataformas que como lo veremos en el segundo capítulo han contribuido a una ampliación del campo artístico, incorporando en el ámbito del arte contemporáneo y del diseño profesional a la producción visual popular.

6 El análisis de Bourdieu está enfocado en la creación de un campo autónomo a fines del siglo XIX en París. En nuestro contexto el establecimiento de un campo autónomo del arte data de los 60

Los acercamientos ubicados anteriormente son perspectivas generales que sirven como un punto de partida para el análisis. Cada propuesta artística posee sus propias estrategias visuales, poéticas y discursivas que dan como resultado distintas maneras de acercarse a lo popular, ya sea por medio de la representación, de la inserción en el espacio público o de manera dialógica, etc. En definitiva, hay que partir de que hay una heterogeneidad de discursos presentes en cada práctica.

con la modernización de las instituciones artísticas, así como el mercado y las facultades de arte. Sin embargo, me parece útil el concepto de campo del arte, para entender el proceso de consolidación de un campo artístico contemporáneo a mediados de los 90 considerando que se daba una cierta oposición a la institucionalidad.

Hay otros elementos que serán transversales al análisis de las obras y tienen que ver con la reflexión en torno a los marcos institucionales del arte. Para ubicar a la institución arte y su relación con las prácticas artísticas también será importante la ubicación de los contextos históricos. Es en este análisis donde juega un papel importante no solo la sociología del arte (en la línea de Bourdieu) sino también la antropología. Marcus y Myers (1995) plantean la idea de realizar una antropología del arte que haga etnografía sobre los mundos del arte (artistas, teóricos, textos, prensa, exposiciones).⁷ La antropología aportará también por el acercamiento que como disciplina ha tenido hacia la cultura popular. Si el arte se ha acercado a la cultura popular por medio de la apropiación y la resignificación de sus elementos a través de la representación,⁸ para la antropología la cultura popular ha sido, por un lado, un lugar para la investigación etnográfica y, por otro, un concepto que ha llevado —como lo veremos más adelante— a profundas discusiones teóricas (Fabian 1998, Hall 1984, et al).

7 Los autores apelan a un análisis antropológico que no se quede solamente en el análisis del objeto, sino que también evidencie la forma en que fue producido, es decir a un enfoque que no tome en cuenta al arte de manera autónoma y auto referencial sino como una actividad que está inmersa en un campo de fuerzas, y por lo tanto atravesada por relaciones de poder.

8 Como veremos en el cuarto capítulo, en el arte contemporáneo esta es solo una de las posibilidades de acercamiento a lo popular.

Capítulo 1

Referencias teóricas

Cultura Popular

Al hablar de cultura popular nos estamos refiriendo a una problemática compleja, sujeta a variadas interpretaciones de acuerdo a distintos contextos discursivos a lo largo del tiempo. La noción de cultura popular ha sido usada tanto por los modernizadores como por folcloristas, antropólogos y artistas, pero con sentidos distintos: nunca se ha llegado a un acuerdo definitivo (Salman, 1996: 3). Esa gran cantidad de discusiones, conceptualizaciones y reflexiones que están tras del término podría constituir un riesgo analítico para este estudio, sin embargo, considero que sigue siendo útil para discutir las relaciones entre arte, contextos sociales y todo el repertorio de visualidades y sonoridades que se encuentran en el ámbito de lo cotidiano y en el espacio de lo subalterno.

Es necesario partir de que la cultura popular es una construcción históricamente situada, un término controversial cuyo génesis como noción tiene uno de sus puntos de partida en la Europa del siglo XVIII (Burke 1984: 78-84). Estuvo relacionado en sus inicios con ideologías excluyentes que veían a lo popular como una negatividad que hay que controlar por el riesgo de un desbordamiento. Paralelamente, y como la cara reversa de la misma moneda esta concepción de 'lo popular' también fue parte de una visión objetivada de la cultura campesina que al mismo tiempo se encontraba romantizada y anclada en una valoración de las tradiciones. En ese entonces, lo contrario a la cultura popular era la cultura erudita o cultura de élite;

esta separación también estaba dada por una separación entre alta y baja cultura relacionada con un proceso de distanciamiento entre la cultura de las cortes (lo refinado) y los plebeyos (lo bárbaro, lo popular). Es en un proceso histórico que la cultura cortesana se diferencia de lo popular, así como de las formas culturales anteriores por medio del aprendizaje de hábitos civilizados que la separaría y distinguiría de la barbarie (Elias 1986). Norbert Elias habla de un cambio en las estructuras de la sensibilidad, provocado por una serie de constricciones y orientados a crear formas culturales diferenciadas de acuerdo a una escala civilizatoria. Esta separación binaria entre lo culto y lo popular ha persistido a lo largo del tiempo y como mantiene Ticio Escobar (2008), ha sido uno de los presupuestos por medio de los cuales se crearía siglos después el concepto de arte moderno —como equivalente a lo refinado y como sinónimo de lo culto.

Para el antropólogo Johannes Fabian, aprehender a la cultura popular desde la antropología solo ha sido posible una vez que se ha ido más allá de las restricciones teóricas (del funcionalismo, el marxismo, el estructuralismo, etc) (1998: 17). La antropología contemporánea ha desafiado el entendimiento de las culturas como totalidades cerradas, por ejemplo, James Clifford (1986) ha ubicado la invención del otro presente en la etnografía, repensando la propia práctica antropológica como una construcción de las culturas mediada por el texto, según el autor la etnografía trata de la invención y no solo de la representación de la cultura ya que la etnografía como herramienta de conocimiento y ‘autoridad’ etnográfica se encuentra situada entre poderosos sistemas de significación. El postmodernismo también criticó la preferencia de la disciplina en la búsqueda de prácticas culturales puras, así como su fijación en el estudio del otro primitivo y abrió la perspectiva para la investigación sobre la cultura popular contemporánea, antes dominio exclusivo de la sociología.

Antropología y cultura popular

Me concentraré en las contribuciones al debate sobre la cultura popular en la antropología tomando como referente a Johannes Fabian y particularmente su libro *Moments of Freedom, Anthropology and Popular Culture*. Para

este antropólogo, que desarrolló la mayor parte de sus investigaciones en África, la noción de cultura popular es legítima para conceptualizar ciertos tipos de praxis humana que el concepto de cultura por sí solo tiende a ignorar o a desaparecer (Fabian, 1998: 1)¹. ¿Qué es lo no puede captar el concepto de cultura en su sentido antropológico? Para Fabian el modelo culturalista ignora lo que sucede con la cultura cuando está no puede ser analizable como una totalidad pura; si en las reflexiones disciplinarias hay una fascinación con la cultura estable, entonces la teoría resultante no es capaz de captar lo que no entra en esos parámetros (1998: 4). La posición de Fabian con respecto a la cultura popular nos lleva a mirarla como un hecho histórico y contemporáneo a la ciencia que la estudia: la antropología (Fabian, 1998: 31).

Para el autor, lo popular es una mezcla heterogénea de tradición y modernidad, sin embargo, tanto la tradición como la modernidad son parte de la misma temporalidad. En este sentido tendríamos que apartarnos de su percepción como lo tradicional o como lo adscripto al pasado, tampoco es de utilidad mirar a la presencia de elementos provenientes desde la globalidad como un factor contaminante o amenaza para la cultura popular. Por el contrario, distintos elementos vienen a convivir en un mismo tiempo, como parte de transformaciones culturales que se dan en procesos históricos concretos. Parafraseando a Fabian: el estudio de la cultura popular debe inscribirse en la búsqueda de la libertad y de la creatividad, como una condición de sobrevivencia y de reconocimiento, en situaciones que desde la mirada de la teoría cultural solo pueden ser vistas como demasiado precarias para sostener otra cosa que no sean imitaciones, aproximaciones o caricaturas de la cultura (Fabian, 1998: 73-74).

Al hablar de libertad, Johannes Fabian está pensando en las expresiones creativas populares en centros urbanos de Zaire. Sus estudios muestran cómo en el contexto de una sociedad postcolonial, con una historia de explotación y fuertes exclusiones sociales, se desarrollan expresiones culturales importantes que ponen en cuestión y se oponen al poder colonial y postcolonial. Si los estudios antropológicos clásicos ubicaban lo popular en

1 En el libro *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture* Fabian teoriza sobre la cultura popular a partir de su experiencia etnográfica con artistas populares en Zaire.

espacios territoriales delimitados, Fabian argumenta que no se puede captar en lugares o espacios sino en los momentos de creación o de negación, que es cuando se encuentra energizada, es decir en los “momentos de libertad” (Fabian, 1998: 133)².

Ahora bien, un acercamiento a la cultura popular necesariamente tiene que alejarse de su esencialización y romantización, y si bien es cierto lo popular debe captarse en los ‘momentos de libertad’, no ha de perderse de vista que igualmente está atravesado por manifestaciones de racismo, machismo, esencialismo, que no pueden celebrarse acríticamente (Mukerji and Schudson 1991: 35).

Aunque aparentemente algunos aspectos del debate podrían haber sido superados por la antropología más reciente, en realidad, cuando pensamos en el campo del arte no es así, ya que este se encuentra atravesado por un campo de legitimaciones y reconocimientos, en el que las representaciones de lo popular en exposiciones y espacios como los de los museos se ven manipulados, de manera consciente, pero sobre todo inconsciente (como parte de un habitus clasificatorio). Las prácticas sociales y simbólicas de la cultura popular, son por lo general colocadas en un ámbito precario, existiendo una tendencia naturalizada a aprehenderlas como folklore, o como algo en proceso de desaparición y fragmentación, de lo que hay que dar cuenta o de lo que hay que informarse para producir ‘arte’.

En el campo de la antropología y de los estudios culturales ha sido superada la mirada a la cultura popular como un ámbito separado de la cultura de élite, folklorizada y colocada como una entidad perteneciente a la tradición y opuesta a la modernidad. Para autores como Hall (1984) y Rowe y Schelling (1993), hay dos nociones clásicas de lo popular de las cuales es necesario separarse. La primera está dada por mirar los procesos culturales y sociales desde una perspectiva nostálgica que se concentra en las amenazas y contaminaciones que representa la industrialización. La segunda noción se relaciona, en cambio, con pensar a la cultura popular como algo

2 Muchas veces el arte contemporáneo se apropia, se nutre y se relaciona de esos momentos de energización. En muchos casos, el arte contemporáneo es capaz de incidir en el contexto y articular un “momento de libertad” (Fabian, 1998: 133), eso tiene que analizarse en cada una de las propuestas artísticas.

producido por los mass media y en control de la clase dominante, esta apreciación ve a la cultura popular como una amenaza para la libertad y autodeterminación de la gente³.

Como manifiestan Rowe y Schelling (1993) la cultura popular tiene límites cambiantes y en ese sentido es útil una movilidad de los términos y conceptos con los que se la caracteriza; para estos autores los conceptos de conversión, resignificación y resemantización son apropiados para tratar el tema de la cultura popular (1993: 26). Estos conceptos también son idóneos para ubicar cómo el arte contemporáneo transforma, resignifica y resemantiza lo popular. Las prácticas estéticas contribuyen a promover la liberación de binarios, normativas y hegemonías culturales, pero también puede constituirse en un espacio utilitario de apropiación a la vez que deslegitimador de las culturas subalternas⁴.

Siguiendo a Stuart Hall (1984) hay que pensar que no hay ninguna «cultura popular» autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación. En ese sentido hay que introducir la noción de hegemonía propuesta por Gramsci.

Cuando Johannes Fabian reflexiona qué la fuerza de la cultura popular radica en ser un proceso en curso, en el que el poder es constantemente negado y reestablecido (Fabian, 1998:133) podemos palpar de manera implícito el concepto de hegemonía. Este concepto ve en la articulación de sentido común y dominación algo que no es solo impuesto desde arriba, sino que es producto de luchas culturales, en donde dominación y resistencia que se van articulando y re-articulando históricamente. La hegemonía no se da por la imposición violenta de una clase, sino por medio de la sutil generación de consensos –que aunque pretenden representar a la mayoría– son promulgados desde los grupos dominantes, mientras que el con-

3 Esta concepción de la cultura popular como sinónimo de la cultura de masas, así como su comprensión como amenaza para la libertad humana, estuvo presente en la Escuela de Frankfurt y específicamente en el trabajo de Horkheimer y Adorno (1988).

4 La complejidad de un proceso de este tipo se pudo visibilizar en la valiosa exposición *Políticas de la Memoria en el Ecuador Bicentenario*, en la que al mismo tiempo que se crítico el colonialismo interno y la visión oficial de la Historia, se corrió el peligro de esencializar la Historia, así como las luchas y resistencias populares del Ecuador en la primera mitad del siglo XX. La exhibición se expuso en el Museo de la Ciudad de agosto de 2009 a enero de 2010, fue realizada por un equipo de FLACSO.

sentimiento de los dominados está implícito en esta relación (Crehan, 2002:182). Pero lo más interesante de la concepción de hegemonía es que hace posible la reversión de lo dominante por medio de la generación de espacios de lucha contra hegemónicos⁵. En ese sentido hegemonía es un término fluido que lo que hace es nombrar las relaciones de poder que sustentan las desigualdades; de ahí que para entender cómo el poder es producido y reproducido sea necesario dirigir la mirada a contextos específicos (Crehan, 2002: 101). La noción de hegemonía también ha sido utilizada por los estudios culturales británicos. Stuart Hall (1984) y Raymond Williams (1997) han aportado en utilizar esta concepción para repensar la cultura popular (Traube 1996: 133). Así, cultura popular en los términos de Stuart Hall (1984) se relaciona directamente con la lucha cultural de los sectores subalternos frente a la dominación. La relación entre subordinados y dominantes, Hall la mira como un aspecto dialéctico, en el sentido de que:

[...] hay una lucha continua irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural (Hall 1984: 5).

Si en esta tesis se argumenta que la cultura popular tiene influjo sobre parte de los artistas contemporáneos latinoamericanos, quienes se nutren de su heterogeneidad de expresiones, habría que discutir en qué sentido es válida la afirmación de Hall de que la cultura popular se identifica solamente con la lucha cultural. Hay que pensar, por ejemplo, qué sucede cuando la cultura popular no se encuentra en momentos abiertos de lucha ¿Se está reorganizando para continuar la lucha o está aletargada por la influencia de los medios masivos, pierde sentido y significado por no mostrarse abiertamente

5 Kate Crehan, estudiosa de Gramsci, enfatiza sobre la utilidad del concepto para debatir el concepto de cultura desde el punto de vista antropológico e introducir el tema de la inequidad y las relaciones de poder. Para la autora representa una forma de actualizar y volver a utilizar a la categoría clase en la discusión sobre la cultura (Idem: 189).

política? Me pregunto si esas acciones culturales únicamente se articulan a partir de una reacción o enfrentamiento contra la cultura dominante⁶. Creo que entre los sectores subalternos se desarrollan prácticas sociales que no necesariamente se muestran políticas, pero que muestran todo su potencial liberador a partir de momentos como la fiesta o la representación ritual como muestra Frank Salomón en *La Yumbada* (1992). Afirmar que espacios de socialización como una cancha de fútbol o los balnearios populares tienen un carácter de resistencia es un ejercicio forzado, pero negar la riqueza cultural de estos espacios, por no tener como un componente central la lucha cultural lleva a un reduccionismo.

Lo que acontece en muchos momentos, en América Latina y los Andes puede relacionarse con las nociones de *carnaval*, de *la risa*, de *lo grotesco* y del *lenguaje de la plaza pública* desarrolladas por el filósofo ruso Bajtin (2003). La estética de la plaza pública está presente en las fiestas populares que incluso en el contexto actual y en medio de su resemantización, mantiene su politicidad. Me refiero a rituales como la Yumbada o el *Inti Raymi*, o a la presencia de personajes como los osos, los payasos, los diablo-huma. Pero también en la vida cotidiana y más allá de estos momentos significativos, se dan situaciones de socialización y consolidación de lazos, así como de expresión del goce y de una estética, como los balnearios llenos de gente en los domingos, los mercados y ferias públicas en los que el comercio callejero trata de ganarles el pulso a los malls y a las restricciones municipales. Se trata de un sin número de sitios y situaciones en los que (en palabras de Fabian) lo popular se energiza y se llena de sentido, pero sin duda esto se ve potenciado en la fiesta, el ritual así como en las formas creativas de activación de la multitud.

Bajtin abordó la obra literaria de Rabelais y dio cuenta cómo en el carnaval medieval y en la plaza pública se articulaba un lenguaje que incluía a la risa y al cuerpo grotesco que revertía las categorías de lo alto y lo bajo y planteaba en sí una resistencia y una contestación ante la dominación mediada por la seriedad de la cultura oficial. Es posible que la obra de Bajtin

6 Como se evidenciará en las propuestas artísticas que se analizarán en el capítulo cuarto son muchos las manifestaciones de la cultura popular que alimentan al arte contemporáneo y estas expresiones no necesariamente se generan en contraposición a las élites.

tenga limitaciones en cuanto a una cierta romantización de la potencialidad transgresora de lo popular, sin embargo abre el camino para un pensamiento desde abajo, desde los sujetos subalternos (Burke 2008). Una de las críticas que se le hace a Bajtin radica en pensar que la cultura de la plaza pública estaría afuera de la cultura oficial y en contraposición a ella (Bajtin 2003). Stallybrass y White (1986) critican la localización al margen de la cultura popular debatiendo que la plaza pública es un lugar de intersección entre lo alto y lo bajo y que atraviesa tanto lo económico como lo político. Para estos autores la resistencia y la oposición que la cultura popular puede hacer a la oficialidad no es una cualidad predeterminada, es más bien algo que se activa bajo circunstancias específicas, por ejemplo, en los intentos de control de las manifestaciones populares. Por esto las políticas del carnaval no pueden entenderse sin un acercamiento analítico a las coyunturas históricas específicas. Stallybrass y White también resaltan el carácter reaccionario que la cultura popular puede tener en determinados momentos, aliándose al poder para atacar a los débiles. Ponen como ejemplo de esta situación a la quema de las brujas (Stallybrass y White, 1986: 16, 18). De acuerdo a Fabian, mirar las condiciones históricas concretas en las que se desarrolla la cultura popular implica concebirla fuera de oposiciones binarias entre dominados y dominantes. Para el autor, tenemos que asumir que la cultura popular es multiforme, y tiene sus formas específicas dependiendo de las maneras en las que se articule el poder al que debe resistir o acomodarse. (Fabian, 1998: 41).

Lo que interesa para esta tesis es visibilizar cómo es apropiado y resignificado el lenguaje de la plaza pública en el arte contemporáneo, donde —como veremos más adelante— se han desarrollado una diversidad de estrategias, algunas de las cuales se relacionan con el espacio público, pero en el sentido transgresor de espíritu de la plaza pública al que hace referencia Bajtin.

La puesta en escena de la cultura popular

La producción textual sobre cultura popular es considerable y las interpretaciones sobre este concepto han ido variando a través del tiempo. Bourdieu (1988) ha mostrado como el sentido del gusto se construye históricamente

y de manera diferenciada, a través de e actividades, consumos y percepciones aprendidas y reproducidas como *habitus*. Como una categoría construida, la distinción opera entre las clases sociales es una forma de diferenciación dada no solo por factores económicos sino por gustos, hábitos y consumos culturales que distinguen a una clase de otra. James Clifford (2001) plantea que los procesos selectivos de recolección de la cultura material no occidental han generado *sistemas de arte-cultura*, estos sistemas clasifican y ordenan los objetos, asignándoles valores científicos, culturales o estéticos (Clifford, 2001: 265). Las categorías de arte y cultura, o la asignación del valor artístico o cultural a un objeto no son inmutables, sino más bien intercambiables. Como lo evidencia el autor, los objetos africanos pasaron de ser fetiches aprehendidos como rarezas, a objetos de interés etnográfico, para luego ser considerados ‘obras de arte’ altamente valoradas en el mercado. ¿Pero cómo se asigna el valor a un objeto? ¿De qué depende que una pieza pase a ser parte de un sistema de recolección y no de otro? ¿Cómo se da la mutación de un sistema a otro? Para Clifford:

El sistema clasifica objetos y les asigna el valor relativo. Establece los “contextos” a los que pertenecen propiamente y entre los que circulan. [hay movimientos del sistema que] seleccionan artefactos de méritos y rareza perdurable, cuyo valor normalmente está avalado por un estatus cultural que se “desvanece” o por mecanismos de selección y asignación de precios del mercado del arte (Clifford, 2001: 265-266).

El museo etnográfico y el museo de bellas artes han sido los lugares de acumulación de los objetos de la otredad no occidental. Lo paradójico para Clifford es que a partir de objetos seleccionados y exhibidos bajo una determinada narrativa se ha pretendido representar la totalidad de una cultura. Antes que James Clifford (2001), el antropólogo y crítico de arte paraguayo Ticio Escobar (2008-[1986]) nos recordaba que lo artístico no es una cualidad intrínseca de un determinado objeto sino que depende de la ubicación que se le otorga en determinadas circunstancias socioculturales (2008: 50). Si Clifford reflexiona en torno a los sistemas de arte y cultura como medios de asignación de valor a los objetos, Ticio Escobar está interesado en pensar cómo operan en Latinoamérica las distinciones entre lo popular y lo

culto. Mientras Clifford ubica dos sistemas que aprecian a los objetos no occidentales desde una perspectiva artística o etnográfica, Escobar se concentra en develar cómo operan ciertas categorías producidas en la teoría artística (el arte) y en la teoría social (el pueblo) y en evidenciar su carácter problemático –para el autor estas categorías tienen que ser discutidas– para reflexionar sobre la cultura material popular (o como Escobar prefiere nombrar: el arte popular)⁷.

El análisis de Escobar es interesante como un intento de pensar la producción simbólica desde Latinoamérica, en ese sentido, el autor se pregunta sobre la validez y vigencia de trasladar nociones de occidente a nuestros contextos, en su pensamiento hay una búsqueda por entender el arte popular paraguayo –fuertemente ligado a lo ritual– desde otra perspectiva a la impuesta por la teoría artística occidental. Escobar es de la opinión de que al pensar el arte popular teniendo como parámetro de comparación los valores artísticos de occidente se lo termina colocando en un estatuto de arte menor; a través de esa mirada como balanza valorativa el arte popular carecería de la figura de un genio-artista, no tendría autonomía artística ni originalidad⁸.

No se puede olvidar que las nociones dominantes de lo popular son construidas y tienden a mirarlo como anclado en el pasado e ingenuo, produciendo objetos no contemporáneos al nuestro. Escobar traslada las ideas (para el autor mitos) que dan trascendencia al arte occidental, ubicando que muchas de las características del arte moderno también están presentes en el arte popular. Al contrario de esa visión, su aproximación defiende la cualidad reflexiva histórica y contemporánea del arte popular, y observa que en mucha de la producción indígena coincide lo estético y lo poético (Escobar, 2008: 71).

Para este trabajo la noción de sistemas de arte y cultura es importante porque visibiliza un campo diferenciado desde el cual se realiza la apropiación.

7 Ticio Escobar opta por llamar a la producción simbólica de la cultura popular como arte popular, ya que a pesar de que lo artístico y lo popular son términos construidos en occidente para asignar valores a las distintas producciones culturales, sin la utilización de los mismos se dificulta la comprensión de las producciones simbólicas populares (Escobar 2008).

8 La discusión de los mitos del arte occidental se puede encontrar en la teoría artística estadounidense en los trabajos de Rosalind Krauss (1986), Craig Owens (1994) y Hal Foster (1996), entre otros.

ción de la cultura popular. Sin embargo, a diferencia de los casos estudiados por Clifford (2001) o por Bourdieu que muestran un sistema de arte y cultura consolidado y relacionado con un mercado del arte boyante, el caso del sistema de arte y cultura ecuatoriano muestra lo contrario, una institucionalidad limitada y un deficiente mercado del arte contemporáneo. Esto no significa que el concepto de Clifford no sea de utilidad, tiene que ser adaptado para mirar la configuración del sistema de arte y cultura local, el arte contemporáneo, como veremos más adelante, (y para el caso de Quito) se desarrolló en la década del noventa en contraposición a una noción moderna del arte y en los 2000 se caracterizó por la emergencia de acotadas iniciativas independientes surgidas como respuesta a la crisis de la institución arte⁹. A diferencia del tráfico institucional y mercantil planteado por Clifford en los procesos artísticos occidentales, en el caso de Quito y específicamente en las prácticas artísticas revisadas en este libro se trata más bien de la movilización de ciertos contenidos de la cultura popular hacia el mundo del arte a través de propuestas artísticas independientes.

En la discusión de Escobar se da una impugnación de carácter político al estatuto privilegiado del ‘arte’, su reflexión es interesante para el caso que nos ocupa porque permite ubicar las estrategias de resignificación que convierten a la cultura popular en un componente crítico de la institucionalidad artística y del estatuto elevado del arte. A nivel regional esta toma de postura está presente en la propuesta de *Micromuseo* (ver capítulo 2) una plataforma curatorial que mezcla y revuelve de manera ex profesa visualidades populares y eruditas¹⁰.

Hay un concepto que permite entender la construcción de lo popular por parte de la intelectualidad. Canclini lo llama *puesta en escena de lo popular*, esto es la interpretación y puesta en circulación de contenidos de la cultura popular en el ámbito intelectual o artístico. El antropólogo mues-

9 Aunque un estudio de las características del sistema arte no sea el objetivo central de esta tesis, reconocer la precariedad del sistema de arte y cultura en Quito permite entender de mejor manera los procesos artísticos locales.

10 Tanto conceptualmente como políticamente, para *Micromuseo* es clave el aporte de Ticio Escobar. Escobar fue durante muchos años director del Museo del Barro en Paraguay, este museo ha sido importante para repensar la valoración desigual entre el arte “erudito” y el arte popular. Para acceder a información sobre el Museo del Barro ver ensayo de Ticio Escobar al respecto: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/tescobar.html>

tra que desde el siglo XVIII ha habido un acercamiento folclorista a la cultura popular. Este enfoque de investigación fue trasladado por los intelectuales latinoamericanos como una forma de aprehender lo popular como lo tradicional, y lo anclado en el pasado (1990: 193-200). Canclini critica frontalmente estos acercamientos argumentando que son incompatibles con la realidad y el estado actual de las ciencias sociales. Ahora se piensa que las culturas populares “se han desarrollado transformándose”. Para el autor no se trata de: “conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad” (Canclini, 1990, 200-203).

Los estudios de cultura popular tienen que considerar los cruces culturales acaecidos a partir de la globalización, considerando que provocan una “reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” (Canclini, 1990: 223). El planteamiento de Canclini es que se desdibujan las fronteras entre lo culto y lo popular a través de la incorporación de lo masivo. Así la globalización conlleva a que se tiendan a difuminar los consumos, productos antes asignados a la esfera de la alta cultura son traspasadas a cultura popular y viceversa. El autor ubica que en la época actual la artesanía también se nutre de referentes globales por lo tanto, pensar un acercamiento que localice a lo popular solo en lo rural o en lo tradicional ya no tiene sentido (Canclini, 1990: 226). Actualmente hay que relativizar estos planteamientos ya que la incorporación al consumo no coloca necesariamente al conjunto de la población en condiciones de igualdad tanto en términos sociales como culturales. Aunque se hayan generalizado los consumos, las formas como se los incorpora, procesa y resignifica, varían de una clase a otra.

Arte y antropología

Los antropólogos Marcus y Myers (1995: 6) sostienen que ha habido una relación histórica de contacto entre el arte y la antropología, la relación y similitud se ha evidenciado a través de un posicionamiento crítico frente a la modernidad occidental por medio de la representación y construcción de lo primitivo. El tropo de lo primitivo sirvió para imaginar co-

comunidades cohesionadas, con una relación directa con la naturaleza, que al ser diferentes a occidente servían a los artistas y antropólogos como medio para criticar la razón occidental. Para los autores, lo problemático es que en esta operación se consideraba a los otros —primitivos no occidentales— como seres sin historia viviendo en un presente sin tiempo. Marcus y Myers plantean que en la actualidad el otro no occidental (construido como primitivo) también tiene acceso a lo moderno, así, el invocar a otra cultura es localizarla en un tiempo y en un espacio contemporáneo al de occidente¹¹, en ese sentido una mirada al otro necesariamente tiene que darse como parte del mundo actual en vez de cómo un espejo o una alternativa a lo occidental (Marcus y Myers, 1995: 18). Esta aproximación desafía el tropo de la diferencia (Marcus y Myers, 1995: 19) y para el caso del presente estudio brinda entradas analíticas para entender la relación entre arte contemporáneo y cultura popular mediada por una apropiación desde un lugar erudito^{12/13}.

En esta sección se abordarán las discusiones teóricas en torno a la relación entre arte contemporáneo y antropología. ¿Pero qué entendemos por arte contemporáneo? Para el filósofo Arthur Danto desde los años 60 (con

11 La reflexión sobre el tiempo que hace Johannes Fabian es clave para criticar la construcción occidental de la no contemporaneidad del otro. (Fabian 1997) Para un análisis más detallado sobre el tema ver el estudio de Fabian *Time and the other* (1983), en este texto se discute la construcción antropológica de la temporalidad del 'otro' como distinta a la de occidente.

12 En el arte contemporáneo está presente el riesgo de que el otro popular sea representado de una manera exótica — similar a la representación primitivista del arte moderno. Las características específicas de esta relación así como las problemáticas relacionadas con la apropiación tienen que analizarse en cada propuesta.

13 Una entrada para ver la relación entre el arte, la antropología y la otredad podría ser desde una mirada homogénea, considerar a todas las apropiaciones o correspondencias con la otredad a través de una perspectiva colonialista, en la que un ente colonial desde su lugar de enunciación construye a la otredad. Aunque ciertamente la alerta crítica tiene que estar presente para reflexionar sobre los discursos y construcciones en torno a lo Otro, no se puede colocar a todas las aproximaciones en el mismo saco. En el evolucionismo cultural que aprehendía a las culturas para legitimar el discurso de lo occidental como superior y el relativismo cultural o el surrealismo etnográfico (Clifford 2001) que se acercaba a la otredad para buscar modos alternos de pensar el mundo a los de occidente hay diferencias de forma y de contenido. Como veremos en el capítulo cuarto, la incorporación del otro en las propuestas artísticas contemporáneas permite vislumbrar varios matices y preguntas sobre las implicaciones políticas y éticas en torno a esta relación. Los anteriores debates son parte de una serie de problemáticas que deben ser tomadas en cuenta para analizar la relación entre arte contemporáneo y cultura popular.

el pop art) se ha dado un cambio de paradigma de lo artístico, un giro del arte de lo estético hacia lo filosófico esto es, un desplazamiento hacia un tipo de producción encaminada a través de una elaboración conceptual y con un sentido crítico (2002: 15-17)¹⁴. Siguiendo a Rosalind Krauss el arte contemporáneo respondería a una ampliación del campo artístico; desde este giro dado en los años 60 las aproximaciones del arte no se rigen solo por desafíos estilísticos, sino que se ven orientadas hacia reflexiones sobre el entorno social, la politización de las prácticas artísticas, las críticas a la institución arte, así como las derivas metafóricas, igualmente relevantes para la producción artística¹⁵. Estos procesos de carácter conceptual y de instalación de un sentido crítico se han expresado en una ampliación de las posibilidades de expresión para el arte¹⁶. En este campo ampliado de lo artístico, se provoca en Latinoamérica la relación del arte contemporáneo con la cultura popular, al mismo tiempo la configuración del arte contemporáneo y la ampliación del campo artístico está relacionado con determinantes histórico-contextuales, por lo tanto tiene sus especificidades geopolíticas.

El arte como la antropología se han acercado a la diferencia cultural en un proceso que se ha dado a lo largo de todo el siglo XX (Schneider 2006: 29). Para entender el acercamiento del arte contemporáneo hacia la antropología, Clifford utiliza la noción de “campo expandido de lo etnográfico”, (Clifford, 2003: 30 y ss). Lo interesante de este campo expandido es que una diversidad de sectores y grupos sociales tienen la posibilidad de hacer etnografía. Por otro lado la autoridad etnográfica del antropólogo como in-

- 14 Si bien es cierto el relato de Danto no expresa lo sucedido en los contextos periféricos, en los que la contemporaneidad en el arte parece surgir de su vinculación con lo político, su entrada es clave para comprender lo que en la actualidad se entiende como contemporaneidad artística.
- 15 Rosalind Krauss (1986: 1) hablaba del campo ampliado de la escultura para pensar en prácticas que iban más allá de los medios tradicionales de la producción de un objeto y se escapaban del presupuesto de que el arte era una labor asignada al artista genio, creador que aportaba al mundo con obras de arte de valor universal y transcendencia.
- 16 Estas posibilidades van desde la incorporación del cuerpo como medio de expresión artística (*performance, happening, body art*), la exploración en nuevas tecnologías, (*net art*) la incorporación de la fotografía y el video en el circuito artístico, la indagación en la relación entre arte y naturaleza (*land art*), el arte pensado en función de un contexto específico (*site-specific*), el involucramiento del arte con el activismo y la propia utilización del diálogo y la conversación como práctica artística (arte relacional, arte dialógico), etc.

térprete autorizado de la cultura queda debilitada por la inserción de otras voces, incluida la voz de los propios ‘nativos’ (Clifford, 2003: 28).

De acuerdo a la teórica española Anna María Guasch el giro etnográfico en el arte supone “un desplazamiento de la historia del arte al territorio más expandido de la cultura, así como un renovado interés por la antropología posmoderna que, con su proyecto contextual no tautológico, con su interés por la alteridad, con su particular metodología de trabajo (‘el trabajo de campo’) [...] nos sitúa en una visión del lugar como un texto de la humanidad” (Guasch, 2004: 23). Guasch también anota que a partir de este giro, aparece el artista como etnógrafo, según la autora un artista que no se acerca a lo social y a lo económico, sino que se interesa por los lugares y las identidades locales. Aunque la autora da una definición condensada del giro etnográfico, no deja de ser problemática ya que destaca los procesos identitarios dejando de lado la presencia de lo social y lo económico, muchas veces expresado en diferencias de clase, racismo y desigualdades.

El teórico de arte Hal Foster (1996) emprende una crítica al giro etnográfico en el arte contemporáneo¹⁷. Para Foster hay un giro del artista como productor vinculado con el otro social-proletario (en términos de Benjamin) al autor como etnógrafo relacionado con el otro cultural-étnico (Foster, 1996: 171-174). Esta relación se basaría en una envidia mutua, el antropólogo envidia al artista por su capacidad de ser un *collagista* y un lector de la cultura entendida como un texto¹⁸ y el artista envidia al etnógrafo por su aptitud de relacionamiento directo con la cultura. Al ser la antropología la ciencia de la alteridad, de lo cultural y lo contextual y por el hecho de que en su versión postmoderna ha dado un giro hacia la auto-reflexividad, esta disciplina es atractiva para los artistas, quienes con la incorporación de los métodos etnográficos en su práctica, pueden acercarse

17 El autor plantea que la utilización de los métodos antropológicos en el arte se da de una manera superficial y que este giro representa una postura ‘pseudo-emancipadora utópica’, también critica el modo en que el giro antropológico textualista entiende el arte, nombra el trabajo de James Clifford como una instancia fundamental en este giro. Para Foster el giro etnográfico también es parte de la propia genealogía del arte contemporáneo provocada desde la eclosión del arte minimalista en los 60, y el *site-specific* en los 70, el arte conceptual y el performance (2001: 284).

18 El *collage* es una práctica del arte surrealista que consiste en la yuxtaposición de elementos heterogéneos en una misma superficie pictórica. Clifford da un giro conceptual al collage para relacionarlo con la yuxtaposición cultural (Clifford: 2003).

al mundo de lo cotidiano (1996). Para James Clifford las críticas de Foster reducen a la antropología al textualismo y a la hiper reflexividad, simplificándose así, un proceso de pensamiento mucho más complejo caracterizado por una crítica que ha descentrado las representaciones culturales y las relaciones de poder. Para el autor, además, hay coincidencias entre la noción de *site-specific* en el arte, esto es un trabajo extendido de los artistas en un contexto específico y la etnografía, piensa que ambos son modos de descentrar los centros establecidos de producción y circulación cultural; por otro lado, considera que el giro a lo local y a lo específico se da en medio de conectividades complejas, es decir lo local está inmerso en redes de poder y comunicación (Clifford, 2003: 27-30).

El riesgo para Foster consiste en que el *site-specific* asociado con la idea de un acercamiento a lo contextual, puede resultar en una versión *Disney* de la comunidad, en la que se produce una construcción e idealización de lo comunitario por parte del artista. Para el autor hay aspectos sumamente problemáticos del giro etnográfico, cuando la idea de comunidad sirve para intereses específicos extra artísticos y relacionados al poder, como por ejemplo cuando la promoción de un arte relacionado con la comunidad sirve para la promoción turística, o cuando lo específico se convierte en espectáculo y el curador o el artista en las estrellas (Foster, 1996: 198)¹⁹.

Foster estudia las prácticas de artistas etnógrafos como Fred Wilson y Lothar Baumgarten, pero es crítico y mira con cierta suspicacia al *giro etnográfico* (2006: 620-626). En cambio los antropólogos Schneider y Wright (2006) ven en la relación entre arte contemporáneo y antropología una posibilidad de enriquecimiento mutuo, en el sentido de que la antropología aportaría al arte con metodologías y con discusiones teóricas, y el arte daría a la antropología la posibilidad del uso de representaciones visuales. La antropología para el autor se nutriría de las ‘prácticas sensoriales’ del arte contemporáneo, para así superar su anclaje en una representación textual de la realidad. Schneider y Wright ven al trabajo de campo como una posibilidad productiva para el arte contemporáneo y como un área de experimentación radical.

19 Considero que en una época como la actual —con una fuerte presencia de marcas corporativas— la perspectiva de Foster abre el debate a pensar cómo los criterios de arte social o arte y comunidad, se ven influenciados por el ritmo del espectáculo que imponen las marcas. Este tópico no será abordado en esta tesis pero podría abrir una línea de investigación en el arte contemporáneo.

Hay que decir que aunque la discusión sobre arte y antropología es marginal y emergente en el campo de la antropología, las prácticas artísticas se han alimentado de un acercamiento etnográfico (Schneider y Wright 2006: 24-28)²⁰. En el contexto quiteño –como veremos más adelante– la organización del encuentro de arte urbano al *zur-ich* provee de una plataforma para la realización de propuestas artísticas que utilizan acercamientos de carácter etnográfico. Lo interesante es que muchos proyectos también incorporan interrogantes éticos propios de la antropología postmoderna y posestructuralista, como por ejemplo, el lugar de poder del artista con relación a las comunidades en las que interviene.

En el caso del Ecuador no es posible hablar de un intercambio institucionalmente articulado entre el arte contemporáneo y la antropología²¹. Es más cercano a la configuración de las prácticas artísticas contemporáneas lo que el antropólogo y artista X. Andrade (2007) denomina como tráfico, es decir el “hecho de transportar o movilizar bienes, en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, conceptos, preguntas y métodos, pero también estrategias de apropiación y re contextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo” (Andrade, 2007: 1), para el antropólogo estos ‘bienes’ tienen un carácter contaminante e implican un carácter conflictivo, ilícito y subterráneo entre los distintos campamentos, y precisamente por eso son portadores de capacidad crítica (Andrade, 2007). Otro punto de conexión entre el arte contemporáneo y la antropología es el ímpetu crítico que históricamente ha habido entre los dos espacios, para el autor esta criticidad puede ser profundizada con un tráfico más

20 La discusión sobre la correspondencia entre lo artístico y lo antropológico ha llevado a la realización de propuestas colaborativas concisas entre artistas y antropólogos. Un ejemplo es el seminario Connecting Art and Anthropology realizado en enero de 2007 en Manchester. Este proyecto contó con la presencia de 14 participantes y fue auspiciado por la Universidad de Manchester. Para conocer sobre el proyecto consultar: <http://www.miriad.mmu.ac.uk/caa/index.php>

21 En el modernismo se dieron proyectos puntuales de relación entre el arte y la antropología que no hay que perder de vista. Un ejemplo de este acercamiento puede verse en la creación del Instituto Ecuatoriano de Folklore por Paulo de Carvalho Neto en 1963, este proyecto contó con la colaboración de Oswaldo Viteri, Olga Fisch, Jaime Andrade, Leonardo Tejeda. Más recientemente, la Fundación Paul Rivet (1987) fue concebida como un espacio para la interpretación del arte popular y dio lugar a una serie a publicaciones, charlas y capacitaciones a artistas populares (Cartagena 2009).

continúo entre estos dos ámbitos²². Considero que el concepto de tráfico se ajusta de mejor manera a lo que ha sucedido con el arte y la antropología en el caso de Quito, en este contexto no ha habido una comunicación articulada y constante entre los dos campos²³. Tampoco se ha dado en el campo del arte un aprendizaje disciplinado de los saberes antropológicos. Hay que decir que este tráfico es promovido por un posicionamiento crítico en el arte contemporáneo, esta criticidad –entre otros factores– provoca un acercamiento de los artistas a lo contextual que conlleva la asimilación de metodologías, conceptos y preguntas cercanas a la antropología. La utilización de estas herramientas está dada por respuestas artísticas a las necesidades de investigación y acercamiento a la realidad, desde el arte se diseñan metodologías propias que en muchos casos pasan a constituirse en parte fundamental de la poética de la obra. En ese sentido, aunque se den similitudes, los métodos e ideas conllevan a otro tipo de procesos y a distintos resultados que los de la antropología. Por el contrario, se han dado, en el caso del Ecuador, escasos acercamientos de la antropología hacia las posibilidades del arte. Uno de esos pocos casos fue el Laboratorio de Fotografía Antropológica (realizado en Arte Actual en enero de 2010) el mismo que se enfocó en repensar artísticamente y desde una mirada crítica alimentada por la antropología las fotografías de indígenas de Archidona (Napo-Ecuador) de comienzos de siglo²⁴. Otro ejemplo puede verse en la práctica artística del antropólogo X. Andrade en *la Galería Full Dollar*, Andrade ‘tráfico’ contenidos de la antropología al arte contemporáneo y viceversa para movilizar críticas en torno a temas como la regeneración urbana y la imposición de políticas ‘ciudadanas’; su práctica también abunda en ironías al sistema arte y promueve un acercamiento a los artistas populares.

En el caso ecuatoriano las discusiones entre arte y antropología no están todavía articuladas y hay pocas publicaciones relacionadas con el tema. Sin

22 Para una versión ampliada de la misma reflexión, por parte de Andrade, consultar: http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual/

23 La reciente creación de la maestría de la Antropología Visual de la FLACSO-Sede Ecuador (2008) seguramente proveerá de herramientas de relacionamiento entre el arte y la antropología.

24 Este laboratorio fue pensado como una articulación entre México y Ecuador. Fue dirigido por Deborah Poole y Gabriela Zamorano (México) y María Fernanda Troya (Quito). El resultado del laboratorio fue la muestra titulada de Frente y de Perfil en la cual se confrontaron las fotos antropológicas de Paul Rivet a las lecturas críticas de los participantes, las propuestas se nutrieron tanto del arte como de la antropología.

embargo, lo interesante y paradójico es que se han producido muchas propuestas artísticas que han contemplado un acercamiento etnográfico a los contextos sociales. Aunque es difícil aprehender el grado de profundización de cada artista en el aspecto teórico y metodológico, la inclusión de recursos antropológicos está presente de manera implícita en algunas de las obras analizadas en este estudio. El grado de profundización en lo antropológico se da de manera variable según las aproximaciones de cada artista y la idoneidad o superficialidad de los acercamientos, es algo que tiene que ser analizado según cada propuesta.

Si partimos de que cada campo se apropia de informaciones, imágenes, registros para producir conocimientos y representaciones relacionados con la vida social, podemos considerar que tanto en el arte como en la antropología se dan procesos de apropiación cultural. El tema de la apropiación como estrategia estética discursiva y geopolítica será tratado con más detalle en el siguiente capítulo, por el momento hay que puntualizar que ya sea por medio de la representación o a través de lo relacional el acercamiento a la cultura popular ha sido recurrente tanto en la antropología como en el arte. El concepto de apropiación es útil para explicar algunos procesos: 1) La apropiación que occidente ha realizado de otras culturas. 2) La apropiación que de occidente se hizo en la periferia y que de acuerdo a la narrativa de la historia del arte euro-centrada es vista como imitación (Schneider, 2006: 48). 3) Las apropiaciones críticas en el arte contemporáneo (cuando se dan) en las que la cita o la alegoría son utilizados para desestabilizar los discursos implícitos en las imágenes de la modernidad (Crimp 2005, Owens 1994, Prada 2001).

La apropiación como proceso cultural de intercambio y de entendimiento del otro ha estado presente en toda relación intercultural (Schneider, 2006: 48). Sin embargo, a la apropiación no se le puede entender sin verla imbricada en complejas relaciones de poder, la relación que occidente tuvo con el resto del mundo estuvo marcada por el colonialismo, de modo que la apropiación cultural ha coincidido con procesos colonialistas occidentales²⁵.

25 Para Hal Foster (1986) no es una coincidencia que Picasso se apropiara de lo africano en un momento de predominio colonial. La apropiación formalista de Picasso, para el autor, más que un modo de entender al otro fue un recurso para poseerlo.

Si bien es cierto el colonialismo coincidió con la modernidad artística²⁶, “el tropo de lo primitivo” (Marcus y Myers, 1995) también ha estado presente en épocas más recientes. Varias exposiciones artísticas de gran formato evidenciaron la perseverancia de ideas colonialistas con relación al otro. Fueron las críticas poscoloniales y posmodernas las que problematizaron y cuestionaron la *puesta en escena* (Canclini, 1990) de la otredad de acuerdo a los cánones de occidente²⁷.

Schneider (2006) y Clifford (2001) toman como estudios de caso exposiciones como *Magiciens de la Terre* (1989) y *Primitivism in 20th. Century Art*, (1984 MOMA) para dar cuenta del poder implícito en los procesos de apropiación. Como anotan los autores, la institución museística ha colocado a la producción simbólica no occidental, en un lugar descontextualizado que sirve para ensalzar la modernidad y posmodernidad occidental. Foster evidencia la poca importancia que en estas muestras se daba a los símbolos, a los usos sociales y la ritualidad contenida en los objetos, lo que interesaba era la supuesta correspondencia con una corriente artística o con el estilo formal de un genio-artista. En esta operación los fragmentos de las otras culturas servían como medio para ensalzar la narrativa del arte moderno. Estas exposiciones realizadas en las décadas del 80 y del 90 dan cuenta de la persistencia de nociones colonialistas sobre el otro como primitivo.

El antropólogo Arnd Schneider (2006) reconoce la implicación de la apropiación con el primitivismo, sin embargo, también piensa que el término es útil para reflexionar sobre la relación entre arte contemporáneo y antropología y para entender el modo en que artistas contemporáneos (Beuys, Baumgarten, Wilson) se relacionan con la alteridad cultural.

26 Para una lectura de las maneras en las que occidente se apropió de las otras culturas en el arte moderno sin reconocer ninguna influencia y del colonialismo implícito en este proceso Ver: Shohar y Stam (2002).

27 La apropiación y las influencias de afuera de occidente no fueron tomadas en cuenta en una historia del arte contada desde Europa. Así la visualidad occidental se ha edificado a sí mismo como universal (Shohar y Stam 2002: 38). La modernidad europea ha tomado a las visualidades otras como un simple material en bruto y ha excluido de la narrativa histórica los aportes del arte africano o indígena de las innovaciones artísticas europeas, (Idem: 39). Tal como lo muestran Shohar y Stam la innovación y la originalidad fueron el táliz de valoración de las vanguardias europeas pero se omitió el hecho de que los artistas europeos se apropiaron de los textos de la alteridad.

Schneider ve dos vertientes en la apropiación: la primera relacionada con el primitivismo y que tiene su origen en las apropiaciones del arte modernista (Gauguin, Picasso), este tipo de apropiación toma en cuenta los elementos estéticos-exóticos dejando de lado sus significados. La segunda apropiación tiene otro carácter, se da por medio de un relacionamiento con la cultura del otro y no solo una confiscación formal y exotizante de las características estéticas. Para el autor, esta apropiación se da involucrándose de una manera profunda en la cultura del otro para tratar de entender sus significaciones y así reorientarlas para hacerlas circular como discursos²⁸. El antropólogo piensa que en estas propuestas la apropiación se genera a través de una “negociación dialógica” negociación que permite a los artistas tener acceso y entablar relación con las diferencias culturales (Schneider, 2006: 36-42).

Si el término de apropiación sirve para comprender la relación de occidente con la otredad, también provee de herramientas para mirar los procesos artísticos locales, en los cuales se ha dado una apropiación de la cultura popular desde la cultura erudita paralelamente a la apropiación de los repertorios visuales de occidente. En el siguiente capítulo se profundizará sobre la idea de antropofagia²⁹; una deglución crítica de los contenidos de occidente acompañada de una asimilación de lo local. Como veremos, esta noción dotó a la teoría artística latinoamericana de conceptos para pensar la especificidad de la producción artística³⁰.

28 Para poner un ejemplo: el autor cita el trabajo de la artista argentina Teresa Pereda quien trabaja sobre la ritualidad del Inti Raymi en la provincia de Jujuy – Argentina, a partir de un involucramiento profundo con esa realidad. (44-45)

29 El término antropofagia fue desarrollado por Oswald De Andrade en el Manifiesto Antropófago de 1928. (De Andrade, 1928)

30 El debate en torno a la antropofagia puede ubicarse en la edición compilatoria de Gerardo Mosquera *Beyond the Fantastic* (1996) y en la Revista Ramona 091, junio de 2009, contextos de Nelly Richard y Suely Rolnik y una entrevista a Gerardo Mosquera.

Capítulo II

Arte contemporáneo y cultura popular en la región andina

En este capítulo se visibilizará la importancia de propuestas que trabajan en torno a la cultura popular en los Andes, a partir de dos estudios de caso como son *Populardelujo* (Colombia) y *Micromuseo* (Perú). Lo interesante de estos ejemplos es que no corresponden a la propuesta autoral de un artista en específico sino más bien a proyectos que han generado plataformas de visibilización y reflexión en torno a la cultura popular. Estos ejemplos, además, fueron escogidos porque posibilitaron diálogos entre artistas y diseñadores contemporáneos y artistas populares.

Antes de entrar a discutir estas propuestas es necesario mencionar ciertos debates presentes en Latinoamérica en los años noventa, que influyeron directa o indirectamente en estos proyectos de la década del 2000. La posmodernidad y la postcolonialidad entendidas como rupturas con la modernidad y sus ideas de progreso y universalismo, así como un cuestionamiento a la persistencia del colonialismo, provoca en Latinoamérica discusiones teóricas en distintos campos del pensamiento; el campo del arte no es la excepción, en su seno se realizan cambios profundos en las maneras de entender la producción artística¹. Para muchos teóricos latinoameri-

1 Para la realización de este estudio se revisaron los textos de dos ediciones compilatorias paradigmáticas de teoría del arte latinoamericano *Beyond the fantastic* (1996) y *Políticas de la Diferencia* (2001). Con las reflexiones de curadores y teóricos del arte latinoamericano estas ediciones se presentan como corpus teóricos que posibilitan indagar en las reflexiones de la década del noventa. Esta revisión permitió ubicar la diversidad de los posicionamientos geopolíticos de curadores y teóricos latinoamericanos, y por otro constatar la fuerte presencia de la cultura popular local en las propuestas artísticas.

En los procesos artísticos de Latinoamérica es pertinente hablar de apropiación, ya que la relación con la cultura popular se ha dado a través de prácticas apropiacionistas. Pero a diferencia de la apropiación crítica del arte contemporáneo euro-norteamericano³, en la cual se hicieron presentes

3 Es a la supuesta autenticidad de los meta-relatos de la modernidad que se opone la apropiación artística (Owens 1994, Crimp 2002, Prada 2001). Su operación está enfocada no tanto a usar re-

propuestas que subvertían los discursos e instituciones de la modernidad, en el arte contemporáneo latinoamericano se dieron prácticas apropiacionistas que incluyeron en sus propuestas la problemática relación geopolítica entre centro-periferia y sur-norte. Si en Estados Unidos y Europa la idea de apropiación emerge en el arte contemporáneo de los ochenta y noventa gracias al influjo del posmodernismo, en Latinoamérica la idea de apropiación cultural era utilizada desde la primera mitad del siglo XX por los “modernismos periféricos” (Pratt, 2000)⁴. El caso más importante en cuanto a la conceptualización sobre el proceso de apropiación se da en la *antropofagia*, idea propuesta por las vanguardias artísticas brasileñas de los años veinte del siglo XX⁵. Este concepto es tomado de los indígenas Tupinambas del Brasil y tiene relación con la incorporación y asimilación de lo ajeno, convirtiéndolo en propio. Este modelo subvierte la relación entre centro y periferia, ya que no expresa una idea de dependencia cultural frente a occidente, sino más bien una apropiación creativa de lo exógeno (Subercaseaux, 1994: 29). El referente de los antropófagos brasileños es interesante ya que está abierto a una asimilación que no solo se da por lo cosmopolita europeo, sino por la influencia de la cultura popular⁶.

pertorios visuales de épocas precedentes de manera neutral, transparente o acrítica, como en apoderarse de los discursos del pasado. El teórico del arte español Juan Martín Prada diferencia al citacionismo postmodernista de artistas como Julian Schnabel que se apropia de las imágenes para un uso formalista, al apropiacionismo crítico, una práctica que el autor ubica en muchos de los artistas contemporáneos de los 80 y 90 (Prada, 2001: 17-22). Para Craig Owens (1994) habría una crítica a la representación que viene desde el postestructuralismo. Parafraseando al autor se trataría de minar el estatus referencial de lo visual y su reclamo de espejo de la realidad. El apropiacionismo crítico trabaja por mostrar que esa realidad es una ficción producida por su representación cultural.

- 4 Por motivos de espacio no es posible nombrar a la extensa producción artística apropiacionista euro-norteamericana que acoge a prácticas cercanas al feminismo con artistas como Cindy Sherman, Nancy Spero, Barbara Krueger y Sherrie Levine. La apropiación del museo o de la idea del museo para relatar historias invisibilizadas (Marcel Broodthaers, Fred Wilson, Ilya Kabakov) la discusión en torno a la idea del autor, la crítica de la identidad (Yamusa Morimura, Cindy Sherman), la relativización de la historia (Michael Asher, Joseph Kosuth), la apropiación crítica del monumento (Krzysztof Wodiczko, Jeff Koons). El arte apropiacionista abrió para el arte contemporáneo una perspectiva crítica mediada por la metáfora, el pastiche y la cita.
- 5 La noción de *antropofagia* aparece específicamente en el *Manifiesto Antropófago* publicado por Oswald de Andrade en 1928 en el Primer Número de la Revista de Antropofagia.
- 6 Recordemos que el Brasil de la década del veinte y cuarenta –época en la que surgen los modernismos brasileños– tenía una fuerte presencia de la cultura popular negra y mestiza.

Ahora bien el modelo de apropiación propuesto por la antropofagia brasilera fue retomado por la teoría crítica latinoamericana de los años ochenta y noventa como un rasgo afirmativo del arte latinoamericano y su condición periférica (Gerardo Mosquera 2009). Se visibiliza esta postura en un texto de Nelly Richard de los años 80 (1994b). A continuación reproduzco un fragmento que da cuenta del estado del debate en esos años:

Consumidora de imágenes y símbolos que tanto la modernidad como la posmodernidad internacionales rematan en sus franjas de desgaste, la periferia ha tenido que perfeccionarse en el manejo de una cultura de la resignificación supliendo la falta de un repertorio “propio” con la agilidad del gesto de la “apropiación”: gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que por un lado, cuestiona lo impuesto al desviar su prescriptividad de origen y que, por otro, re-adequa los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico (Richard 1994b: 42).

El paradigma de la antropofagia fue clave para el pensamiento crítico latinoamericano postmodernista. Quiero argumentar que al igual que en los “modernismos periféricos” que se alimentaban de manera crítica tanto de las tendencias artísticas de lo local como del arte universal, en el arte contemporáneo latinoamericano se da una doble apropiación, por un lado están presentes los códigos de occidente y por otro la cultura popular, la cual es resemantizada y resignificada⁷.

Con estos antecedentes, analizaré como *Populardelujo* y *Micromuseo* han visibilizado la fuerza (creativa, estética y política) de lo popular en Colombia y en Perú sin una visión esencializada de los procesos culturales. Entre otros aciertos han incluido las historias de vida de los creadores populares teniendo en cuenta sus historias personales, discutiendo así la noción de que lo popular parte del anonimato, una visión recurrente cuando se aborda

⁷ En un texto más reciente, Nelly Richard alude a un re-empleo crítico de lo occidental y reconoce que ese re-empleo pasa por lo local. En opinión de la autora, el collage postmodernista significa para Latinoamérica—en su condición periférica— una posibilidad de dejar en las ideas occidentales dominantes una “*marca de marcación*” [...] Reciclando dichos enunciados mediante combinaciones de subconjuntos que pervierten las sistematicidades primeras torciendo su legalidad de origen” (1994a: 37).

el arte popular. Estas plataformas también han desarrollado propuestas curatoriales con clara intencionalidad política de derrumbar las fronteras (persistentes en el ámbito latinoamericano) entre alta y baja – cultura. Aunque estas dos plataformas tienen en común su circulación por la *Web*, responden a modos distintos de relación con la cultura popular y de concepción de los proyectos editoriales y expositivos.

Populardelujo

El Proyecto de *Populardelujo* surge en Colombia en el 2003⁸. Este proyecto se inserta en un nuevo escenario, articulado por medio de redes, con públicos diversos, y a la vez invisibles, y colaboraciones coyunturales de actores diferentes. “*Populardelujo* no es ni un web site ni una revista. Es decir, no es solamente eso [...] nosotros entendemos a *Populardelujo* como un proyecto que se materializa de muchas maneras dependiendo de las circunstancias. La página web es solamente uno de esos formatos que el proyecto puede encarnar” (Esteban Ucros, entrevista, 2010).

El formato *Web* es el que permite la puesta en escena de la gráfica popular local a nivel global, sin embargo cabe preguntarse en qué medida esa gráfica se transforma a través de su visualización en el *Internet* y su consumo mediático, y en qué medida el proyecto problematiza la relación entre lo local y lo global. Al abrir la página de *Populardelujo* nos recibe un tigre con las fauces abiertas, una imagen apropiada de alguna calcomanía del interior de un camión o de la puerta de un bus de transporte suburbano. Junto al felino hay un slogan que dice:

“Populardelujo, así es aquí. Bogotá es lo que nosotros mejor conocemos y en donde tienen lugar gran parte de nuestros recuerdos, estamos atados a

- 8 El proyecto surge por iniciativa de Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós. Diseñadores gráficos de profesión, comienzan a registrar la gráfica popular bogotana como una necesidad de visibilizar, archivar y catalogar lo que ellos consideraban como un patrimonio de la ciudad. *Populardelujo.com* es un medio ampliamente visitado en toda Latinoamérica, Según Esteban Ucros está página llegó a tener 20.500 visitas al mes, actualmente la página se encuentra en un proceso de actualización a la tecnología *Web 2.0*, en la actualidad es posible visitar el site antriguo y un blog que tiene 1800 visitas mensuales. (Esteban Ucros, entrevista, 2010).

ella de sangre y/o de corazón y mal o bien, estar aquí ha significado algo distinto y único a estar en cualquier otra parte. Populardelujo es un ejercicio de reconocimiento de lo bogotano y de celebración de nuestras singularidades. Y es también una declaración elemental: nos gusta esto y nos gusta ser de aquí.⁹

Me pregunto si en una época de globalización tiene sentido la evocación del valor de lo local. Nelly Richard (2009: 29) habla de que la reivindicación de lo local puede darse de dos maneras: como acción reactiva ante las influencias contaminantes de la globalidad, es decir como un resguardo de identidad ante la contaminación de la pureza cultural y también como diferencia situada, es decir como localización estratégica frente a lo global¹⁰. La noción de diferencia situada, permite pensar la producción cultural latinoamericana, relacionada con el arte contemporáneo o con el diseño (como es el caso de *Populardelujo*), desde una posición no esencialista, que al mismo tiempo que se coloca en la escena global (en este caso por vía virtual), parte de lo local.

¿Pero, porqué tiene importancia un proyecto de la naturaleza de *Populardelujo*? Considero que aparte de la visibilización de la gráfica callejera, su importancia radica en el tratamiento que se le da a la información recabada. *Populardelujo* realiza registros de distinto tipo, fotografías, entrevistas, grabación de material de audio y video, la construcción de este archivo rebasa la documentación y privilegia un acercamiento a los modos de hacer de la gráfica popular desde la perspectiva de sus hacedores. A partir del material recopilado el colectivo elabora textos y diseños, además de eso hay un trabajo prolijo en la clasificación de la información por tipologías. Es interesante lo que el colectivo logra con las clasificaciones; las mismas dotan a los contenidos de un contexto, permiten construir un diálogo entre las imágenes y las diversas tendencias gráficas de los hacedores. Permite además ver la relación entre la cultura global y su visualidad y las representaciones

9 Populardelujo, Bienvenidos, consultado el 3 de junio de 2010 en http://www.populardelujo.com/acercade/que_es_populardelujo.htm

10 Richard utiliza el concepto de "diferencia situada" para hablar de las maneras en que las prácticas artísticas latinoamericanas pueden crear dislocaciones en los contextos multiculturales de aceptación del arte contemporáneo posicionando agendas políticas críticas.

locales, rescatando las imágenes que son parte intrínseca del imaginario visual de Bogotá¹¹.

La efígie del *Divino Niño*, los personajes de telenovela, las representaciones sobre la violencia o los sortilegios, han sido incorporados a esta *Web*. *Galería De Luxe* es el espacio que aloja tipologías de mujeres y hombres, de niñas y niños, de anfibios y dinosaurios, de conjuros y cristos, así como también prendas de vestir, artículos elegantes, armas, afiches, volantes, partes del cuerpo, vírgenes, mujeres, etc. Al hacer click en cada clasificación, el sitio *Web* despliega una serie de fotografías, cientos de imágenes que dotadas de su contexto tienen mucho que decir sobre Bogotá y Latinoamérica. Son imágenes que representan otro modo de ver y que todavía se resisten, no tanto a la globalización como al desplazamiento producido por la imposición de las estéticas relamidas y homogeneizadas cercanas al *mall*, en tanto canon visual. En ese sentido, son imágenes que representan la diferencia.

¿Me pregunto cómo desmonta *Popular delujo* los esencialismos identitarios que la modernidad latinoamericana atribuyó a lo popular?

Hay que tomar en cuenta que las identidades desde el giro postestructuralista y la crítica poscolonial ya no pueden ser vistas de manera esencialista en alusión a una identidad pura fundamentada solo en base a lo nacional o a lo local (Canclini, 1994: 57). El acto de volver a pensar las identidades en Latinoamérica, como en el resto del mundo, se da en un momento en el que tanto lo culto como lo popular son fuertemente influenciados por la cultura de masas. Ya en su libro *Culturas Populares en el Capitalismo* (2002 [1987]) Canclini evidenciaba los cambios provocados por los procesos globalizadores. En medio de ellos las cosas y las mercancías, pero también las personas se movilizan más allá de las fronteras na-

11 El archivo virtual está clasificado de la siguiente manera: 'Así es aquí', sección en la que se aborda la vida popular bogotana, "Personajes de Lujo", que incluye entrevistas a personajes significativos de la vida popular, "Inspiración Bogotá" que recopila crónicas sobre cultura popular, 'Gráfica de otros Lares' que recoge colaboraciones internacionales sobre cultura popular, 'Movilización Popular' que incluye las producciones y proyectos de *Popular delujo*. Además de eso la página utiliza un sistema que permite la navegación temática –a la manera de una base de datos– por ejemplo, si se está mirando animales, aparecen gráficas similares, esto permite tener una lectura comparativa de las imágenes.

cionales lo cual provoca que la identidad sea constituida ya no solo por los referentes locales cercanos, sino también por la influencia de esos flujos¹².



Fotografía No 1: Vista de la sección
Galeria De Luxe de *Populardelujo*.

Puede percibirse la manera de clasificar las imágenes.

Lo interesante del pensamiento de Canclini, para el presente estudio, es que permite ubicar como se ha dado y se da, en el caso latinoamericano, el cruce complejo entre lo culto y lo popular. Canclini hace un análisis detallado en torno a los procesos de construcción de lo nacional a través de lo popular ubicando la función del mercado en la reconfiguración de las artesanías y en la conversión del arte culto (reservado para las minorías) en espectáculo. Pero también da cuenta de la transformación y fortalecimiento de la cultura popular artesanal frente a los procesos de mercado así como la influencia de lo popular en el arte contemporáneo.

- 12 El mérito de Canclini en sus tempranos textos consiste en haber juntado el concepto de Gramsci de hegemonía con el de Bourdieu de capital cultural, para así analizar el papel que el consumo tiene en la sociedad contemporánea (Rowe y Schelling, 1993: 23). Para Canclini:

El consumo es el lugar en el que los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución de los bienes y la satisfacción de necesidades. Es también el concepto clave para explicar la vida cotidiana, desde el cual podemos entender los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores, sus mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal, de subordinación o resistencia (Canclini 1984: 69-68).

Pienso que *Populardelujo* trabaja a partir de la visualidad de una cultura popular dinámica, que no se deja captar como esencia identitaria¹³. Las imágenes producidas en el ámbito de la gráfica popular representan identidades no esenciales (Hall 2003), es decir construcciones identitarias posicionales. Estas representaciones son creadas a partir de una relación entre un hacedor de imágenes y un usuario, ambos influenciados por lo local y por el influjo de la circulación masiva de imágenes y deseos. Las imágenes de la gráfica popular orientadas a publicitar, dan una identidad única a cada negocio y un sentido de adscripción a cada dueño. En ese sentido, se trata de procesos de auto representación a nivel micro, a través de la mediación situada de los artistas populares.

¿Sigue siendo operativa la discusión que autores como Canclini y Escobar desarrollaron en los noventa en torno a las distinciones entre lo culto y lo popular en el contexto latinoamericano (Canclini 1990, Escobar 2008)? Considero que sí, aunque en el campo de la teoría estas problemáticas parezcan superadas, en la práctica las distinciones persisten. *Populardelujo* ha trabajado por impugnar las categorías que asignan un lugar fijo (y fijado) a lo popular en contraposición a lo culto, prueba de esto es la organización de exposiciones de artistas populares en espacios expositivos de difícil acceso. El colectivo también ha tratado de rescatar la visualidad que se pierde cuando en el espacio público entran en juego las imágenes “diseñadas profesionalmente” provenientes de lo masivo – corporativo. Este colectivo recopila una visualidad de lo cotidiano, la gráfica popular se diferencia de las estéticas homogeneizadas presentes en gran parte del diseño publicitario actual.

Para reflexionar sobre *Populardelujo* hay que tomar en cuenta que en muchas ciudades latinoamericanas la gráfica, así como otras formas materiales de la cultura popular urbana, está siendo desplazada, sea por las re-

13 Aunque se podría decir que mucha de la gráfica popular recuperada por *Populardelujo* refuerza estereotipos esencialistas de corte racista o de género, sin que haya una problematización por parte de *Populardelujo* de los contenidos de estas imágenes, esa no es la función que ese colectivo se ha planteado. Si *Populardelujo* discriminase ciertas imágenes por sus contenidos machistas o estereotipantes estaría realizando un registro parcial, de corte moralista, de las imágenes y estaría romantizando a la gráfica popular. Una lectura crítica, por un lado debería considerar la economía visual de las imágenes (en los términos de Deborah Poole 2000), es decir los procesos de producción, circulación y consumo y por otro tomar en cuenta el acercamiento de Stallyhras & White (1986) quienes advertían sobre el riesgo de romantizar lo popular.

generaciones urbanas y por las lógicas de exclusión que a partir de la regeneración se provocan, así como por la incorporación de tecnologías más baratas en el campo de la publicidad a pequeña escala. Un proceso de esta naturaleza se ha ido dando en Quito como en otras ciudades latinoamericanas. Por un lado se implementaron dispositivos de ordenamiento del espacio urbano a partir de los cuales se desarrollaron políticas de homogeneización de los rótulos y por otro se masificó la tecnología del plotter digital, hecho que abarató costos, serializó la producción y empobreció el aspecto estético de la gráfica¹⁴. En este sentido, es sugestivo el calificativo que *Populardelujo* le da a la gráfica de la ciudad: patrimonio de la ciudad. En palabras de Juan Esteban Duque:

[...] nosotros siempre hemos hablado que la gráfica es patrimonio de las ciudades, de eso nunca se ha hablado en términos institucionales. En diferentes momentos se habla que la danza puede ser un patrimonio, que la arquitectura puede ser patrimonio, que un montón de cosas nuevas pueden ser un patrimonio, pero de la gráfica callejera nunca se ha hablado¹⁵.

La grafica callejera es desplazada y venida a menos, considerada como una producción secundaria, de carácter artesanal y sin potencial artístico y excluida como patrimonio. Si tradicionalmente se entiende por patrimonio a la cultura material relacionada con la alta cultura, los monumentos, las bellas artes, el arte colonial o lo precolombino, la discusión de *Populardelujo* procura pensar a la gráfica popular como patrimonio, o como otro tipo de patrimonio. Recientemente en el Ecuador el *Ministerio Coordinador del Patrimonio* realizó un inventario de cultura material e inmaterial previo al diseño de políticas de estado de protección del patrimonio¹⁶. Se ha dado una

14 En el 2003 se dio una regeneración urbana en el Centro Histórico de Quito que removió los rótulos hechos a mano, la diseñadora Ana Lucia Garcés recopiló fotografías de ese espacio. En el libro *Ojo al Aviso*, (Garcés 2007) se puede visualizar la gráfica popular quiteña

15 *Transistor # 1*, Entrevista grupal realizada por Fabiano Kueva (Oído Salvaje) a Juan Esteban Duque, Antar Kuri, y X. Andrade, en el marco de *La Otra Feria de Bogotá* 2008, consultada en: www.la-selecta.org

16 Para el Ministerio de Patrimonio "Es lo que se hereda de los padres y de la naturaleza, y lo que queremos heredar a nuestros hijos y a las generaciones futuras. Es el conjunto de bienes que caracterizan la creatividad de un pueblo y que distinguen a las sociedades y grupos sociales unos de otros, dándoles su sentido de identidad." Información consultada en: el 10-11-2010.

patrimonialización de lo popular a través de la etiqueta de cultura inmaterial, en la que se incluyen a ritos y fiestas dentro de una noción esencialista de la cultura, como parte de ello aspectos vivos como la gráfica popular han sido excluidos¹⁷. Visualidad menospreciada como estética válida, en algunos casos ha sido apropiada por el arte o por la industria editorial como un producto kitsch o como mera curiosidad, sin tomar en consideración el contexto histórico de las imágenes. *Popular delujo* no se apropia de la gráfica popular en tanto curiosidad estética, si bien es cierto se da una valoración de esa estética diferenciada, su lectura va mas allá, dotándola de un sentido y un contexto. Creo que ahí está la cualidad política del proyecto: el tratar de derrumbar la mirada ‘culta’ que construye a la visualidad popular como una estética menor.

¿Cuál es la relación-participación de sujetos subalternos en esta propuesta? A partir del trabajo de *Popular delujo* los productores populares han podido entrar a espacios del arte o de las instituciones que antes estaban vedados. Se trata de un tránsito entre sistemas de arte y cultura, sin embargo, este tránsito no está articulado desde la institucionalidad y no asigna valor a los objetos arbitrariamente (como reflexiona Clifford [2001]). Este tráfico se da más bien a partir del encuentro entre un colectivo independiente (que por su trabajo sostenido ha logrado cierta visibilidad en el campo cultural) y los artistas populares, quienes responden ante el interés de *Popular delujo* aceptando participar en el proceso de puesta en escena de su obra. Ticio Escobar advierte de los riesgos de que “una minoría culta hable en nombre del pueblo o que pretenda ejercer la tutela del pueblo, cuando los sectores populares son los únicos autorizados a modificar los datos de su propia realidad” (2008: 83).

Considero que entre el colectivo colombiano y los hacedores de imágenes no se da una correspondencia paternalista, se trata de un encuentro provocado a través de una vinculación —que si bien es cierto es suscitada por el colectivo— se ha desarrollado de manera horizontal, dando como resultado exposiciones retrospectivas de los maestros bogotanos de la gráfica popular. Lo interesante de este proceso es que si bien el colectivo tuvo un primer acercamiento a la gráfica desde su perspectiva puramente formal,

17 Para reflexiones en torno al patrimonio en el Ecuador, es interesante el debate en torno a la regeneración urbana en Quito (Kingman Revista Iconos Número 20 – 2004) y a la discusión sobre el control del espacio público en Guayaquil (Andrade 2007b).

esta aproximación se fue convirtiendo –con el proceso de trabajo y de búsqueda– en una aproximación cercana a lo antropológico.

Menciono lo antropológico no solo por la incorporación de ciertos elementos propios del trabajo etnográfico, sino también por la comprensión de la relación con el Otro, esto es a partir de un trato horizontal, respetuoso, basado en diálogos que parten de considerarlos creadores y sujetos de la historia¹⁸. A continuación reproduzco un fragmento de un texto sobre el artista Herrada:



Fotografía No 2: Arnulfo Herrada posa en la exhibición *4 TESOS: la gráfica de Jorge, Herrada, R.A.M y El Runner**.

Foto reproducida de: Populardelujo.wordpress.org

* Lugar: Centro de Formación de la Cooperación Española, Cartagena de Indias, Plaza de Santo Domingo. Curaduría de *Populardelujo* octubre de 2010.

18 Bien cabe una reflexión de la antropóloga Blanca Muratorio sobre Fabian “Como bien lo ha señalado Johannes Fabian, en su trabajo sobre un pintor popular contemporáneo de Zaire, la responsabilidad del antropólogo es representar a la gente que estudia y sus obras, de tal manera que

Las pinturas que componen esta muestra son reproducciones hechas por el propio Arnulfo Herrada de algunos de aquellos trabajos realizados para restaurantes, cafeterías, cantinas, talleres y almacenes de ropa en las calles de Bogotá. A la hora de elegir las piezas quisimos incluir las dos principales vertientes de su trabajo: el puramente comercial y el decorativo. El mural de Chaquetas J.V. que hizo en el barrio Eduardo Santos (del cual se deriva la glamorosa pareja que aparece en esta muestra) es uno de los ejemplos más vistosos de lo primero: no deja duda de que Arnulfo es dueño de un estilo personal y de un repertorio tipográfico y compositivo capaz de promocionar cualquier producto de manera clara y contundente¹⁹.

Como ya hemos dicho antes, *Populardelujo* visibiliza a la gráfica popular como “diferencia situada” (Richard 2009: 24), es decir sin tomar a esa producción como un hecho estable y perteneciente a una identidad esencial y pura. Ya se ha dicho que en *Populardelujo* la visibilización se da con un énfasis en el contexto, eso impide que las imágenes sean desplegadas desde una mirada exotizante, son imágenes pertenecientes a un contexto y momento específico, como parte de economías visuales dinámicas, propias de Bogotá, pero al mismo tiempo similares a otras visualidades latinoamericanas. Un acercamiento respetuoso a la gráfica y a sus hacedores da la posibilidad de un encuentro entre los miembros del colectivo y los artistas²⁰. Quiero terminar este acápite con el fragmento de un texto de *Populardelujo* sobre la gráfica que, de alguna manera, sintetiza el acercamiento a lo popular en su trabajo:

no erradique su presencia como sujetos históricos” (Muratorio, 2000: 48). El rema de la contemporaneidad y la historicidad de los creadores populares también está presente en el trabajo de Ticio Escobar quien discute el hecho de que si en lo artístico occidental “lo contemporáneo designa el intento de enfrentar con formas, imágenes y discursos las cuestiones que plantea cada presente. Desde este ángulo, cabe considerar contemporáneos los esfuerzos de todos los artistas que buscan rastrear los esfuerzos esquivos de su propio tiempo. Aunque reitere patrones formales varias veces centenarios, un atavío indígena resultará contemporáneo en cuanto mantenga su vigencia” (Escobar 2008: 17-18).

19 Arnulfo Herrada, artista. Reseña de *Populardelujo*, consultado en: http://www.populardelujo.com/personajes/arnulfo_herrada.htm

20 Un ejemplo son las curadurías realizadas por *Populardelujo* sobre los trabajos de varios artistas populares de Bogotá como: Jorge Montesdeoca (*La Otra Feria-Bogota-2007*) Arnulfo Herrada, (*La Otra Feria Bogotá, 2008*) y Roberto Ayala (*La Otra Feria-2009*). Los tres artistas fueron incluidos en el libro Jorge Montesdeoca / Roberto Ayala / Arnulfo Herrada, producido bajo el auspicio de La Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico en su edición 2009.

Se trata de un patrimonio tan prosaico que su preservación no depende de grandes presupuestos ni de la acción de determinadas organizaciones. Reside más bien en la capacidad de cada cual de asumir el lugar en el que vive como propio y no como un mal necesario, y depende de la capacidad que tengamos para poner a funcionar los circuitos de la memoria y de que encontremos los mecanismos para transmitirla²¹.

Micromuseo

Micromuseo es un proyecto que ha funcionado con diferentes nombres desde la década del 80²². Una de las causas para su emergencia fue la necesidad de abrir una instancia crítica ante el “vacío museal” existente en el contexto peruano (Buntinx 2007). *Micromuseo* es un museo sin espacio físico, en la actualidad se puede decir que es el *Internet* el que da al proyecto visibilidad y un sentido de institucionalidad, al igual que en el caso de *Populardelujo* la *Web* <http://www.micromuseo.org.pe/> deviene en un archivo dinámico en el cual se visibilizan sus líneas de trabajo. Antes de entrar a analizar los lineamientos de *Micromuseo* y los casos específicos en los que el proyecto relaciona lo erudito con lo popular es necesario detenerse un momento en Gustavo Buntinx, el ‘chofer’ de *Micromuseo*, quién maneja, dirige y gestiona este espacio, que a la vez de ser un museo es un proyecto crítico. Historiador de arte, Buntinx es uno de los más importantes teóricos latinoamericanos en el campo artístico, además de dirigir *Micromuseo* como proyecto independiente, ha curado un sinnúmero de exposiciones. Sus textos rescatan la historia del arte crítico peruano en propuestas de los años ochenta como las de *Huayco* o *EPS* y trabajan la visualidad peruana contemporánea desde un enfoque direccionado a impugnar las fronteras entre lo erudito y lo popular. Testigo de una visualidad andina y mestiza, sus escritos y curadurías reflexionan sobre la diversidad de temporalidades que en el Perú contemporáneo coexisten en simultaneo (Buntinx, entrevista, 2010).

21 *Populardelujo*. La Posibilidad de Ser de alguna parte, consultado en: http://www.populardelujo.com/movilizacion/revista_semana.htm

22 Se fundó en el año 1984 con el nombre de Museo Alterno y en el año de 1984 se instauró con el nombre de *Micromuseo* (Gustavo Buntinx, entrevista, 2010).

Sus escritos, aparte de alimentar el sitio de *Micromuseo* han estado presentes en las más importantes compilaciones de la teoría del arte latinoamericana²³. La práctica de Buntinx se mueve en un paralelo entre la generación de proyectos que circulan en el campo del arte y un posicionamiento crítico ante problemáticas extra-artísticas²⁴.

Habíamos dicho que *Micromuseo* no disponía de espacio físico. ¿Qué es entonces lo que hace a *Micromuseo* un museo? En una fracción del manifiesto (de viaje) está escrita la siguiente declaración:

Una política de INSCRIPCIONES MÚLTIPLES cuya materialización privilegiada no está en el objeto o en la colección o en el espacio físico, sino en el PROYECTO CRÍTICO que articula a cada uno de esos elementos, aún con anticipación de sus existencias respectivas. EL MUSEO ANTES DEL MUSEO●²⁵.

Para Gustavo Buntinx lo que hace que un museo funcione como tal, no es el despliegue fastuoso del edificio, son las ideas y los objetos que en su colección se alojan.

En los proyectos de *Micromuseo* se evidencia la importancia del diálogo entre los objetos de la colección y las ideas. A partir de esta relación se piensan y ejecutan las propuestas curatoriales. Se trata de una dialéctica en la cual las piezas de la colección inciden en las ideas, sin embargo, a la vez, los conceptos articulan narrativamente a los distintos objetos. Un aspecto interesante de la praxis de *Micromuseo* está dado en la impugnación de la categoría arte como criterio de valor preconcebido de los objetos.

23 Un ejemplo de estos son las ediciones compilatorias que se han reseñado en este capítulo: *Beyond The Fantastic* (1994), *Políticas de la Diferencia* (2002).

24 En el espacio del blog (<http://micromuseo-bitacora.blogspot.com/>) es posible ubicar los posicionamientos políticos de Buntinx. En este blog se discute temas coyunturales relacionados con la memoria y las políticas de la representación. Un ejemplo del funcionamiento del blog y del posicionamiento activo de Buntinx ante situaciones concretas se puede ver en varios posts de junio del 2010. Bajo el título 'Batallas por la Memoria', se recopila información sobre la modificación de un monumento a la memoria a los desaparecidos, ubicado en el Barrio de Tarata. Buntinx se posiciona políticamente en contra de esta situación y da cabida a las proclamas y manifiestos de los vecinos.

25 Consultado en: <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html> el 10 de junio del 2010.

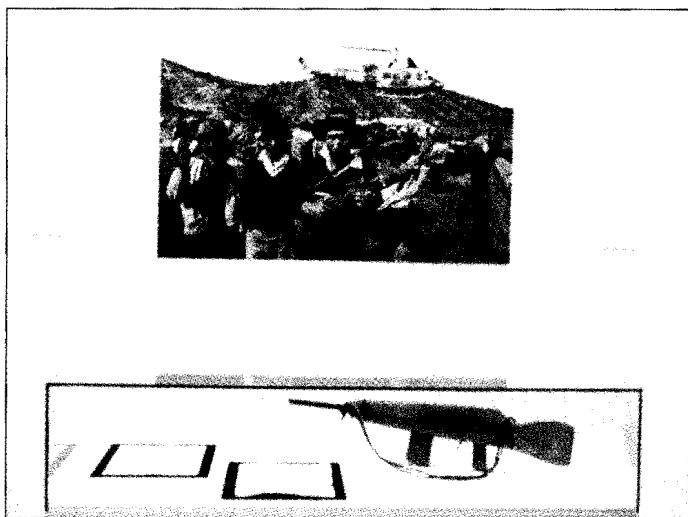


<http://www.micromuseo.org.pe>

26 Hablo específicamente de la dirección que Ticio Escobar le dio al Museo del Barro, (Paraguay). Este museo de arte popular, al igual que *Micromuseo*, exhibe arte contemporáneo y cultura popular. En el caso del Museo del Barro la relación con los artistas populares va mas allá de la exposición de piezas de arte popular, se trata de un trabajo colaborativo con los artistas populares que ha posibilitado la apropiación del proyecto y del espacio.

Capítulo II: Arte contemporáneo y cultura popular en la región andina

Foto: "La Búsqueda de la Identidad" de Jorge Torres Serna, exposición "La Búsqueda de la Identidad" en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2007. Foto: "La Búsqueda de la Identidad" de Jorge Torres Serna, exposición "La Búsqueda de la Identidad" en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2007.



Fotografía No 4: Montaje de en la *Bienal de Valencia* de 2007. Confrontación de la fotografía de Jorge Torres Serna con la escopeta "hechiza" y el testimonio manuscrito de comuneros de Quinua, Ayacucho

En la práctica de *Micromuseo*, arte erudito, artesanías populares, objetos industriales, fotografías de prensa, se juntan en lo que Buntinx denomina musealidad mestiza y promiscua. ¿Pero, cómo dialogan en las curadurías de *Micromuseo* los distintos objetos? La relación entre lo erudito, lo masivo y lo popular, se da por una ponderación de las piezas, no tanto por cualidades estéticas basadas en los cánones del arte erudito, sino mas bien por la historicidad de las mismas y por lo que evocan determinados objetos colocados al lado de otros. El valor del objeto no está dado por las características 'artísticas', sino por la potencialidad para suscitar reflexiones sobre la historia contemporánea del Perú, una historia que en términos de Buntinx, está llena de dislocaciones y temporalidades múltiples.

Un ejemplo del diálogo entre las distintas piezas del museo se da en la curaduría "Lo impuro y lo contaminado: Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")"²⁷. En una sección de esta

27 Esta curaduría fue expuesta en el Encuentro entre dos Mares, *Bienal de Sao Paulo-Valencia*, marzo-junio 2007 y luego en la *Friental de Chile* octubre-diciembre 2009.

gran exposición llamada la *Exhumación de la Violencia* (relacionada con el periodo senderista en el Perú), *Micromuseo* colocó en tensión los fusiles artesanales o hechizos de los campesinos con piezas de arte contemporáneo. Seguramente fusiles y pinturas no tendrían nada que ver en una concepción tradicional del sistema de arte y cultura (Clifford, 2001), que asigna a ciertos objetos la cualidad de ser objetos artísticos superiores mientras a otro les relega a la categoría de ser simples cosas. En la curaduría de Buntinx no importa el carácter formal, lo que interesa es más bien la calidad de huella que determinadas cosas poseen, considerando que muchas veces esa huella del pasado tiene una carga de conflicto. Pensemos en la densidad de un objeto como el fusil hechizo, que se destruía luego de disparar el primer tiro, sobre todo si lo vemos montado al lado de una fotografía de prensa que muestra a un grupo de campesinos "...andinos sobrecogidos, (acababa de producirse una masacre importante de nativos en esa zona) sosteniendo precariamente estas estructuras imposibles, mientras sobre ellos sobrevolaba la alta tecnología militar de un helicóptero" (Gustavo Buntinx, entrevista, 2010)²⁸. Para Buntinx, la escopeta y las fotografías funcionan como documentos, ya que aunque son huellas de un sitio específico, simbolizan la violencia de un momento histórico.

Lo interesante del proyecto de Buntinx es que esta mezcla no se da simplemente como una democratización de lo culto y lo popular, como una política incluyente de lo otro (a la manera de las políticas identitarias del multiculturalismo criticadas por Nelly Richard [2009: 28]), sino que son más bien importantes los diálogos entre las dos visualidades, así como las tensiones entre los objetos generados en distintos ámbitos. Lo presentado en las curadurías de Gustavo Buntinx no es de ninguna manera una visión exótica de lo latinoamericano en su versión de 'realismo mágico'. Ya en los años noventa Mari Carmen Ramírez analizaba las exposiciones sobre Latinoamérica en Los Estados Unidos y observaba cómo desde el paradigma multicultural de lo latinoamericano, se daba una incorporación de la diferencia mediada por una construcción exótica desde los 'criterios mal informados' de curadores norteamericanos. En esta operación el arquetipo del realismo mágico actuaba como crisol para mirar a la producción artística la-

28 Fotografía de Jorge Torres Serna.

tinoamericana como un todo homogéneo (Ramírez, 1996: 227-236). Las piezas presentadas por *Micromuseo* son el reflejo de una realidad híbrida y mestiza. En un vistazo superficial esas imágenes podrían ser categorizadas como exóticas, sin embargo, son imágenes que se resisten a ser exotizadas, son objetos portadores de conflictos políticos que nacen como consecuencia de una realidad fragmentada a la vez que de la huella de un mundo popular andino con mucha fuerza cultural.

Juntar, reunir. Estilos fracturados, lenguajes hechos pedazos –y sin embargo– recompuestos desde sus propios quiebres, con sus fragmentos mismos. Como en un *bricolage* de mitos nuevos contruidos con despojos de los ya derrotados. Como en las irradiaciones sincréticas de culturas tecnotropical andinas cuya (post)modernidad chirriante permea a las industrias de la música y del espectáculo para desde allí redefinir los imperativos contemporáneos de nuestra visualidad de masas²⁹.

En esta musealidad “mestiza y promiscua”, el diálogo entre los objetos no se corresponde con el apropiacionismo posmoderno de carácter esteticista (Prada 2001: 18-20) que coloca aleatoriamente y acríticamente a las visualidades de distintos tiempos históricos. Ni tampoco a una clasificación arbitraria venida desde los sistemas de arte y cultura. (Clifford 1995). Mas bien se trata de una propuesta en la que los objetos dialogan en tanto son fragmentos de la memoria histórica.

En el proyecto de *Micromuseo*, lo culto y lo popular se juntan y se mezclan en pos de un proyecto crítico. Gustavo Buntinx habla de contaminaciones y de trabajar con una libre asociación de imágenes. En sus textos están presentes nociones como “lo impuro y lo contaminado”, “intercambio de fluidos”; considero que el interés de este emprendimiento peruano depende también de la fuerza de lo que Buntinx llama “lo popular emergente”. Buntinx plantea una alianza entre una postmodernidad popular y lo pequeño burgués ilustrado. El proyecto de *Micromuseo*, a la vez que crítica las construcciones sociales que posibilitan las dicotomías entre lo culto y lo popular, también tiene la posibilidad de ser un espacio de relación pro-

29 Consultado en <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html> el 4 de junio de 2010.

ductiva entre estos dos ámbitos. Para Buntinx, los proyectos se convierten en espacios de “intercambio de fluidos” (Buntinx, entrevista, 2010) entre esferas diferenciadas y que en el mundo andino están mediadas por el peso de la exclusión. Como se ha discutido anteriormente, en la mayoría de proyectos de *Micromuseo* se dan intercambios y contaminaciones entre los objetos, sin embargo hay casos en los que estas correspondencias se dan entre los sujetos. Si bien es cierto, sería necesario un trabajo etnográfico para conocer el grado de involucramiento de los artistas populares en el proyecto de *Micromuseo* y las condiciones de esa participación³⁰. Hay que preguntarse ¿cómo las discusiones teóricas de Buntinx se corresponden con la opinión de los artistas populares sobre su propia práctica? Quizás lo que para Buntinx es un intercambio de fluidos y tiene toda una serie de connotaciones políticas es para los hacedores solamente una oportunidad —entre otras oportunidades— de visibilizar su trabajo artístico. Desde este proyecto se está realizando una puesta en escena de lo popular en diálogo con una visualidad perteneciente al arte contemporáneo. Es obvio que el rico mundo cultural que Buntinx recoge no necesita legitimación alguna del campo del arte, mas bien el proyecto de Buntinx se legitima al incluir al otro popular, sin embargo tanto las contaminaciones recopiladas por Buntinx como las narrativas construidas a partir de la mixtura de visualidades, han posibilitado que Buntinx desarrolle un importante trabajo teórico. Si volvemos a utilizar la noción de sistema de arte y cultura de Clifford (2001), sacaremos un análisis similar al de *Populardelujo*, en el caso de *Micromuseo* no es una institución o un sistema de arte y cultura articulado el que trafica con los contenidos de un sistema a otro, es la inquietud de un grupo de trabajo interesado en la cultura popular (y su relación con lo pequeño burgues ilustrado) lo que impulsa el acercamiento a la visualidad popular y la reflexión en torno a ella. Sin embargo, hay que reconocer que es en el circuito del arte contemporáneo donde *Micromuseo* y la producción textual de Buntinx se legitiman.

En cuanto a la circulación de sus propuestas curatoriales Gustavo Buntinx encontró el peso de la persistencia de gestos de exclusión en la curaduría

30 Esto permitiría no solo conocer las especificidades de cada proyecto sino también saber la opinión de los participantes. Considero que solo se puede entender la dimensión ética del proyecto entrando a los detalles de la relación entre *Micromuseo* y los artistas populares, en este estudio no tenemos acceso a los mismos.

[illegible]

Imagen reproducida de: www.micromuseo.org.pe

31 Nombre artístico que proviene de las dos iniciales de su nombre: Luis Cueva Manchego.

político que no se puede soslayar: romper la construcción cultural que determina que un tipo de visualidad tenga negada la entrada a los espacios de legitimación como las galerías o museos. Lu.Cu.Ma también estuvo exponiéndose en el 2009 en la exposición de la Trienal de Santiago en Chile conjuntamente con obras de arte erudito. Este es un indicio de la relación constante entre *Micromuseo* y Lu.Cu.Ma, así como la responsabilidad de mostrar la complejidad de la visualidad popular de parte de Buntinx.

Las limitaciones de espacio no hacen posible hablar sobre la trayectoria de *Micromuseo* y sus distintos proyectos, no obstante, para advertir la naturaleza de los emprendimientos es necesario citar a *Neón-colonial, el afiche chicha en el arte* (2004) y *Tatanakuy* (2007-2008).

Neón-Colonial, el afiche chicha en el arte, consistió en la exposición de carteles realizados en base la colaboración entre artífices eruditos y serígrafos populares³². Esta muestra exploró un período de 12 años de producción, (1992-2004), la curaduría se centró en las formas de apropiación crítica de la visualidad chicha, tomando en cuenta que los afiches apropiados por los artistas son una forma de emergencia popular, la post (modernidad) popular en términos de Buntinx. Para esta tesis, lo interesante de esta muestra va mas allá de la apropiación estética, va hacia la resignificación política que los artistas contemporáneos articularon a través de la visualidad popular, utilizando a los afiches como medio de protesta. Si Fujimori utilizaba a la estética popular de la chicha para hacer propaganda política por medio de la publicación de impresos sensacionalistas, los artistas utilizaban la estética de los carteles —pegados en el espacio público— para enviar mensajes masivos en contra de la corrupción, la indiferencia y la violencia. Por ejemplo, uno de los afiches decía *Cambio, no Cumbia*, en rechazo a los conciertos populistas del gobierno³³. La potencia visual de la publicidad chicha y su considerable presencia en Lima provocó apropiaciones y experimentaciones por parte de los artistas y su utilización como medio de protesta político.

En el caso de *Takanakuy*, *Micromuseo*³⁴ expuso material de una investigación realizada sobre Takanakuy, una fiesta que se realiza en Chumbivil-

32 Esta exposición fue realizada en la Sala Miró Quesada Garland de Miraflores en septiembre de 2004.

33 Información consultada de www.revistaracetas.com.pe/sf/.

34 La investigación fue realizada por Sophia Durand y Daniel Contreras.

cas-Qosqo en la cual se dirimen las diferencias acumuladas durante el año con la realización de peleas rituales en la fecha de navidad³⁵. Lo interesante es que *Micromuseo* luego de invitar a los moradores de Chumbivilcas en Lima fue testigo de cómo la exhibición fue apropiada por los mismos, ya que:

[...] ellos inauguraron la muestra, nadie de *Micromuseo* habló en esa inauguración, ellos tomaron el micrófono y no solo el micrófono sino también la galería y la calle porque decidieron ingresar con una comitiva de danzantes que se posesionó de la vía, interrumpió el tráfico, dijeron lo que creían tener que decir, hicieron una representación del Takanakuy dentro de la galería, en fin, se apropiaron de la apropiación que había hecho *Micromuseo* del Takanakuy [...] (Buntinx, entrevista, 2010).

Por exigencias de la gente de Chumbivilcas, esta exposición fue expuesta en el propio barrio (como acompañamiento de una fiesta en la que se reproduce la fiesta de Takanakuy). Considero que en este caso es interesante el proceso de apropiación de las representaciones por parte de la gente, las imágenes de Durand y Contreras circularon en los cds piratas y en los afiches sin el permiso de *Micromuseo*. Más allá de lo anecdótico de este hecho, es interesante el proceso cultural que simboliza este incidente, los ‘otros’- indígenas subvierten su posición subalterna desde el punto de vista de la representación, conocen los usos políticos que se puede hacer de la imagen y por el abaratamiento de los insumos tecnológicos se auto representan y hacen circular las imágenes que resultan como producto.

Una de las proclamas de *Micromuseo* consiste en una alianza entre la pequeña burguesía ilustrada y la (post) modernidad popular o lo popular emergente³⁶. El caso anterior es un ejemplo de una posible alianza, lo que también se desprende es que estas alianzas son coyunturales y responden también a intereses específicos, expresadas tanto en la puesta en escena de la cultura popular por parte de *Micromuseo*, como en el interés de los artistas popula-

35 Se pueden ver los videos de Takanakuy siguiendo este link: <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanatakanakuy/antologiawayliya.html>

36 *Qué es y que quiere ser Micromuseo*, consultado en <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>

res en acceder a ciertos espacios a través de la gestión de *Micromuseo*. La alianza que *Micromuseo* propone a la ‘postmodernidad popular’ tiene la intencionalidad de ser llevada en términos de una colaboración horizontal, sin embargo, fronteras de clase impiden que esas alianzas se den de manera generalizada. Seguramente habrá articulaciones que lleven a una exotización de lo otro y otras en las que se den relaciones de poder desiguales. Buntinx escribe sobre alianzas pero también sobre contaminaciones, rescata la denominación de lo impuro y de lo contaminado como una característica positiva y productiva de la época contemporánea. Es un acierto de Buntinx reconocer los flujos constantes que se dan en la actualidad, sin embargo pienso que no se puede dejar de tener en cuenta el problema de poder presente en esos flujos, así como la imposición cultural muchas veces resultante de los mismos. En la actualidad no hay identidades ni productos puros, “los productos puros enloquecen” como ya advertía James Clifford (2001: 15). *Micromuseo* registra y reflexiona sobre la potencia cultural resultante de las contaminaciones (y también las promueve) pero lo hace desde lo local. Esto es lo interesante del proyecto: no se trata de un flujo localizado en el terreno de lo global abstracto, es una incidencia de la globalidad que puede ser visualizada de manera concreta en la cultura material peruana.

Micromuseo es un proyecto importante para este estudio, Buntinx relaciona el arte erudito y la cultura popular, cuestionando la pretensión exclusivista de una concepción del arte como una visualidad privilegiada. A *Micromuseo* se lo podría considerar un proyecto utópico, dada la persistencia de las separaciones en el campo de las representaciones, paralelas a exclusiones en la sociedad, sin embargo, el proyecto coloca en la escena textos críticos que debaten en la esfera pública. Como hemos visto, *Micromuseo* tiene varios frentes, con experimentaciones que se expresan en distintos formatos de visibilización, en un medio precario para el desarrollo de propuestas de esa índole. El proyecto de *Micromuseo* tiene el acierto de visibilizar los posicionamientos del arte y la visualidad popular como instancias críticas de cuestionamiento al poder en un contexto específico como el Perú. Reflexionar sobre el carácter y la potencia de una cultura popular contemporánea con sus múltiples cruces y contaminaciones es otro aporte de *Micromuseo*.

Para la presentación de *Micromuseo* en *La Trienal de Chile* se decía que el proyecto no intenta ser un muestrario de tendencias en el arte peruano

Micromuseo es un proyecto independiente, sin sueldos y con presupuestos determinados por cada proyecto. Representa “una musealidad no articulada a los poderes o al poder”. Buntinx afirma: “no dependemos del estado ni de un patronato de millonarios que son las estructuras que generalmente funcionan en torno al manejo de los museos” (Gustavo Buntinx, entrevista, 2010). La independencia le da posibilidad de hacer planteamientos críticos y aunque en palabras de Buntinx, *Micromuseo* se mueve en la precariedad, es interesante que siendo un museo sin lugar y con un presupuesto limitado, en palabras de su chofer, “un museo rodante promiscuo, mestizo y plebeyo” sea un museo reconocido internacionalmente. Para finalizar me gustaría añadir una reflexión de *Micromuseo* sobre el significado de lo que es un museo:

Se ha analizado a *Populardelujo* y a *Micromuseo*, los dos son proyectos independientes, que tienen en común el predominio de la visualidad popu-

63

lar en sus respectivas prácticas. Obviamente se trata de proyectos distintos que trabajan resignificando lo popular de maneras diferenciadas. Sin embargo, entre los mismos hay similitudes, tanto *Populardelujo* como *Micromuseo* han realizado curadurías sobre la cultura popular, insertando la visualidad popular en el “sistema arte” (Clifford, 2001). En las dos plataformas se da, a pesar de las diferencias, un posicionamiento político a través de la valoración de la visualidad popular. El trabajo de *Populardelujo*, se muestra políticamente a través de la discusión de temas como el patrimonio y la invisibilización de los artistas populares y en la contextualización de las prácticas y la valoración no paternalista de una visualidad menospreciada por la institucionalidad y las políticas culturales. *Micromuseo*, por su parte, emprende lecturas teóricas y críticas complejas de la visualidad popular, así como de las contaminaciones con lo “burgues ilustrado”, al mismo tiempo que se involucra de manera activista en cuestionamientos al poder.

Capítulo III

Procesos del arte contemporáneo en Quito

En este capítulo se abordará el surgimiento de una escena de arte contemporáneo en Quito. De acuerdo a los objetivos planteados en este trabajo y a las problemáticas encontradas en esta investigación fue necesario realizar una reconstrucción de la escena, emprender una reconstrucción histórica de los procesos del arte contemporáneo fue una decisión metodológica suscitada por la dificultad de entender la historia del arte contemporáneo solamente desde fuentes bibliográficas¹. Si bien es cierto las fuentes fueron útiles para reconstruir cronológicamente los procesos de la escena artística, eran necesarias entrevistas a profundidad (con preguntas dirigidas a desentrañar los elementos relativos a la escena del arte), para lograr entender los procesos artísticos y las formas en las que se configuró la relación entre arte contemporáneo y cultura popular. Hay que decir que la periodización realizada en esta investigación es selectiva y acotada a los procesos y propuestas artísticas relacionadas con el eje temático de este libro. Otro aspecto importante, que tuvo peso en la decisión de realizar una lectura histórica se dio por el aspecto contextual, en la primera etapa de la investigación el vacío de una historia del arte contemporáneo provocaba la sensación de navegar a la deriva, sin la realización de esta reconstrucción se corría el riesgo de no entender adecuadamente a las propuestas artísticas y de verlas como hechos

1 Hay que decir que hubieron fuentes importantes de consulta, los periódicos, la *Revista Dineros*, los catálogos artísticos, los archivos virtuales del CEAC, Rio Revuelto y La Selecta, el texto *Antigüedades Recientes del Arte ecuatoriano* de Lupe Álvarez (2001), la cronología realizada por María Fernanda Cartagena (2010), la colección de catálogos de *al zur-ich*, etc.

aislados y descontextualizados de la escena artística local y sus problemáticas.

En el Ecuador, el tránsito de lo moderno no ha sido abordado, lo que repercute tanto en la percepción que tenemos de lo contemporáneo como en la forma de entender lo moderno². El período que nos ocupa (1990-2010) no se encuentra reflejado en una mínima narrativa histórica, sino en catálogos dispersos y unos pocos ensayos publicados en revistas. Igualmente el debate conceptual sobre este tránsito es, en comparación con el que se da en otros lugares de América Latina, insuficiente³.

En la primera parte de este capítulo, se hará una breve aproximación a la relación del arte moderno quiteño con la cultura popular, con el fin de que sirva de elemento de comparación con lo que sucede actualmente, en esta sección se hará un acercamiento (basado en fuentes bibliográficas) a algunos de los artistas modernos más representativos de los distintos períodos, quienes desarrollaron en sus prácticas artísticas acercamientos hacia la cultura popular. Interesa captar las distintas miradas hacia la cultura popular en el arte moderno, para así dar cuenta de lo que caracteriza al arte contemporáneo, hay que pensar que en el contexto quiteño hay poco conocimiento de las prácticas artísticas contemporáneas, un acercamiento hacia el arte moderno ayuda al lector a entender –por contraste– que significa la contemporaneidad en el arte.

- 2 La falta de un enfoque histórico tiene correspondencia con la carencia de archivos de arte contemporáneo. Según María Fernanda Cartagena: “En el Ecuador no existe un archivo formalmente constituido y accesible de arte contemporáneo [...] En la actualidad no existe un proyecto por parte de las instituciones culturales estatales que contemple esta labor. Las iniciativas particulares de construir archivos son escasas y enfrentan limitaciones en cuanto a su financiamiento.” (Cartagena 2009). Hay que decir que tampoco hay una carrera no tradicional de Historia Y Teoría del Arte o un programa cultural sostenido que incentive la investigación histórica del arte desde una perspectiva avanzada, esto es basada en un debate conceptual.
- 3 Para una lectura sobre el arte contemporáneo de los 90, sigue siendo un referente importante “Antigüedades Recientes en el Arte ecuatoriano” de Lupe Álvarez (2001). Para un diagnóstico de las condiciones precarias del arte contemporáneo en el 2000 puede ser consultado el ensayo de Rodolfo Kronfle: *La escena contemporánea en el Ecuador: oportunidad, realidad o tiempo perdido*. Para una lectura de los procesos curatoriales ver Vorbeck (2006). María Fernanda Cartagena ha realizado una cartografía de episodios del arte contemporáneo del Ecuador, su publicación permitiría entender de mejor manera los procesos artísticos ecuatorianos (Cartagena 2009).

Aunque mi propósito central en esta parte del estudio es examinar los acercamientos a la cultura popular, en concreto, es inevitable hacer una lectura de los espacios de visibilización, los procesos colectivos de producción, reflexión y gestión del arte y a los discursos implícitos en las propuestas artísticas. Mi criterio es que en la escena artística quiteña la cultura popular ha tenido un papel preponderante como significante por medio del cual comunicar contenidos críticos.

Arte Moderno y Cultura Popular

Como han mostrado distintos autores, los discursos identitarios pesaron fuertemente en el modernismo ecuatoriano. En una época de búsqueda de la identidad nacional, proyectos pictóricos como los del indigenismo sirvieron de base ideológica para las aspiraciones aglutinantes del estado nación (Vorbeck 2007). Varios autores como Muratorio (1994), Guerrero (1994), Prieto (2004), o Lauer (1996), para el caso del Perú, discuten críticamente al indigenismo. Lauer, en el Perú, debate el modo en que en la producción indigenista opera una representación paradójica, mientras el indígena puro es una construcción abstracta, es un ente que contiene la identidad nacional, a la vez lo indio simboliza la exclusión y la pobreza más abyecta (1996: 77). Andrés Guerrero introduce el concepto de *ventriloquía* para discutir el paternalismo portador de la idea de hablar en nombre de los indios y protegerlos ya que ellos eran “...adultos pero niños, por ende seres inacabados” (Guerrero, 1994: 211). Este autor ubica como la práctica ventrílocua se fue dando de diversas maneras de generación en generación, estando además relacionada con posicionamientos específicos en el *campo de juego* político y mediada por una sistemática *dominación étnica*. En el indigenismo ecuatoriano se dio la representación del indígena como un ser dolido y oprimido; en ese sentido, la pintura indigenista fue planteada como un medio para hablar en nombre de los indígenas. Por ese lado el concepto de ventriloquía también es útil para tener una mirada crítica sobre el arte. Es en la búsqueda de autonomía identitaria donde puede mapearse la relación de la producción artística quiteña con la cultura popular. En el caso del arte moderno la triada arte –identidad– cultura popular es fácilmente iden-

tificable, el indígena se convierte en una representación, a la vez que de la otredad redimida por el artista ilustrado y uno de los símbolos de la nación. En palabras de Nelly Richard:

Una búsqueda constante de la identidad latinoamericana marcó a Sudamérica: indagación de los valores autóctonos que dieran coherencia y unidad al Estado nación, posicionamiento identitario de las élites ilustradas a través de la representación del Otro subalterno, pronunciamiento de los movimientos izquierdistas que surgen de los 60 en adelante por la lucha en contra del imperialismo y por la unidad de la “identidad” latinoamericana, etc. (Richard 1993: 95)

Camilo Egas (1899-1962) desde un “indigenismo modernista” pinta indígenas esencializados con cuerpos hieráticos de proporciones y rasgos faciales europeos (Pérez 2005)⁴. Más tarde, Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997) y Oswaldo Guayasamín (1919-1999) inscriben su obra dentro de un realismo social con fuertes rasgos indigenistas. No hay que perder de vista que estos formaron parte junto a otros artistas y escritores, del movimiento intelectual izquierda de esos años. En este sentido, el arte que cada uno de los artistas produjo, fue parte de búsquedas estéticas y políticas personales pero también resultado de la relación con un contexto y un tiempo (Danto, 1997). Michele Greet muestra la irrupción de artistas como Kingman en la escena cultural de los años treinta, creando espacios alternativos, los mismos que fueron neutralizados posteriormente por la acción del Estado, “que empezó a adoptar la imaginería indigenista como un símbolo de identidad, diluyendo con ello las implicaciones sociales del movimiento” (Greet, 2007: 119).

Más allá de la intencionalidad de estos artistas, habría que ver si estas imágenes expresaban los intereses y visiones del mundo de los sectores subalternos en la primera mitad del siglo XX o más bien ejercían una ventriloquía. ¿En qué medida las representaciones indigenistas victimizan al

4 Tal como lo sugiere Trinidad Pérez en su estudio sobre la emergencia del modernismo, Camilo Egas se inscribe dentro de un indigenismo modernista que no denunció las formas de explotación del indígena sino más bien trató de dignificarlo. En su estudio, Pérez explica como la representación estilizada de los indígenas fue fácilmente digerida por los grupos de élite de la época. (2005: 99-115)

indígena en vez de servir de vehículo para su visibilización? Pregunta compleja que habría que resolver dentro del campo del análisis del arte antes que de la sociología histórica⁵.

Los artistas indigenistas se adjudicaron la misión de hablar por los sectores subalternos, denunciando sus condiciones de explotación y visibilizando su sufrimiento, pero lo hicieron, muchas veces, de manera panfletaria, arbitraria y externa (Pérez 2005: 101). También es evidente la articulación que se da entre el arte indigenista y el nacionalismo, esto es con el intento de desplegar un discurso identitario nacional (Álvarez y Estrada, 2007: 55). Hace falta, sin embargo, una reflexión sobre la estética del indigenismo y su relación con la política y con un contexto histórico-social específico.

En los años posteriores al auge indigenista los artistas siguieron dialogando con la cultura popular, pero desde enfoques y posturas distintas. La historiadora del arte Trinidad Pérez (2007) revela como en los años sesenta surgieron movimientos artísticos que debatieron públicamente al realismo social indigenista por su institucionalización y pérdida de carácter crítico⁶. Iniciativas como las de el *Grupo Van*⁷ que protestó en 1968 contra la *Bienal de Quito* organizando una *Anti-Bienal* y la de *Los Cuatro Mosqueteros* que reaccionaron en contra del *Salón de Vanguardia* de Guayaquil en 1969 evidencian un malestar hacia la institución arte de ese entonces, cuyo principal y esencializado baluarte era el indigenismo (Rodríguez Castelo, 2003)⁸.

Paralelamente a los procesos de ruptura del campo del arte erudito, se funda en 1962 el Instituto Ecuatoriano de Folklore. Alrededor de Paulo de

5 Hay que considerar que aunque cada artista representó y analizó a la cultura popular desde sus propias concepciones e inquietudes, también se influyó de las reflexiones surgidas en otros campos de producción cultural, como por ejemplo: la novela, el ensayo, el periodismo, la caricatura, por los mismos que a su vez eran alimentados los debates que se generaban a nivel latinoamericano y mundial. No se puede dejar de reconocer la influencia de los posicionamientos políticos (en muchos casos alineados a la izquierda) que se discutían en largas conversaciones aderezadas con licor en los espacios –esfera pública de la clase media intelectual– de los cafés y cantinas.

6 En 1944 se crea la casa de la Cultura Ecuatoriana, los intelectuales de la época la toman con receptividad, ya que iba a cambiar la precaria situación de la cultura. La Casa de la Cultura se va institucionalizando hasta que en los años 60 llega a ser el símbolo de la oficialidad. (Pérez 2007).

7 Los artistas que conformaron este colectivo fueron Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno, Hugo Cifuentes, Felix Araúz y León Ricaurte Miranda. (Pérez, 2007).

8 Los pintores Ramiro Jácome, José Uña, Nelsón Román y Washington Iza fueron parte de los Cuatro Mosqueteros.

Carvalho Neto se congregaron para investigar sobre cultura popular los artistas Olga Fisch, Jaime Andrade, Leonardo Tejada, Elvia de Tejada y Oswaldo Viteri (Cartagena, 2009)⁹. Para esta investigación se utilizaron metodologías antropológicas y recursos artísticos, el estudio conllevó –entre otros productos– a la publicación de una compilación de dibujos de cultura material ecuatoriana, la intención era que los mismos sirvan de archivo visual y sean re-circulados entre los artesanos a través de programas de educación popular. El antropólogo Schneider (2006) ve en este trabajo colaborativo entre artistas y antropólogos un ejemplo de la posibilidad de acercamiento del arte con lo otro, de manera no superficial (Schneider, 2006). Aunque esa propuesta se inscribe dentro del proyecto cultural del Estado-



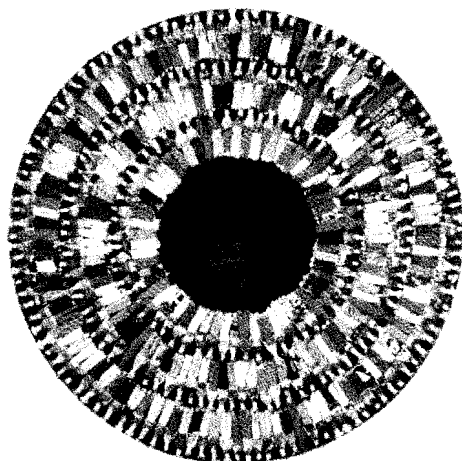
Fotografía No: 6 Oswaldo Guayasamín
Lágrimas de sangre. (Serie *Edad de la Ira*)
(Monteforte 1985: 428) Fotografía: Rodolfo Calderón (S/f)

- 9 Paulo de Carvalho-Nero fue un folklorista brasileiro que llegó al país como agregado cultural de la Embajada de Brasil. La Casa de la Cultura Ecuatoriana le auspició una serie de estudios y varias publicaciones sobre el folklore ecuatoriano. Entre ellos la investigación para la realización del *Diccionario de Folklore Ecuatoriano*.

Capítulo III: Procesos de arte contemporáneo en Quito

Nación, de alguna manera se diferencia de tendencias como el indigenismo, por su acercamiento a las representación de los oprimidos y por sus propuestas de devolución a los propios creadores populares (Cartagena, 2009). No podemos perder de vista, sin embargo, los límites de ese acercamiento, marcado por la idea de folklore.

Dentro de esta corriente, se desarrolla la obra de Oswaldo Viteri. El artista emprende en el lapso de 1969 a 1970 experimentaciones utilizando las muñecas de trapo vendidas por las cajoneras de Quito, estas muñecas tenían de por sí una carga ritual y un contenido simbólico que el artista aprovechó para recircularlas como parte de su obra autoral dentro del mundo del arte erudito. Schneider (2006: 41-43) observa en el trabajo de Viteri un ejemplo de un acercamiento no superficial con el otro, pero en mi opinión el autor despliega una visión poco crítica de Viteri. Se debería diferenciar, en el caso de este artista, su trabajo de recopilación e investigación de la cultura popular, como parte del equipo de Cavalho-Neto de la inclusión descontextualizada de elementos populares dentro de su propia obra. Habría que discutir si en la apropiación autoral de Viteri no se da una instru-



Fotografía No. 7 Oswaldo Viteri, Sol Inti, Sol,
centro, luz, Taita Dios (1989).

Reproducido de: (FA● 2007: 145)
Ecuador, Tradición y Modernidad.

mentalización de la producción popular, convirtiendo elementos de una cultura material poseedora de ricos simbolismos y resultado de un trabajo y unas condiciones concretas, en un pretexto para una exploración estética formalista.

Una relación de alguna manera distinta con lo popular es la que establecen los artistas que surgen a finales de los años sesenta. El artista Nelson Román aborda desde los setenta lo mítico y lo mágico popular a partir de la representación de seres emplumados, de animales maravillosos y totémicos ambientados en escenas de socialización popular como las fiestas. Es interesante que una fuerte influencia de inspiración de Román se diera a través de un artista popular, el creador de máscaras Alejandro Jacho (Cotopaxi) con quien el artista trabaja en su proceso de aprendizaje (Rodríguez Castelo, 1994).

De una línea de trabajo más urbana es la obra de Miguel Varea quien desde la década del setenta pone en circulación comentarios críticos sobre la sociedad de la época. En sus dibujos intercala el lenguaje de la plaza pública para burlarse de la sociedad “curuchupa” del momento¹⁰. En la misma época Ramiro Jácome (1948-2001) representa a las personalidades de Quito, no a las individualidades de la élite sino mas bien a los personajes populares, tal como se los representaba en el anecdotario popular de esos años¹¹. Lo interesante de la producción artística de Jácome es que si por un lado logra captar a los personajes de Quito también fue capaz de aprehender los cambios que la modernización imponía a la cultura popular quiteña.

10 Término que en Quito se utilizaba por un lado para hablar de los seguidores del Partido Conservador pero por otro como un adjetivo frente a actitudes conservadoras.

11 Ramiro Jácome fue parte del grupo de los Mosqueteros conformado también por Nelson Roman, Washington Iza y José Unda.

Capítulo III: Procesos de arte contemporáneo en Quito

El arte contemporáneo en Ecuador: un siglo de historia. Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Cuenca, 2010. Disponible en: <http://repositorio.uca.edu.ec/bitstream/handle/123456789/10000/1/El%20arte%20contempor%C3%A1neo%20en%20Ecuador%20un%20siglo%20de%20historia.pdf>



Fotografía No. 8 Gonzalo Endara Crow Sin titulo, conocida informalmente como *Lloviendo campanas*. (1988).

Imagen tomada de Wikipedia.org – Creative Commons

De acuerdo a la crítica de arte Mónica Vorbeck a lo largo del siglo XX, “el arte ha entablado un diálogo persistente con la cultura popular que responde, en términos generales, a una problemática determinada: la de la identidad cultural” (2007: 158). Para Vorbeck la búsqueda de identidad cultural está inevitablemente unida a la idea de nación y en juego de relaciones y oposiciones con lo universal. Ya en la década de 1920 el arte modernista se convierte en abanderado de la idea de nación. Vorbeck habla además de la presencia de otros movimientos artísticos que buscaron una reconciliación de lo universal a través de lo local, por ejemplo a partir de los años 50 se desarrolló la corriente del ancestralismo, movimiento que se identificó con el movimiento internacional de arte abstracto pero que introdujo motivos precolombinos. En mucha de la producción artística de fines de los 70, la búsqueda de la identidad cultural y el acercamiento a la cultura popular se hizo reiterativo y se cayó en “versiones amaneradas al estilo del realismo mágico” (Vorbeck 2007: 158). Pero se han dado, además, otras formas de representación de lo popular en el arte moderno. De acuerdo a Álvarez,

en los años 1970 y 1980, aparecieron en la escena una serie de marchantes “sin mayor tradición ni información llegaron hasta a orientar la producción de artistas hábiles y complacientes” (Álvarez 2001: 470).

Los trabajos de Endara Crow y de Jorge Chalco son un ejemplo de representaciones de la vida cotidiana por parte del arte erudito que tienden a despolitizar absolutamente lo popular. En las obras de estos artistas se producen imágenes que supuestamente pretenden llegar a las raíces de la identidad cultural, sin embargo, por medio de esa fórmula se construye a lo popular como una versión edulcorada y estereotipada.

Desde mi perspectiva habría que diferenciar diversos momentos y formas de relación y apropiación de lo popular, marcados no solo por los requerimientos nacionales, en abstracto, o por los requerimientos del mercado sino por la búsqueda de lo que podríamos llamar un imaginario nacional popular. Se ha hablado de los condicionamientos políticos de la nación, así como de la circulación de ideas a una escala mundial y latinoamericana, sin embargo, no podemos dejar de pensar en la influencia positiva de la cultura popular en el arte moderno, uno de los casos más significativo es la relación entre Nelson Román y el artista popular Alejandro Jacho.

En el arte moderno han habido una gran cantidad de representaciones sobre la cultura popular, estas apropiaciones generalmente son apreciadas como producto de la sensibilidad del artista hacia la realidad social, sin embargo, si se hace una deconstrucción de la posición privilegiada del arte erudito frente a lo popular, se podría pensar al arte como algo que no es solo producto del genio de un artista sino también resultado de una influencia desde abajo, asumida como apropiación e incorporación de lo diferente. Esto no significa, sin embargo, perder de vista, una serie de acercamientos e intentos de establecer una relación dialógica con lo popular, rompiendo las limitaciones de la institución arte. La representación de lo popular no ha sido solo resultado de la inspiración del artista, sino de la fuerza de la propia cultura popular, tal como se expresa en la vida social y política, esto es llena de hibridaciones y contaminaciones (Buntinx, 2007), así como de espacios y momentos de libertad (Fabian, 1998).

En este sentido el propio arte moderno se ha permeado de lo popular y lo ha hecho en diversos sentidos. Las culturas subalternas fueron aprehendidas por el arte moderno europeo como lo diametralmente otro y como

parte del colonialismo. En el caso del Ecuador no necesariamente se trataba de un otro lejano, como sucedió en las apropiaciones primitivistas del arte moderno del primer mundo¹². Hay que pensar que en la primera mitad del siglo XX, en una ciudad pequeña como Quito, si bien habían fronteras étnicas y raciales, concebidas por Andrés Guerrero como verdaderos corte aguas, el otro no estaba tan lejano de los tratos cotidianos de los artistas y en momentos festivos y de religiosidad. Muchos artistas provenían de sectores populares o pertenecían a una clase media urbana empobrecida con tratos constantes con el mundo popular indígena y mestizo. Con esto no quiero argumentar que la adscripción a la vida popular sea sinónimo de una representación no exotizante, sino que hace falta diferenciar entre distintas estrategias de representación entre los llamados artistas modernos. Algo que por cierto rebasa los límites de este estudio.

Referentes tempranos de la contemporaneidad artística

Es en la década de 1990 cuando se comienza a percibir un cambio significativo en las formas de hacer arte en el Ecuador, sin embargo desde años antes una serie de artistas venían cuestionando el modernismo y haciendo propuestas que se inscribían dentro de una perspectiva contemporánea¹³. Es significativa, en ese sentido, la actividad de *Artefactoría*, en Guayaquil en la década de 1980¹⁴. También en Quito, en donde se centra este estudio, asis-

12 Hal Foster (1986: 181-184) plantea que en la obra *Les Femmes d'Alger* de Picasso se da una apropiación de las máscaras del Tirocadero que se utilizan para protegerse y distanciarse del otro primitivo que es también visto como una amenaza. De esta manera el primitivismo emerge con un discurso fetichista, un reconocimiento y una negación no solo de la diferencia primitiva, sino también de la amenaza que esta diferencia significaba para Occidente.

13 Con respecto a lo que se entiende por contemporáneo me permito citar a Ticio Escobar (2007) quien en su reflexión sobre el Museo del Barro en Paraguay dice lo siguiente: "A pesar de las connotaciones elitistas que pudieran designar esas expresiones, para nombrar la producción de artistas provenientes de la tradición ilustrada (académica o vanguardista) se prefiere emplear los términos erudito o culto antes que contemporáneo, pues se asume que las obras de artistas populares también son contemporáneas, aunque respondan a su propio tiempo de manera diferente." En esta tesis se utilizará alternativamente arte erudito y arte contemporáneo ya que requerimos del término "contemporáneo" para diferenciarlo de la modernidad artística.

14 Si se quiere tener una idea de la emergencia del arte contemporáneo en Guayaquil se puede revisar el texto de Matilde Ampuero en el catálogo *Galería Madeleine Hollaender 25 años* (2002).

timos a la presencia de lo que se podría denominar precursores o pioneros de un nuevo tipo de arte. Aunque muchos de ellos trabajaron con medios tradicionales, desarrollaron una actitud experimental que les llevó a tomar riesgos, asumiendo nuevos lenguajes artísticos y cuestionando el propio estatuto arte. Trinidad Pérez ubica a *Artefactoría* de Guayaquil y a Mauricio Bueno como artistas de avanzada por su acercamiento conceptual al arte en el Ecuador (Pérez, 2007: 209). El artista Ulises Unda, en su curaduría *Arte Contemporáneo en el Ecuador* (2007) ubica, además de los artistas señalados, a Juan Ormaza y a Pablo Barriga. Pienso que en esta lista de artistas habría que incluir a Miguel Varea (Quito) a Olmedo Alvarado y Jaime Landívar (Cuenca). Los artistas nombrados anteriormente comenzaron a experimentar y producir de una manera contemporánea tanto en la parte herramental como conceptual de sus propuestas¹⁵.

De los artistas citados anteriormente me interesa hacer una breve aproximación a Miguel Varea y Pablo Barriga. Aunque posiblemente existen algunos artistas significativos para una historia del arte contemporáneo, mi selección está determinada por la localización de sus prácticas en el ámbito de Quito y la importancia que en sus respectivos trabajos tiene la cultura popular. Fue necesario ubicar estos referentes, así como a las experimentaciones presentes en sus prácticas artísticas para así reforzar los objetivos de este capítulo relacionados con la historización del arte contemporáneo, aunque los aportes de las propuestas de Barriga y Varea no constituyen referentes directos de los artistas contemporáneos, sus procesos, experimentaciones y conceptos fueron pioneros en plantear ciertas rupturas con la modernidad. Hay que decir que tanto en la práctica de Barriga como la de Varea hay una conciencia política, que se expresa por medio de obras portadoras de posicionamientos críticos, muchas de estas obras recurren al argot de la cultura popular (en el caso de Miguel Varea) o se acercan tempranamente a los espacios populares para realizar intervenciones artísticas de carácter crítico.

Quiero comenzar con Miguel Varea, artista quiteño que realizó su obra emergente y de mayor fuerza contestataria en las décadas de 1970 y 1980. En su obra temprana hay una incorporación de lo textual popular y lo tex-

15 Me guió aquí por la opinión de varios de los artistas entrevistados, así como por mi propia percepción.

tual *underground*, sus dibujos tienen un lenguaje cercano al cómic, son esbozos realizados en cuadernos que se alejan de la noción de obra trascendente y sublime y más bien comentan a través de un humor sarcástico e incisivo temáticas sociales. En *Una Estética del Disimulo* (1983)¹⁶ el artista critica ácidamente a la sociedad del momento, las poses de los intelectuales, la banalidad del mercado del arte, pero también la hipocresía de curas, monjas y curuchupas. Critica tanto los rumores contados desde un balcón por comadres chismosas, como las mentiras de mayor fuerza destructiva dichas por políticos de lenguas viperinas. La crítica al poder está, sin embargo, presente de una manera mordaz e irónica, se trata de una crítica a la institucionalidad y a a los modos en que esa institucionalidad se asienta en los sujetos.

Lo interesante de la producción de Varea es que su posicionamiento crítico no se hace presente de una manera reactiva, en el sentido de enunciar un mensaje panfletario, tampoco se da a través de una estética ventrílocua, de carácter reivindicativa (propia del indigenismo y del populismo en el arte).

El artista Pablo Barriga, por su parte, ha tenido una producción incesante desde los años ochenta. En este acápite se revisará brevemente el carácter experimental de su obra y su relación con lo popular, mientras que en el siguiente capítulo se analizará con más detalle una de sus propuestas. Para hablar de Barriga hay que considerar el contexto de su trabajo, cuando en los ochenta, por un lapso de dos años, el artista se involucra en un proyecto de acercamiento a lo popular a través del arte: arte en la calle que trata de buscar al ciudadano de a pie en espacios públicos. A los pocos meses el grupo fundador de *Arte en el Ejido*, del que formaba parte Barriga, se distanció de la iniciativa cuando comenzaron a primar los intereses comerciales de vender cuadros, en lugar de la intención utópica de hacer un “arte para el pueblo”. Luego, con un grupo conformado por varios artistas¹⁷ ocupó plazas del centro histórico como *La Victoria* y calles como *La 24 de Mayo*. Barriga daba a lo popular una connotación política, en el sentido de apego del artista con lo social y con la vida.

16 Los dibujos de *Una Estética del Disimulo* son publicados en formato de libro en el año del 2003.

17 Pablo Barriga cita a Cecilia Benítez, María Salazar, Clara Hidalgo con la presencia ocasional de Francisco Proaño y Jesús Cobo. (Pablo Barriga, 2010, entrevista)

Nosotros mostrábamos las obras, llevábamos nuestros pinceles y nuestros dibujos y hacíamos que la gente también entre a participar en ese tipo de cosas. Era una especie de función quijotesca, de ser un artista joven en el sentido de romper esquemas institucionales y de llevar (como se decía en ese entonces) el arte al pueblo, entonces de eso se trataba. (Pablo Barriga, entrevista, 2010)

La iniciativa en la que colaboró Barriga, fue pionera en la búsqueda de un acercamiento de lo artístico al espacio público, en una época en la que el arte estaba reservado para los espacios museísticos y para las galerías. Aunque desde una mirada actual nos podamos distanciar de la idea de llevar arte al pueblo, por su sentido ilustrado y vanguardista, propio de la intelectualidad de izquierda de esos años, no podemos dejar de reconocer que ese emprendimiento operó en un momento en que la institución arte era fuertemente excluyente y no existían políticas culturales en el espacio público. Después de dos años Pablo Barriga reconoce que el proyecto se agotó.

En 1984, Barriga da un giro de lo utópico (llevar el arte al pueblo) a lo contestatario y lo performático. León Febres Cordero sube al poder y de alguna manera se ve venir el clima represivo que caracterizaría a su gobierno. Paralelamente a su práctica pictórica, Barriga realiza una serie de intervenciones en el espacio público, con estrategias cercanas a la *deriva situacionista*¹⁸, el artista se acerca al espacio público con recorridos que irrumpen en lo cotidiano. Barriga se amarra cintas con banderas del Ecuador, hace recorridos erráticos (pero sin embargo con situaciones planeadas de antemano) por espacios cotidianos de la ciudad. En palabras del artista:

[...] descubrí que frente a una situación de carácter político se necesitaba una respuesta inmediata y curiosamente una respuesta no solo mental y emocional, sino que necesitabas que el cuerpo se moviera, entonces ahí des-

18 Según el filósofo situacionista francés Guy Debord, la deriva “se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos”. La deriva implica dejar de lado los motivos y razones para desplazarse, en la deriva juega un papel importante el azar, por ejemplo “el modo de vida poco coherente, incluso ciertas bromas consideradas equívocas, que han sido siempre censuradas en nuestro entorno, como por ejemplo introducirse de noche en los pisos de las casas en demolición, [...] revelarían un sentimiento más general que no sería otro que el de la deriva.” Texto publicado en el # 2 de Internationale Situationniste en 1958, consultado en: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>

cubríais que el performance puede ser una buena cosa, porque no es solo la cabeza que se mueve cuando escribes, o el tipo que se mueve pintando y cogiendo los pinceles, sino que era otro, era hacer trabajar la gestualidad del cuerpo y el cuerpo con otros entes, con otros cuerpos sociales. (Pablo Barriga, entrevista, 2010)

Aunque en esta cita no hay una referencia explícita en torno a la cultura popular, en estas propuestas se plantea la necesidad de acercarse a la gente a través de la inserción performática en los espacios públicos populares. Hay que decir que los lugares en los que Barriga realizó sus performances, por ejemplo, el parque El Ejido o San Blas y la Av. 24 de Mayo eran sitios con una fuerte presencia popular, aunque muchas veces intervino en lugares frecuentados por sectores medios¹⁹. Lo interesante de Barriga, es que la utilización del cuerpo, como medio para manifestar malestar ante el carácter represivo del gobierno o contra los abusos del poder, no se daba en el espacio protegido del museo, Barriga provocaba a través de su cuerpo en el espacio público y se confrontaba de manera directa con la gente sin la intermediación de la institución arte. Así, el espacio público es recuperado como un lugar de politización civil.

En estos referentes, de alguna manera, se cataliza una crítica o ruptura con los paradigmas de la modernidad incorporando en algunas propuestas elementos de la cultura popular. Aunque no representan rupturas intencionales con el arte moderno, son un síntoma del agotamiento de este y la búsqueda de nuevos derroteros. Estos artistas vieron en los lugares, prácticas, estéticas populares y alternativas, nuevos cauces o potenciales creativos y de comunicación.

Emergencia del arte contemporáneo en los 90

Aún cuando los macro-relatos que dieron legitimidad a la modernidad y las utopías izquierdistas, se fueron desgastando a lo largo de los años, solo a par-

19 Estos sectores se encuentran localizados en el Centro de Quito, El Ejido es un espacio de esparcimiento para sectores populares. San Blas y la Avenida 24 de mayo son lugares con una fuerte presencia popular.

tir de la caída del muro de Berlín entraron definitivamente en crisis. En el Ecuador la década de los noventa estuvo marcada por la salida de un período de violencia de Estado generada por el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988). Luego de esta etapa represiva se da el paso a un gobierno de centro izquierda que negoció con el abatido grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo la entrega de las armas²⁰. En 1990, el levantamiento indígena permite la irrupción de un grupo social históricamente explotado, violentado e invisibilizado. Aparte de la eficacia del movimiento indígena en paralizar el país, su mayor logro estuvo dado por el emplazamiento de la presencia indígena en el imaginario simbólico y en la escena política. Para la izquierda ecuatoriana, esto significó poner en cuestión sus referentes ideológicos y teóricos, así como sus formas de representación del otro. Después del movimiento indígena de los noventa se hizo difícil un tipo de representación de lo subalterno basada en la pretensión ventrílocua (Guerrero 1994) ¿Qué significó para los artistas la dinámica de esos años? En primer lugar, es un momento de ruptura de buena parte de los metarrelatos y de los referentes identitarios que sirvieron de base a las promesas de la modernidad y esto tuvo que repercutir necesariamente en el campo de la producción artística. En segundo lugar hay una ruptura de las formas de representación paternalista del otro, y en particular del indígena. Para Fabiano Kueva –un testigo privilegiado por su producción visual y su compromiso activista– la política del movimiento indígena reconocía el tema de la diversidad y la articulación política en redes. A diferencia del marxismo, que planteaba una sola posibilidad de lucha, en el levantamiento indígena era viable la acción política enfocada en proclamas diversas y a la vez concretas, en ese sentido era una opción el derecho a la tierra, el derecho a ser reconocidos como pueblos, el derecho al agua. Todo esto planteaba nuevas cuestiones a los artistas más sensibles (Fabiano Kueva, entrevista, 2010) Un ejemplo de un trabajo influenciado por el movimiento indígena es la propuesta de Lucía Chiriboga, quien utiliza material de archivo para develar imágenes y huellas de la resistencia indígena. En su serie *Ténguel: el tamaño del tiempo* (1998), intenta retratar metafóricamente la historia de resisten-

20 En junio del 2010 fue publicado el Informe de la Comisión de la verdad, en dicho informe se imputa al gobierno de León Febres Cordero la incorporación de políticas de Estado represivas. Para leer el informe de la Comisión de la Verdad, visitar: www.coverdad.org.ec/

cia y dominación presente en *Tenguel* (un espacio geográfico) en el que: “la escritura y la imagen –los títulos de propiedad y la cartografía–, serán los símbolos del poder terrenal y divino de los unos, y el despojo y la nostalgia de los otros”¹¹. De este modo el arte intenta establecer una relación distinta con el presente y con la memoria.

Espacios para el arte contemporáneo

En lo que se refiere a los espacios para la circulación y el consumo de propuestas artísticas, los años noventa tienen resquicios de la eclosión del mercado del arte y de las galerías presentes en las décadas de los setenta y ochenta (a causa del boom petrolero), hay que decir que en esta década había una serie de tensiones entre las distintas concepciones del arte y una disputa en torno al mercado artístico, coexistían espacios con una heterodoxa concepción modernista del arte y otros que tímidamente comenzaban a aceptar propuestas contemporáneas. Dentro de este contexto nace –entre otros lugares– El Pobre Diablo, espacio que se distancia de la modernidad estética y se acerca al emergente arte contemporáneo.

No hay que olvidar que en esta década toman peso una serie de artistas que si bien se inscriben dentro del arte moderno, están buscando desarrollar propuestas innovadoras, distintas a las de las generaciones anteriores. Artistas neofigurativos, neoexpresionistas y abstractos como Luigi Stornaiolo, Marcelo Aguirre, Ramiro Jácome, Pilar Flores, Hernán Cueva, (entre otros) exponían con asiduidad en los espacios de mayor legitimidad de la ciudad como Art Forum y La Galería. De acuerdo al fotógrafo quiteño Pepe Avilés a más de las exposiciones de calidad, había una gran cantidad de galerías que privilegiaban obras “sin ningún sustento teórico, conceptual, y que no representan a una cultura y dinámica de la época, que [eran] solo pastiches importados, sacados de revistas y catálogos” (Pepe Avilés, entrevista, 2010).

Aunque la Galería Art Forum mostró una temprana apertura al arte contemporáneo, hay que decir que la mayoría de sitios destinados al mercado del arte no abrieron sus puertas a este tipo de arte, más bien fueron lo-

21 Lucía Chiriboga, *Tenguel el tamaño Del Tiempo*. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/defaultsp.html>

Hay que decir que estos espacios también estuvieron lejos de las políticas estatales y ajenos a las redes clientelares de la crítica del arte, es importante recalcar que es la independencia de los espacios lo que permitió que las propuestas jóvenes se expongan²².

El Pobre Diablo se ubicaba en ese entonces en una pequeña casa en la Mariscal, un resquicio de la arquitectura rural en plena ciudad de Quito. El propio nombre es tomado del “barrio conocido como Pobre Diablo que era

- Journal of Management Inquiry* 18(6)

¿Pero cómo se articuló la apropiación de la cultura popular en este local? Para Pepe Avilés, fotógrafo y cofundador del espacio, en Quito los lugares para el arte eran sitios convencionales en los que lo popular estaba invisibilizado. En la siguiente cita se puede constatar el tipo de acercamiento que desde esta plataforma se dio hacia lo popular:

Sin duda la apropiación de la estética popular fue un elemento disruptivo en un mundo acartonado en el que el estatuto ‘arte’ tenía asegurado su sitio. El Pobre Diablo articuló expresiones artísticas que iban más allá de las normas y códigos establecidos, sin por eso romper con los canales de legitimación del arte. Por medio de El Pobre Diablo lo popular y lo cotidiano irrumpen en los espacios de la alta cultura, antes que como resultado de su propia dinámica, como resultado de un proceso de construcción o reinvención de lo popular, mediado por la mirada de un grupo de artistas e intelectuales proveniente de la clase media y media alta, atravesados por el gusto hacia las prácticas culturales y representaciones populares. Esta mirada se apropió de la visualidad (y también de la sonoridad) popular; en palabras del artista Alexis Moreano había una sensibilidad hacia lo popular distinta a la folklorización presente en las políticas de la Casa de la Cultura (Alexis Moreano, entrevista, 2010). El Pobre Diablo introdujo lo que podríamos describir como una cierta sazón irónica en el mundo del arte, en la cual jugó un papel importante una reinterpretación de la estética popular. Muchos de los artistas que participaron en El Pobre Diablo se sentían ajenos al mundo popular, empero se acercaban a sus estéticas para apropiarse de las mismas por medio de la representación. Según Pepe Avilés: “Estábamos

atrás de las formas populares para apropiarnos de eso, porque de alguna forma nosotros no nos sentíamos populares. Éramos una especie de observadores de las estéticas populares” (Pepe Avilés, entrevista, 2010). Aunque en la antropología contemporánea se ha discutido la noción de observación, como la argumentada por Avilés, hay que intentar entender cómo se daba proceso creativo de este espacio, en el cual las apropiaciones estaban permeadas tanto de elementos estéticos como emotivos²⁵. Relacionarse con lo popular para Pepe Avilés (entrevista, 2010) “es como mirarse dentro de ese mundo popular y reflejarse dentro de eso.” Asimismo, alrededor de *El Pobre Diablo* hay una cierta admiración hacia lo popular, fascinación que se manifiesta en los colores chillones que decoraban (y decoran) el bar, en las propuestas musicales de artistas como Hugo Hidrovo y Héctor Napolitano, en las muestras de fotografía de Lucía Chiriboga, Pepe Avilés, Paco Salazar y Diego Cifuentes, entre otros, expuestas en las paredes verde cantina del lugar y los títulos de las exposiciones que tenían como referentes canciones de moda: *Estas tres fotos son para ti*, o eran readaptación de dichos populares: *A Dios Rogando y con la foto dando* ^{26 27}.

El Pobre Diablo contó con la participación proactiva de mucha gente: artistas, músicos, diseñadores, fotógrafos aportaron con ideas y colaboraciones puntuales con el lugar. Aunque en palabras de Avilés fue un espacio abierto que no hizo distinciones generacionales ni de clase, sería inexacto decir que fue el único centro cultural en el que se vieron representados todos los artistas emergentes de la década. Otros artistas como Jenny Jaramillo, Ulises Unda (del colectivo *PUZ*) o Patricio Ponce, se sintieron más identi-

- 25 La observación del otro para la generación de conocimiento así como la construcción de otredad desde una posición de poder hegemónica ha sido debatida en la antropología por la teoría postmoderna (Clifford 1986, Clifford, 2001, Fabian 1998, et al). Estas reflexiones no pueden ser tomadas en cuenta de la misma manera para el arte que para la antropología, en parte porque en el arte la observación del otro deriva en productos distintos a los de la antropología. El arte no conlleva a una representación textual que intenta presentar la verdad o la totalidad de una cultura como era el caso de la antropología clásica; a través de la observación del otro el arte contemporáneo presenta una reinterpretación de la cultura mediada por la subjetividad y creatividad del autor.
- 26 Estas tres fotos son para ti, en referencia a la canción “Estas tres notas son para ti” del rapero Aud producida en 1992.
- 27 Exposición colectiva de fotografía realizada en 1998 que convocó a fotógrafos documentales y artistas. En esta exposición destaca la obra de Miguel Alvear de cédulas tomadas con distintas identidades.

ficados con sitios como el Centro Cultural Humboldt o la Casa Británica²⁸. Hay que decir que la pertenencia de clase coincide con la adscripción de los artistas con el espacio de El Pobre Diablo. Muchos artistas reconocen que en el mismo sucedieron cosas interesantes, sobre todo en el ámbito de la fotografía, sin embargo, consideran que no era un espacio de exposición para personas cercanas a su grupo.



Fotografía No. 9 Afiche realizado a mano por Alexis Moreano (1996)

Fuente: *Quince años del Pobre Diablo* (2005)

De acuerdo a las entrevistas realizadas, se desprende otro dato interesante: la práctica artística como apropiación de lo otro es asumida por los artistas pertenecientes a estratos medios y altos, mientras tanto en los artistas provenientes de sectores populares y medios bajos, esta apropiación es considerada como una reinterpretación de repertorios cercanos, por ejemplo, artistas como Patricio Ponce, Fabiano Kueva y Ulises Unda estaban familiarizados con las visualidades y sonoridades de la cultura popular por haber

28 Espacio hoy en día inexistente que era administrado por el British Council en Quito.

habitado desde niños en el centro histórico de Quito, lugar con una fuerte presencia indígena y mestiza.

Procesos

¿Cómo era Quito a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa? De acuerdo a algunos testimonios, la ciudad cambió radicalmente, tomando un carácter cosmopolita que antes no tenía. Para el artista Alexis Moreano, fue en medio de esa dinámica de cambios, que surgió una nueva generación de artistas, según Moreano: “Yo no creo que los artistas preceden, sino que se inscriben en esta dinámica de cambios” (Alexis Moreano, entrevista, 2010). El cambio generacional del que habla Moreano representó el apareamiento de prácticas artísticas contemporáneas. Sin embargo, sería inexacto decir que en la década del noventa se dio una irrupción masiva de este tipo de propuestas, o un momento de quiebre de lo moderno, sino propuestas puntuales que coexistieron y en muchos casos compartieron espacios de exposición con los artistas modernistas vinculados a un exitoso mercado del arte con incidencia local. En este estudio fue necesario aproximarse a los procesos del campo artístico y en parte tratar de reconstruirlos, en este periodo hubo una ampliación del campo artístico y un acercamiento a la contemporaneidad, que fue provocado –entre otros factores– por la circulación de información relativa al arte contemporáneo y la adquisición de ciertas herramientas teóricas, estas circunstancias posibilitaron que se movilizara una mirada crítica hacia los discursos de la modernidad. En el caso de este estudio se puede pensar que esta mirada crítica también permitió un acercamiento distinto hacia la cultura popular del presente en la modernidad artística.

En esta investigación estos procesos son abordados a partir de información recogida en fuentes bibliográficas y por medio de entrevistas a profundidad a artistas y gestores culturales, quienes respondieron a preguntas relativas al campo artístico, esta información dio luz sobre los procesos del arte contemporáneo en Quito y el papel que en muchas propuestas tuvo la cultura popular. Hay que decir que el eje arte-cultura popular es uno de los acercamientos posibles a un tema complejo y poco historiado como es el arte contemporáneo en el Ecuador.

Muy pocos artistas se arriesgaron a poner en escena un nuevo tipo de prácticas y de inquietudes, o a dejarse influir por los contados profesores de arte que actuaban a contracorriente, o por la información transmitida de modo fragmentada mediante fotocopias. Hubieron sin embargo, artistas que tomaron el riesgo de abordar nuevos lenguajes, utilizando nuevos medios y conceptos. En esa operación de ampliación del campo artístico, la cultura popular y su repertorio textual, visual y sonoro tuvo un papel importante. Me inclino a pensar que se dio un paso de una representación paternalista de lo popular a una práctica artística que tomó a lo popular como una herramienta crítica tanto frente a temáticas de índole social, como a una crítica dentro del propio campo del arte, donde tuvo la función de cuestionar estructuras caducas.

Es necesario señalar que a inicios de los noventas la circulación de la información artística era limitada. En la malla curricular de “La facultad” se daba poca información sobre teoría artística²⁹. Como afirma Jenny Jaramillo: “Desde la formación de la escuela de artes no lees nada, es una formación completamente ligada a un artista que no puede decir ni pensar sino solo hacer” (Jenny Jaramillo, entrevista, 2010). Podemos decir que había una pobre enseñanza teórica, así como una invisibilización de los cauces que en ese momento tenía el arte contemporáneo, “en las escuelas había la idea de que la ignorancia es síntoma de pureza, [...] así la reforma universitaria de 1995-1996 [...] se plantea entre sus objetivos: “fortalecer la autoestima, eliminando al máximo influencias alienantes, promocionando los valores propios.” (Álvarez, 2001: 488)³⁰. A pesar del limitado panorama con relación a la educación artística, en el primer lustro de los 90 hubieron actores que en su práctica pedagógica movilizaron ideas cercanas a lo conceptual, esos docentes fueron, de acuerdo a los testimonios, principalmente tres: Juan Ormaza, Pablo Barriga y Mauricio Bueno³¹.

En esa época lo que sucede en Guayaquil y Cuenca también tiene reverberación en el contexto quiteño. La *Bienal de Cuenca* y los artistas de la

29 La Facultad de Artes de la Universidad Central era el único lugar donde se podía estudiar Artes hasta el año 1997, fecha en la que se inaugura la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

30 De acuerdo a Jaime Sánchez, alumno egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Central en el año 2000 y el artista Patricio Dalgo graduado en el 2010 el énfasis teórico en este centro educativo poco ha cambiado.

31 Entrevistas realizadas a los artistas Jenny Jaramillo, Ulises Unda y Alexis Moreano. Estos artistas fueron estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Central en la década del 90.

llamada Transvanguardia Cuencana, así como la producción individual de los artistas de *Artefactoría* en Guayaquil son referenciales. Pero también en Quito hay un grupo de artistas emergentes que marcan algunas pautas de lo que será el arte contemporáneo. Cuando Jenny Jaramillo realizó su exposición *Piel, Pared, Galleta* (1995), trabajó a partir de la noción de camuflaje, la cual le impulsó a abordar el lenguaje del performance y el cuerpo en relación con el espacio; para este proyecto la artista forró con diminutas galletas de animalitos —de aquellas encontradas en cualquier tienda de barrio— toda la pared de un pabellón del antiguo Hospital Militar, luego de eso se camufló ella mismo dentro de la pared, el olor de las galletas movilizaba la memoria y el recuerdo de la infancia (Jenny Jaramillo, entrevista, 2010), (Cartagena 2009). Esta obra es un ejemplo de propuestas paradigmáticas que siendo producidas en la década del noventa ampliaron las perspectivas formales y conceptuales del arte. El artista Patricio Ponce recuerda el asombro que le causó ese performance y sobre todo la manera en que esa obra le movilizó a repensar su propia práctica artística, ya que “en la facultad solo aprendes las cosas básicas [...] En ese momento [...] todos estábamos con las ideas a flor de piel, quiero hacer esto, quiero hacer lo otro” (Patricio Ponce, entrevista, 2010).



Fotografía No. 10 Jenny Jaramillo Performance: *Piel Pared Galleta* (1995).

Archivo: Jenny Jaramillo

Un fragmento de un artículo de la revista Abrelatas (2003), escrito por Roberto Jaramillo del colectivo *Máquina Gris* expresa el tipo de estructura ante la cual los artistas se oponían.

1994 Ecuador no *e-mail*, no celulares, no *photoshop*, no *Nintendo*, no *windows*, *nothing*. Siendo estudiantes de arte, junto a Fernando Dávalos y David Santacruz formamos la Maquina Gris, un proyecto artístico de resistencia frente a las caducas estructuras culturales del Ecuador y el amaneramiento y estupidez de ciertos elementos de la facultad de artes de la Universidad Central (Jaramillo, 2003).

Ya sea desde la inclusión del cuerpo como material para el arte, la transformación en los modos de representación pictórico, o la fotografía, lo cierto es que a mediados de los noventa se va generando una escena mar-

33 Lucía Chiriboga, Pepe Avilés, Paco Salazar, Diego Cifuentes, María Teresa Ponce, Vivian Bibliowicz, Iván Garcés, son algunos de los fotógrafos representativos de la época.

cada por una cierta complicidad entre los artistas contemporáneos; una conciencia de que las prácticas artísticas están rompiendo con paradigmas modernos, y una sensación de autoconfianza en las experimentaciones y propuestas realizadas. Como asegura Ulises Unda:

[...] formamos parte de un movimiento que es un recambio importante de la trascendencia de estos paradigmas del cuadro, de la pintura, de cosas así de los medios. Creo que formamos parte de eso con muy poca información, la riqueza de eso es que no podíamos procesar muy bien esa información pero había una intención y una fuerte valoración porque creíamos fuertemente en eso que hacíamos. (Ulises Unda, entrevista, 2010)

En el año 1995, se crea el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo: CEAC, la primera formación incluye a un numeroso grupo de artistas y responde a una necesidad de asociación, de crear una cierta institucionalidad a través de la cual se pueda incorporar una base conceptual a la reflexión sobre el arte. En 1996 entra a escena la curadora cubana Lupe Álvarez, quien “vino a llenar el vacío teórico que había en la facultad” (Patricio Ponce, entrevista, 2010). Si antes la información era fragmentada y fluía de manera limitada, Álvarez trajo información ordenada que fue repartida en fotocopias anilladas, en la medida en que no había una circulación de información actualizada a través de otros medios. Ideas y discusiones relativas a la teoría del arte y a la teoría cultural fueron asimiladas por los artistas quiteños con avidez.

Paralelamente se inaugura en el año 1997 la Carrera de Artes de la Universidad Católica. En el primer año se da un énfasis en el desarrollo expresivo de los estudiantes³⁴. En el segundo año, artistas y teóricos con un punto de vista contemporáneo ocupan las aulas. El proyecto se plantea como una posibilidad de consolidación del proceso artístico de los 90. Para el año 2000 Enrique Váscones es nombrado decano y a su alrededor se articula un importante grupo de trabajo: las discusiones y el ambiente de trabajo en las aulas son intensos³⁵.

34 Al principio “la facultad” tuvo un impulso cercano a la modernidad artística pero estuvo ya desde el comienzo atravesada por la búsqueda de nuevos referentes. En un principio y fueron interesantes en términos pedagógicos particularmente interesantes los esfuerzos de la artista Pilar Flores.

35 Se aplicaba una metodología de talleres verticales por medio de los cuales cada estudiante tenía la posibilidad de contar con el criterio informado de varios profesores.

Capítulo III: Procesos de arte contemporáneo en Quito

En la Universidad Central un referente en cuanto a la movilización de ideas contemporáneas fue el seminario *Sacando punta a la materia arte* (2000), dictado por el artista cubano-ecuatoriano Saidel Brito³⁶. Para el artista Jaime Sánchez, el seminario de Brito: “Fue una constante experimentación y descubrimiento. El Saidel nos pasó un montón de información, nos puso al día de lo que pasaba en el arte fuera del Ecuador.” (Jaime Sánchez, entrevista, 2010).

Afirmación y crisis del arte contemporáneo: Tránsito de los 90's al 2000

El fin de la década de los noventa está marcado por convulsiones sociales, en el año 1997 es depuesto el presidente Abdalá Bucaram por un Congreso presionado por movilizaciones populares. Asume la presidencia Fabián Alarcón, sin que el cambio de gobierno signifique ninguna diferencia en la política estatal. En los años siguientes, toma posesión del cargo Jamil Mahuad, su gobierno se caracterizó por la crisis bancaria, la cual fue provocada por el manejo fraudulento de los fondos de los depositantes. Según un informe del Gobierno de Rafael Correa del 2007 en esa crisis se perdieron 8.075 millones de dólares³⁷. Hay que decir que esta crisis tuvo consecuencias sociales, no solo se cerraron fuentes de trabajo sino que muchas familias se quedaron sin el ahorro de todas sus vidas y la migración se convirtió en una opción para salir adelante. La crisis conllevó a la dolarización de la economía³⁸. Esta recesión también provocaría el levantamiento indígena y el posterior derrocamiento de Mahuad por protestas populares apoyadas por distintos sectores sociales y una fracción de los militares.

La escena artística quiteña reaccionó frente a la crisis bancaria de manera articulada y con un posicionamiento político suscitado de manera colectiva.

36 Este seminario llevaría a la realización de la exposición 1486 kg en el año 2002. Esta exposición fue curada por María Fernanda Cartagena.

37 Noticia consultada en: http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news_user_view/ecuadorinmediato_noticias—58619 el 18 de junio del 2010

38 La dolarización más que una medida técnica fue una disposición desesperada para frenar un proceso de devaluación.

Se realizaron cuatro inserciones que contaron con los aportes de un nutrido grupo de artistas. *Banderita Tricolor*, *Tiro al Banco*, *Bancos e Individuales* y *¡Hasta la vista, baby!* fueron proyectos artísticos que tuvieron amplia repercusión en los medios y cumplieron el objetivo de criticar, en algunos casos a través del humor y la ironía, en otros por medio de acciones en el espacio público, al fraudulento e ilegal manejo bancario y la complicidad de los políticos de turno con el desfalco. *Banderita tricolor* (1999) fue un proyecto producido por *Artes No decorativas S.A* (Manuela Ribadeneira y Nelson García)³⁹, *Bancos e Individuales* consistió en una intervención de los bancos de madera del Pobre Diablo dirigida a cuestionar a las entidades financieras. El artista Fabricio Lalama llegó a congelar literalmente un banco en alusión al congelamiento bancario sucedido en ese período de ruina⁴⁰. *Tiro al Banco* fue una iniciativa liderada por el artista Marcelo Aguirre.

El performance *¡Hasta la vista, baby!* (diciembre del 2000) llevó intrínseca una fuerte carga simbólica, la propuesta consistió en el ceremonial funerario de la moneda ecuatoriana, el sucre –que transportada en una urna de cristal– fue enterrada en el tradicional cementerio de San Diego, luego de su muerte post-dolarización⁴¹.

Según la artista Ana Fernández (una de las gestoras de esta iniciativa) la propuesta fue una mezcla de acción y procesión, un ámbito en que se atravesaban lo religioso y lo político tanto por la intención de los artistas, como por la participación de curiosos y personas dolidas por el suceso. Fernández recuerda que: “Lavaban la bandera, gritaban, muera la corrupción, mueran los malos políticos, que viva el Sucre. Bueno, a mí me daba mucha pena [...] la acción [...] era entendida como una procesión por una parte, pero

39 Esta convocatoria se fundamentó en una invitación a presentar propuestas que ironicen sobre los valores patrios. Además de los miembros de *Artes No Decorativas S.A* contó con la participación de Ana Fernández, Saidel Brito y Fabricio Lalama, la experiencia también fue replicada en Guayaquil con la presencia de otros artistas. Consultado en: <http://artesnodedecorativas-s.a.laselecta.org/> el 18 de julio de 2010.

40 Cinco años después, (2005) la artista María Teresa Ponce, realiza una pieza de video arte llamada *La Marcha Vuelve* trabajada a partir de registros visuales de “la rebelión de los forajidos”, que precipitó la caída del presidente Lucio Gutiérrez.

41 Esta fue una idea surgida en el ámbito de una conversación entre Pepe Avilés, Miguel Alvear, Alexis Moreano y la propia Ana Fernández. Juan Lorenzo Barragán realizó la postal, Miguel Alvear el video. (Ana Fernández, entrevista, 2010).

también habían consignas políticas[...] después cantaban: hacia ti, morada santa, claro cantamos un montón de cosas” (Ana Fernández, entrevista, 2010).



Fotografía No 11. Stills de video *Hasta la Vista, Baby*, realizado por Miguel Alvear (2000) a partir del registro del performance *Hasta la Vista, Baby*.

Esta obra es un ejemplo de la posibilidad del arte de compenetrarse con las emociones de la gente y con sus códigos y sistemas de representación. Quizás el espacio y el tiempo que duró la procesión fue un momento liminal que dio cabida a la idea de que el arte retorne a la vida para revertirla. A través de esta obra, en la que se hizo presente mucha gente popular y de los sectores medios, congregada por la indignación, se hizo latente lo que De Certeau (2000: 88) llama las artes de hacer, es decir la capacidad inventiva de la gente en la vida y en las protestas cotidianas. En ese sentido, el mérito de la propuesta no está en suscitar la rebeldía de la gente, sino en haber encajado en un tipo de sensibilidad y que-hacer popular. Ranciere llama arte

relacional a aquel arte que se dirige “a crear ya no objetos, sino situaciones y encuentros” (Ranciere, 2005: 46) está propuesta encaja en esa concepción de lo relacional.

En esas fechas convulsionadas en las que se protestó contra el gobierno de Mahuad, así como en los derrocamientos de los otros gobiernos de Abdalá (1998) y Lucio Gutierrez (2005), se hicieron visibles manifestaciones creativas, algunas vinieron del campo del arte y la mayoría desde la gente, una parte de estas acciones espontaneas pueden ser vistas en los diversos registros fotográficos de las multitudinarias marchas. Lo más importante de esas marchas desde la perspectiva de la representación es que permitían rehacer vínculos y relaciones entre la gente llevada por la indignación, rompiendo de este modo con el aislamiento propio de la vida moderna (Ranciere, 2005: 56).

Pienso que estas acciones artísticas, desarrolladas en momentos de fuerte cuestionamiento político y social, son también una consecuencia de la cohesión alcanzada, para ese momento por el campo del arte contemporáneo en Quito. No se puede olvidar que en la década del noventa hubo producción artística emergente de calidad así como una gestión alrededor del arte que trajo como resultado una escena artística efervescente. Lo interesante de este proceso es que no solo se derivó en propuestas artísticas, sino también en políticas institucionales a favor del arte contemporáneo que trataban de responder al momento. En el año 2001 es reestructurado el Salón Mariano Aguilera. En el año 2002 se construye un museo de las características del *MAAC* de Guayaquil, el *MAAC* se articula como un proyecto de calidad en el cual la parte conceptual va de la mano con una infraestructura idónea para la exposición de arte contemporáneo⁴². Además se crean los centros culturales de Quito como el Museo de la Ciudad y el Centro Cultural Metropolitano.

En ese lustro que va del año 1997 al 2002 todo parecía ir viento en popa, museos, convocatorias artísticas abiertas, una nueva carrera de arte en la ciudad de Quito y un libro representativo del arte contemporáneo en ciernes. Paradójicamente los resultados de este proceso de creación de infraestructura y de apertura de espacios para el arte se dan paralelamente a la crisis bancaria, cuando cae el mercado del arte, se cierran las galerías y de

42 Museo arqueológico y de arte contemporáneo.

alguna manera todo un sistema que, como manifiesta Pepe Avilés, era ficticio⁴³. Sería cuestión de tiempo para que estos procesos se queden en suspenso, la calidad del salón Mariano Aguilera fue afectado en casi todas sus ediciones por curadurías dirigidas por actores culturales no preparados en el quehacer artístico. Quizás la excepción es la curaduría de Mónica Vorbeck *Reciclaje y Ready-made – La fascinación de la cotidianidad* (2004) desde el punto de vista de este estudio esta propuesta contenía un concepto interesante, sobre todo si se considera que el reciclaje que dota de múltiples vidas a los objetos es algo presente todo el tiempo en la cotidianidad de los ecuatorianos⁴⁴.

En el 2002 Enrique Váscones y gran parte del profesorado salen de la Carrera de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador luego de conflictos con la directiva de la PUCE⁴⁵. Por otro lado, las expectativas causadas por el libro de arte contemporáneo que iba a publicar el CEAC se vieron frustradas⁴⁶. A pesar de que los organismos internacionales aceptaron los informes relativos a la investigación presentados por el CEAC, la financiación nacional para la publicación del libro nunca llegó a hacerse palpable (Alexis Moreano, entrevista, 2010). Luego de intentos fallidos por acceder a los fondos prometidos, la investigación y sus resultados se quedan en el limbo, luego de diez años de haberse terminado la investigación nada

43 Como argumenta Pepe Avilés: “Cuando cae [...] el mercado del arte [...] se encuentran con unas obras de arte que quieren subastar o poner a la venta para recuperar ese capital y se dan cuenta que no tiene ningún valor, porque no hay un mercado, porque no hay una economía y cuando tratan de vender estas obras afuera eran invendibles, porque no tenían ningún valor, entonces para la década de los ochenta se había creado un mundo ficticio sobre el arte, en realidad solo le pertenecía a este sistema económico y solo le pertenecía a un pequeño grupo de una élite social, pero que no tenían ninguna relación con nada.” (Pepe Avilés, 2010, entrevista)

44 En un ensayo escrito en el 2007 Vorbeck discute la eficacia de las curadurías del Mariano Aguilera (incluyendo su propia propuesta) para brindar un panorama del arte contemporáneo al público.

45 En este proceso que afectó también a la carrera de diseño de la PUCE, se involucro en protestas que duraron varios días una gran cantidad de estudiantes.

46 Recuerdo que en el año 1999, siendo estudiante de arte en la Universidad Católica, se comentaba con expectativa sobre la inminente salida de esta publicación y la importancia que esta iba a tener en la proyección del arte ecuatoriano. En el medio artístico se llamó a esta publicación en ciernes el catálogo, Alexis Moreano manifiesta que la intención era hacer un libro. (Alexis Moreano, entrevista, 2010)

se ha publicado⁴⁷. Lo cierto es que en todos estos procesos lo que se mostraba es la debilidad institucional que acompañaba el surgimiento del arte contemporáneo.

A nivel nacional otro caso que ejemplifica la frustración de los procesos culturales, está en el MAAC de Guayaquil, el proyecto fue suspendido abruptamente. En el año 2003 por celos regionales relativos a que la directiva no era nacida en el medio (Andrade: 2007). Pero posiblemente la razón de fondo estaba relacionada con las propuestas y contenidos del proyecto en un contexto político y social como el de Guayaquil.

A las puertas del horno se quema el pan dice el refrán, los procesos enunciados anteriormente evidencian un proceso de emergencia, desenvolvimiento y caída.

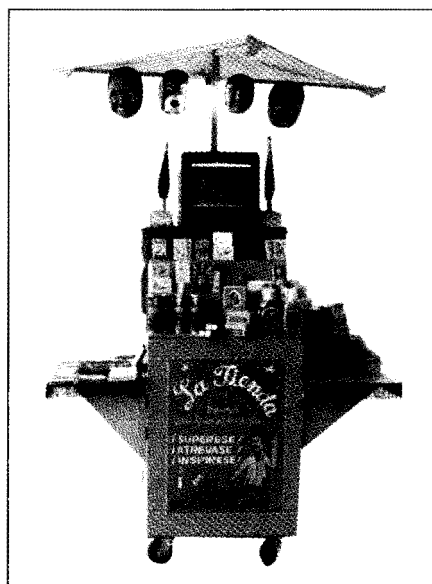
Partir desde cero o el surgimiento de iniciativas independientes

En este acápite me referiré al circuito artístico en la década que va del 2000 al 2009, en la medida en que permite entender tanto el vacío institucional y la precariedad como los esfuerzos que han tenido que hacer los artistas contemporáneos para producir y dar a conocer su producción. Considero que es importante tomar en cuenta a los emprendimientos de artistas y colectivos de esta época, pues revelan los intentos, algunos infructuosos otros exitosos, de articulación de un campo artístico. En esta investigación hubo un interés por los procesos acaecidos en un momento de crisis y por fuera de la institución arte, pues es en estos emprendimientos donde es posible mapear una relación del arte contemporáneo con la cultura popular mediada por un interés por lo contextual y un acercamiento al espacio público y al *site-specific*.

47 A partir de esas fechas rumores infundados –pero que son resultado del silencio que rodeo a la publicación– han circulado en el medio: el catálogo ha pasado de ser la gran oportunidad de promoción para el arte contemporáneo que nunca llegó: un objeto de deseo no satisfecho. En mi opinión era necesaria una aclaración pública por parte de los directores de la investigación o una muestra del trabajo realizado por medio de la puesta en circulación de los avances. Esto hubiera cerrado el proceso, ya que si bien es cierto, este fue un proyecto gestionado enteramente por el CEAC, se fundamentó en una investigación que causó expectativa en el medio y que involucró como informantes a muchos artistas.

Capítulo III: Procesos de arte contemporáneo en Quito

Procesos de arte contemporáneo en Quito



Fotografía No 12 *La Tienda*, proyecto itinerante de *Experimentos Culturales* 2004-2006

Si bien es cierto, en los últimos tres años se han hecho presentes emprendimientos que dan cuenta de una reactivación del campo artístico, hubieron procesos anteriores que han sido invisibilizados. Si se toma en cuenta a colectivos, plataformas y espacios culturales, hay que nombrar la continuidad de colectivos que se habían consolidado a fines de los 90s como *Artes no decorativas S. A.*⁴⁸, *Oído Salvaje*⁴⁹, El Pobre Diablo, que en el año 2000 inaugura la Galería El Container. En la década del 2000 se dieron algunos emprendimientos que nuclearon a un gran número de artistas, buena parte de los cuales fueron invisibilizados. En la actualidad existen espacios

48 *Artes no Decorativas S. A.* jugó con la idea de la implementación de la práctica empresarial en el campo del arte colectivo conformado por Manuela Ribadeneira y Nelson García.

49 Colectivo conformado por Mayra Estévez, Iris Disse y Fabiano Kueva. Con un trabajo que se encuentra atravesado por el activismo y la experimentación sonora, así como el diálogo de estos ámbitos de producción en el arte.

como *FLACSO Arte Actual* (abierta en enero de 2007)⁵⁰, *CeroInspiración* (septiembre de 2009), *No Lugar* (abierta desde abril de 2009), y el proyecto *Archivo Nuevos Medios Ecuador*⁵¹, que han realizado gestiones acertadas y han logrado establecer vínculos internacionales que tienden a romper el aislamiento del arte contemporáneo ecuatoriano⁵².

Con relación a plataformas surgidas, cabe nombrar a *La Corporación* un proyecto que muestra un esfuerzo de los artistas contemporáneos para juntarse alrededor de un proyecto⁵³. La Naranja Mecánica, con la creación de un bar galería destinado al arte contemporáneo⁵⁴. *Experimentos Culturales*, colectivo pionero en la instauración de una plataforma de arte contemporáneo y cultura popular del Ecuador en la red en un momento de crisis institucional (2001-2008), esta agrupación se interesó en la investigación sobre la cultura popular y la representación crítica a través de la apropiación de visualidades populares produciendo proyectos de arte contemporáneo⁵⁵, *Tranvía Cero* colectivo que ha gestionado el encuentro de arte urbano *al zur-ich*, *Mishqui Public* y *La Galería Mama Carmela* y del cual hablaremos posteriormente.

50 Este proyecto fue ideado por Marcelo Aguirre, el artista es responsable de su dirección.

51 Antes llamado Archivo Escoria, es dirigido por María Belén Moncayo. El proyecto consiste en un archivo de video arte ecuatoriano. La dirección web es <http://aanmecuador.com/> El proyecto comenzó con el nombre de Archivo Escoria desde el 2003 y cambio de nombre en el 2010.

52 En cuanto a los espacios para el arte han habido otros bares con actividad cultural como La Casa de al Lado, el Anánke o el Este Café y centros culturales como la Alianza Francesa, la Casa Humboldt. Han habido proyectos que han reclamado los espacios municipales o de la Casa de la Cultura. Recientemente se habilitó un espacio para el arte joven llamado No Lugar, y la Casa S190 de prácticas culturales, el mismo da cabida a expresiones cercanas al graffiti y al arte callejero, hay que decir que como sitio no cuenta con una infraestructura de galería, sin embargo se encuentra activo y realizando actividades semanales.

53 La Corporación publicó la revista *Abrelatas* (cuatro números), realizó el *Anti Salón* en respuesta al Mariano Aguilera la muestra *Hipercolectiva* y dos exposiciones de proyección internacional. La Corporación estaba conformada por los artistas: Ernesto Proaño, Rodrigo Viera, Danilo Vallejo, Roberto Jaramillo, Samuel Tituaña, Carlos Vaca, entre otros (Ernesto Proaño, entrevista, 2010).

54 La Naranja Mecánica abre las puertas en el 2000 e su intento de buscar una salida para el mercado del arte contemporáneo y de mantener un espacio de exhibición. La Naranja Mecánica fue inaugurada en el 2000 por dos jóvenes artistas de la Universidad Central: Jaime Sánchez y Karen Solórzano. Según Sánchez "La idea era hacer un bar "alternativo" en donde se podía realizar exposiciones." En la actualidad la Naranja sigue activa.

55 Entre estos proyectos cabe nombrar al proyecto de intervención urbana *Sobre El Desaparecido Ricardo Novillo Burneo* de Gonzalo Vargas (2005) y la propuesta colectiva *La Tienda* que consistió en la habilitación de un carro ambulante para la venta de productos irónicos que se apropiaban de la

Capítulo III: Procesos de arte contemporáneo en Quito



Fotografía No. 13 *Galería Full Dollar*,
Fotografía tomada en el acta de
inauguración (2004)

La Galería Full Dollar (2004) corporación de carácter ficticio – dirigida por el antropólogo X. Andrade, a pesar de su localización en Guayaquil hizo circular sus contenidos en Quito a través de la red⁵⁶. Este proyecto fue importante por su articulación crítica en contra de la regeneración urbana y por el lugar que ocupó dentro de este la cultura popular como elemento re-semantizado, desestabilizador de las políticas oficiales⁵⁷. De igual manera *La*

estética popular, etc. El proyecto de Experimentos Culturales duró desde el 2002 hasta el 2009. Su práctica se orientó a la realización de proyectos artísticos colectivos y la actualización del sitio *Web*. Llegó a tener un promedio de 60. 000 visitas mensuales, luego de su disolución algunos de sus miembros crearon el colectivo *La Selecta*.

56 Esta circulación se dio a través de la web *experimentosculturales.com*.

57 En la actualidad se puede visitar el archivo de las actividades de la Galería Full Dollar visitando <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>

Galería Full Dollar ha trabajado con pintores populares articulando a través de la visualidad popular propuestas críticas en torno al sistema arte⁵⁸.

No se pueden nombrar todas las iniciativas sucedidas en la década del 2000, hemos nombrando por un lado ciertas iniciativas que permiten dar cuenta de los esfuerzos independientes de gestión del arte, estas iniciativas sirven para entender que los proyectos relacionados con la cultura popular se desarrollaron desde iniciativas independientes y sin el auspicio de la institución arte. Se hace necesario puntualizar, sin embargo, que a pesar de la calidad de muchas de las propuestas, son pocas las obras que logran trascender al tiempo. El artista Adrián Balseca afirma irónicamente, mientras ve una reseña de su exhibición aparecida en el diario *El Telégrafo*⁵⁹: es lo único que se gana después de haber invertido 1200 dólares en una exposición. La pregunta que está latente es cómo crear una historia del arte contemporáneo ecuatoriano y quiteño y un mayor reconocimiento del público de esa producción⁶⁰.

58 Una de las propuestas es realizada desde el 2009 al presente en colaboración con el artista popular Don Pily radicado en Playas – Guayas, el proyecto se llama *The Full Dollar Collection of Contemporary Art*. El proceso de realización de la obra consiste en mostrar a Don Pily imágenes del arte contemporáneo *mainstream* para ser copiadas con el lenguaje y la textualidad de la rotulación. Por ejemplo, la instalación de Paul Mc. Carthy (Cabezas de Tomate) es convertida en *Guardería Infantil Cabezas de Tomate*. O una imagen de Cyndy Sherman que representa un payaso es convertida por Don Pily en el *Gran Circo de las Sherman Sisters* (X. Andrade, entrevista, 2010). Esta propuesta tiene un cuestionamiento geo-político evidente: al hablar de las visualidades del centro a partir de los códigos visuales marginales, X. Andrade ironiza de manera efectiva con respecto al carácter elitista y occidental del arte contemporáneo *mainstream*. El aura de la imágenes es deconstruido por medio de la inclusión de la rotulación popular y su resignificación local, en palabras de Andrade “las grandes posibilidades críticas que significa hacer arte desde la periferia de la periferia” (Andrade, entrevista, 2010). Un aspecto importante de esta propuesta radica en el proceso dialógico para la realización de las imágenes. De acuerdo a X. Andrade el proceso de diálogo con Don Pily, las negociaciones específicas para la producción de cada imagen, son un material etnográfico de interés antropológico. En este sentido hay una disposición de X. Andrade por indagar en las interpretaciones que da Don Pily a estas imágenes.

59 La exhibición *Ornato y Delito* fue inaugurada en la Galería Cerol Inspiración el 9 de julio de 2010.

60 Hay exposiciones que han tratado de sintetizar procesos artísticos como *Realismos Radicales* curada por Ana Rodríguez y *El Otro Arte en Ecuador* de Lenin Oña. Si la primera tuvo una línea temática, centrada en recuperar el realismo en el arte contemporáneo bajo ciertos ejes curatoriales que sirvieron como eje para el abordaje de las obras; la segunda falló en su pretensión abarcadora de los procesos artísticos contemporáneos: muchos artistas de importancia no quedaron incluidos. Otra propuesta curatorial de importancia es la muestra *Arte Contemporáneo en Ecuador*, curada por Ulises Unda, esta muestra fue realizada en el Museo Camilo Egas del Banco Central y sintetiza una parte de los procesos artísticos ecuatorianos. Unda ubica la presencia del conceptualismo

En este acápite nos centraremos en las maneras como respondieron los artistas emergentes ante la crisis económica, política y social en la que se sumergió el país. Para comenzar, hay que partir de la idea de que esta crisis significó un cambio en el modo de concebir la producción artística, al encontrarse las galerías cerradas y al ser limitada la venta de obras de arte se da una contestación por parte del campo artístico.

Para el artista Raúl Ayala, ese momento le produjo un quiebre: “dije, bueno no es por ahí, cerraron las galerías, no funcionaba el arte oficial, y si es que no pasaba eso yo no hubiera visto esa necesidad de socializar el trabajo artístico y de salir un poco fuera del parámetro artista-creador y hacer colectivos” (Raúl Ayala, entrevista, 2010). Se producen respuestas ante el vacío institucional que se percibía en la época, así como propuestas creativas. Hay que decir que los alcances de estas iniciativas tienen que ser leídos reconociendo la precariedad desde la que sus ejecutores actuaron, considerando que fue un momento en que los artistas además de hacer su propia obra tuvieron que realizar trabajo de gestión, crear plataformas, concebir proyectos para buscar fondos públicos o privados, en definitiva, realizar un trabajo que a veces era productivo y otras veces terminaba en propuestas fallidas⁶¹. Un ejemplo del trabajo de gestión está en *La Corporación*, Ernesto Proaño manifiesta que el colectivo se conformó en una fábrica de proyectos, pocos resultaron y gran parte terminaron siendo fallidos (Ernesto Proaño, entrevista, 2010).

Se trataba de responder frente a un panorama golpeado por la crisis, quizás crear un cierto asidero o algún tipo de institucionalidad⁶². Hay que pensar que aunque existía una gran infraestructura museística municipal creada en esos años (los museos Centro Cultural Metropolitano y Museo de la Ciudad) estos sitios eran concebidos primordialmente como lugares ex-

en las prácticas artísticas ecuatorianas y señala como el mismo plantea una disrupción frente al modernismo “así como del modelo de circulación global”, (Unda 2007) los artistas que participan en la selección de Unda, son algunos de los artistas incluidos en este estudio, como por ejemplo, Miguel Alvear, Jenny Jaramillo, X. Andrade, Raúl Ayala, Pablo Barriga.

61 Recordemos que el *Ministerio de Cultura* se crea en el año 2008, durante muchos años el único espacio para acceder a las fondos fue la *Corporación Quito Cultura*, dependiente del Municipio de Quito.

62 Me considero parte de ese proceso ya que fui miembro del colectivo *Experimentos Culturales* desde el año 2003 hasta el 2009.

positivos, estas instituciones –aparte de la realización del concurso Mariano Aguilera– no tenían mayores políticas culturales de relación o acercamiento con la escena artística emergente. La curadora Mónica Vorbeck (2009) reclama de las instituciones el fomento a la creatividad y la innovación contemporánea y se pregunta: si no “hay ninguna institución en el país que tenga este cometido en sus prioridades?” En opinión de Vorbeck, “el desinterés por las manifestaciones culturales y por la historia del arte exige ser pensado” (Mónica Vorbeck, conferencia, 2009)⁶³.

Para el artista Omar Puebla –egresado de la Universidad Central en el 2000– la generación que emergió en la crisis sintió que no tenía espacios para desarrollar su trabajo:

A nosotros lo que nos pasó es que nos quedamos sin piso, porque se fue a la mierda todo, el mismo comercio se cayó, se cerraron galerías y le tocó a uno bancárselas, y decir bueno no hay eso ¿Y qué? ¿Ya no soy artista?.. por eso es que aparecen proyectos importantes como lo han sido *Experimentos Culturales*, *La Corporación*, *Tranvía Cero*, porque no había espacio, entonces a los artistas les tocó inventarse su espacio, por suerte, porque eso nos hizo crecer mucho (Omar Puebla, 2010, entrevista).

El periodo post-crisis se caracteriza por el surgimiento de propuestas independientes de las instancias de legitimación tradicionales y por la búsqueda de espacios alternativos para el arte. Aunque la producción más conocida de esos años, por su aparición en catálogos, es la del Salón Mariano Aguilera, no es necesariamente la más relevante o por lo menos no es la que tiene más interés para este estudio⁶⁴.

En esta sección me limitaré a registrar los procesos sucedidos por fuera de la institucionalidad, una serie de prácticas artísticas que por sus condiciones experimentales de trabajo, por las características de inserción en el espacio público, y por su carácter efímero o desmaterializado, así como por la falta de oportunidades para un registro a través de medios impresos, han

63 Ponencia presentada en los Encuentros de la Razón Incierta 2009. Ciclo de conferencias organizadas por la teórica de la fotografía María Fernanda Troya. La ponencia fue grabada en audio.

64 Con esto no quiero decir que en el Mariano Aguilera no se hayan presentado algunas obras de calidad, pero en mi opinión personal, un concurso de las características del Mariano Aguilera dice poco de los procesos sucedidos en el campo artístico.

[...] que lo que empezaba a hacer no iba a tener nunca cabida en ese tipo de lugares. Yo pensé [...] que podía hacer en la vía pública, me di cuenta que pedir un permiso al municipio era más rápido y más fácil que hacer en una galería y había otra forma de relacionarse con la gente [...] que no se daba [...] en las galerías. (Belén Santillán, entrevista, 2010)

Buena parte de las propuestas innovadoras de este período fueron instaladas en el espacio público y particularmente en sitios de socialización o de tránsito populares. Las inquietudes de los artistas estuvieron cercanas al *sue-specific*, en el sentido de que muchas de estas inserciones se concebían a partir de un diálogo con el espacio como contexto. Por ese lado, no importaba solamente la materialidad de la propuesta, sino el modo en el que interactuaba con el contexto: con las plazas, parques o paradas de buses; lugares que en muchos casos eran interpelados desde su propia historia. Como ejemplo de estas prácticas, se puede nombrar la intervención de Belén Santillán en el Mercado de Santa Clara, a partir de una instalación que representaba a los personajes del mercado con vestiduras de santos (2000), *Espejo de Sonido* de Fabiano Kueva con una recopilación del habla cotidiana de Quito y Guayaquil y su proyección en las plazas públicas de las respectivas ciudades (2001), *Licuyendo Mierda*: instalación realizada en

el ámbito privado de un departamento (*Colectivo La Licuadora* 2002). *Se ve cualquier cosa*, intervención que consistió en trasladar actividades privadas al espacio público (Pancho Viñachi 2002), *La Calle del Algodón*, proyecto que discutió el tema de la regeneración urbana a partir de una instalación de objetos y fotografías sobre soportes de madera que imitaban a los tendales de los antiguos vendedores desplazados del centro histórico (Manuel Kingman 2003), *El Triciclazo*, acción en la que se recorrieron las calles de Quito en un triciclo de características rurales mientras se gritaba un discurso que incorporaba el argot popular para hablar de la situación política (PPCC 2002), y la primera acción de *al zur-ich* del colectivo *Tranvía Cero* (2002) en el barrio de la Magdalena, en la que se intervenía una plaza del barrio para cuestionar el uso que los moradores hacían de la misma.

Hay que decir que estas prácticas coincidieron con proyectos de arte público realizados en otras ciudades como *Invade Cuenca* (1998) y *Ataque de Alas* en Guayaquil (2002)⁶⁶. Aparte de la colocación de la obra en un espacio distinto al de la galería es importante indagar en cuál es la relación con la cultura popular y qué diferencia a este acercamiento de las prácticas anteriores. Se puede pensar que se da un paso de la representación de lo popular para el espacio del museo a un intento por acercarse a la cultura popular en su propia cotidianidad. Este viraje también tiene relación con el giro etnográfico planteado por Hal Foster (1996), en el sentido de acercamiento a la antropología como medio de entrada a lo contextual.

Un ejemplo de estas propuestas es el trabajo que Belén Santillán realizó en el 2000 en el Mercado de Santa Clara, está inserción consistió en la puesta en escena de tres esculturas de santos, que a la vez representaban a personajes del mercado Santa Clara, “Era la Santa Rita que de alguna ma-

66 *Invade Cuenca* se realizó de manera paralela a la *Bienal de Cuenca*, este proyecto constituye un referente importante en cuanto a la realización de prácticas artísticas en el espacio público; fue una iniciativa de Madeleine Hollaender y contó con la asesoría de Freddy Olmedo y la curaduría de la argentina Mónica Girón (Diario Hoy, 18/12/98). Una reflexión sobre este proceso puede encontrarse en el texto sobre la Galería Madeleine Hollaender escrito por María Fernanda Cartagena (2002). No menos importante fue *Araque de Alas* (2002) organizado por el MAAC y el CEAC en Guayaquil. Para la artista Belén Santillán (artista preseleccionada para esta convocatoria) “fue un espacio que si cambió la manera en que los artistas participantes veían las cosas, o como comprendían la inserción de arte en la esfera pública”. No hay que olvidar que ha sido una de las pocas iniciativas críticas de intervención en los espacios públicos, realizadas desde las instituciones.

nera le crucé con otro personaje de la carnicera, había este cargador que era el San Benito, [...] y este otro niño que lustraba los zapatos, formaban como un nacimiento”. En esta obra se provoca un diálogo con el contexto del mundo de los mercados: no solo hay una relación de la artista con la religiosidad popular, sino con un sector de la sociedad sujeto a distintas formas de exclusión. Según sus propias palabras “fue una asociación entre ambas cosas, fue una relación de lo religioso con esta misma gente tratando de santificarse a partir de su vida diaria, de los pequeños martirios diarios, esa fue la relación que encontré”. Lo interesante es que no se trata tanto de sacar el arte a la calle, como generar un diálogo entre la vida social de la calle y las inquietudes sociales y existenciales de la artista (Así, el tema religioso fue recurrente en sus posteriores obras). Según declara Belén Santillán en ese momento no contaba con las herramientas para lograr que la gente del mercado se involucre, tampoco realizó un levantamiento de las impresiones y reacciones frente a la obra, sin embargo, era una propuesta innovadora de acercamiento artístico al ámbito de lo popular y de lo público.

Al igual que en el caso de otras obras de la época hay una distancia con respecto a la institución arte. La propuesta contiene, sin embargo, elementos heterogéneos: por un lado hay un diálogo con lo popular y una construcción de metáforas en torno a lo popular y al espacio público, sin embargo hay, de acuerdo a lo que reconoce la propia artista, un limitado entendimiento de realidades específicas como la del propio mercado y poca experiencia en un acercamiento a la gente. Hay que entender que esta propuesta se dio en un momento emergente de experimentación artística, sin tener a la mano los referentes sobre arte público que en la actualidad tenemos. Considero, en todo caso, que es una propuesta que da cuenta de un interés legítimo por llevar el arte a otros públicos y para el Quito de comienzos del 2000 uno de los precedentes en el tránsito de la galería al espacio público. Esta tendencia después sería visible en otras propuestas, y desde el 2003 en el proyecto de *al zur-ich*, plataforma que ha hecho posible la realización de alrededor de cien proyectos de arte urbano.

Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito



Fotografía No. 14 Instalación de Belén Santillán
en el Mercado de Santa Clara (2000). Fotos Santillán (2000)

Hemos puesto énfasis en los proyectos de carácter independiente, sin embargo, hubieron proyectos institucionales interesantes, entre los cuales –y por la relación que entabló con lo popular– cabe nombrar a *Divas de la Tecnocumbia*. El proyecto se articula por la intervención de María del Carmen Carrión, quien en el 2002 entra a trabajar como curadora en el Museo de la Ciudad de Quito. *Divas de la Tecnocumbia* tenía como fin trabajar sobre el fenómeno, en esos años naciente, de la Tecnocumbia, como fenómeno estético y de consumo cultural. Fue concebido a partir de una investigación antropológica llevada cabo por Jaques Ramírez y Alfredo Santillán y de la realización de dos propuestas de arte contemporáneo ejecutadas por los artistas Miguel Alvear y Jorge Espinosa, así como una propuesta de experimentación sonora entre el grupo musical La Grupa e Hipatia Balseca, cantante de Tecnocumbia. El proyecto contaba con todos los elementos para ser exitoso y estaba organizado desde el lugar idóneo para entender las manifestaciones culturales urbanas, como es el Museo de la Ciudad. Sin embargo –y a pesar de la calidad de los productos presentados y su relativa espectacularidad– fue un proyecto que no llegó a completarse. El concierto entre la Grupa e Hipatia Balseca no se hizo dentro del Museo, provocando discusiones posteriores en torno al museo como reproductor de formas de entender las políticas culturales de manera excluyente. El punto de con-

flicto en el *Museo de la Ciudad* fue la exposición de fotografías *MEC POP* de Miguel Alvear, el artista considera que hay opiniones relacionadas con que no hay como tocar al otro, “muchas de las interpretaciones a como el otro va a leer esto han sido falsas, porque también en esa asunción hay una distancia, hay un paternalismo, en asumir que el otro va a reaccionar de tal o cual manera” (Miguel Alvear, entrevista, 2010). Aunque concuerdo con el artista sobre un cierto paternalismo (y moralismo) en las opiniones de la clase media sobre estas representaciones, considero que en algunas de las fotografías de *MEC POP* se da una construcción de la otredad desde estereotipos. Profundizaremos sobre ese aspecto en el siguiente capítulo, por el momento es necesario argumentar que la no realización del proyecto, evidencia las tensiones en el intento de captación de una manifestación de la cultura popular por parte de la esfera erudita y de la institución museo. Aunque la primera intención del museo era la democratización de sus usos a partir de la inclusión de las prácticas culturales populares en su espacio, cabe preguntar sobre el sentido de esta inserción. Por un lado, la tecnocumbia tiene sus propios circuitos de consumo y no necesita de legitimación y si bien es cierto había un interés democratizador por parte del museo, este se veía entrampado por una condición clasista incorporada, o con prejuicios en términos de lo que Alvear califica como lo “políticamente correcto”. De acuerdo a María del Carmen Carrión “Después de un año de trabajo en un proyecto y de toda la inversión simbólica y económica para realizar ese proyecto desde el Museo, la censura no era solo al artista sino hacia las políticas culturales que el Museo mismo presentaba, hacia el discurso que durante más de un año manejó el propio Museo de la Ciudad” (Chat room con Miguel Alvear 2004)⁶⁷.

Al zur-ich como plataforma ¿otro lugar de lo popular?

Habíamos ubicado la relación que se entabló con lo popular desde El Pobre Diablo. En el espacio, así como en las prácticas de los artistas cercanos a este proyecto, había una relación apropiacionista con la cultura popular: se tras-

67 Disponible en Latinart.com, consultado el 10 de febrero de 2010

ladaba lo popular a un espacio erudito, y se introducía a partir de su estética sentidos críticos en el convencional mundo cultural de los noventa. En el caso del encuentro de arte urbano *al zur-ich* organizado por el colectivo



Fotografía No. 15 Portada del catálogo del
Cuarto Encuentro de arte urbano al zur-ich (Tranvía Cero 2006)

Tranvía Cero se da otra correspondencia: no se lleva lo popular a un espacio erudito, más bien se trata de trabajar en sus propios contextos. Considero que estos tipos de acercamiento responden a distintas épocas y al apareamiento de nuevos campos de visibilidad. En el siguiente capítulo analizaremos –a partir del estudio de propuestas concretas– como se dio el paso, de la representación de lo popular hacia prácticas dialógicas. Por el momento cabe detenernos un poco en *al zur-ich*, concebido como una plataforma para la realización de proyectos artísticos dialógicos (Kester, 2004) y relacionales (Bourriaud, 2001). A lo largo de este capítulo se ha hablado de los espacios y los procesos que posibilitaron el desarrollo de propuestas

artísticas contemporáneas relacionadas con la cultura popular, incluyo al *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* en este capítulo porque responde a los procesos descritos anteriormente y por que su dinámica propia ha posibilitado el surgimiento de prácticas artísticas relacionales y dialógicas en el contexto de Quito, así como aproximaciones de carácter colaborativo con la cultura popular, desde el punto de vista de la relación entre arte y antropología (Schneider 2006, Andrade 2007) y desde la Antropología del Arte (Marcus & Myers, 1995); las diez ediciones de *al zur-ich* —permiten la investigación y el análisis— en torno a la relación entre arte y cultura popular, de ahí la importancia de este proyecto para este libro y su inclusión en un capítulo que se centra en los procesos⁶⁸.

Hay que recalcar que en el contexto de Quito, no se puede entender los proyectos dialógicos, sin ubicarlos en el espacio del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* pensado como una plataforma que brinda posibilidades de producción al arte contemporáneo. Recordemos, que en este encuentro cada propuesta se desarrolla en un período de tiempo que va de semanas a meses, coincidiendo en esto con lo que se entiende por trabajo antropológico, esto es un acercamiento etnográfico sostenido durante un tiempo relativamente largo. Por ejemplo, en la obra del artista Juan Fernando Ortega *Anónimos* (2009) la propuesta fue realizada en cuatro meses y medio de duración. Durante gran parte de ese proceso *Anónimos* tuvo la colaboración de un 'tutor', un miembro del colectivo *Tranvía Cero* que acompañó el proceso ayudando con apoyo logístico en las etapas iniciales del mismo⁶⁹.

Grant Kester (en una entrevista realizada por Mick Wilson, 2007) habla de proyectos que tienen una naturaleza inmersiva y extendida en el tiempo:

... (muchas veces a lo largo de semanas, meses, o incluso años) le imponen una demanda distinta al crítico, un sentido diferente en el ritmo y la duración en su relación con el artista. No es cuestión de visitar un museo o una bienal y contemplar una determinada escultura o instalación; es necesario pasar cierto tiempo junto al artista, en el sitio del proyecto si es posible, y hablar con otros participantes para tener otro sentido del trabajo. (Wilson, 2007)

68 El proyecto de *al zur-ich* ha sido cuidadosamente documentado, además se han publicado catálogos en cada año.

69 En el caso de la obra *Anónimos*, el tutor fue el artista Pablo Almeida.

Aunque en el trabajo realizado por *Tranvía Cero* en la gestión de *al zur-ich* no se contempla el desarrollo de una conceptualización teórica a partir de las obras participantes, en realidad si se hace una curaduría, aunque en un sentido totalmente distinto al institucional. Una curaduría donde cada uno de los miembros del colectivo se ve involucrado en tareas de gestión y acompañamiento de las propuestas, una propuesta curatorial que no toma a una sala, sino a la mitad de la ciudad, en términos materiales y simbólicos: el Sur de Quito, la parte más desatendida por las políticas urbanas, sociales y culturales como su lugar de implementación y lo hace desde una premisa clara: la selección y el acompañamiento de obras que planteen un diálogo entre la comunidad y el artista y a su vez generen procesos intercomunitarios de comunicación.

El proyecto de *al zur-ich* tiene una fortaleza dada por el emplazamiento práctico. En ese sentido, aunque el colectivo artístico *Tranvía Cero* no se identifique y a veces rechace la figura del curador⁷⁰, hace un acompañamiento de las obras que se expresa en sugerencias de índole práctico, pero también ético, que refuerzan elementos conceptuales de la obra. Además *al zur-ich*, se caracteriza por un contenido político claro: producir propuestas culturales para el Sur de Quito, una zona históricamente desatendida de la ciudad y a la vez dar cuenta de su historia política. Un trabajo de la memoria en el que los barrios recuperan sus referentes cotidianos y su presencia dentro de los movimientos sociales.

Quizás esos diálogos no generen necesariamente cambios en relación a demandas concretas, ni logren modificar el entorno urbano, sin embargo, lo interesante es que la mayoría de proyectos generan lo que Grant Kester denomina “comunidades provisionales”, nucleadas en un proyecto (Kester, 2004)

El proyecto *al zur-ich*, concebido como encuentro de arte urbano, ha sido el espacio contenedor de una gran cantidad de propuestas artísticas contemporáneas. Es el apoyo logístico, el simbólico apoyo económico y el

70 El 12 de marzo de 2009 Ernesto Proaño criticó al trabajo curatorial ecuatoriano, en su calidad de representante de *Tranvía Cero*. Esta crítica se dio en el contexto de el lanzamiento del dvd interactivo de Ecuador en Emergencia, catálogo publicado por colectivos artísticos quiteños como reseña de sus actividades. Este catálogo fue producido por *Wash, Sujeto a Cambio, Oído Salvaje* y *Art_Lab*.

imán que significa ser parte de un encuentro internacional de arte urbano con muchos años de permanencia, lo que ha llevado a los artistas a enviar proyectos para este encuentro. Considero que sin la existencia de este contenedor, muchas obras significativas no se hubieran realizado.

Hay que decir que la intensidad de relación con las culturas populares depende de cada proyecto. Lo dialógico o lo colaborativo se logra en algunos casos, en otros eso no pasa de ser una aspiración o referente utópico, que no logra plasmarse de modo práctico. En cada edición de la plataforma de *al zur-ich* se han realizado alrededor de 10 proyectos, en los que se busca conjugar lo metafórico y lo estético, con interesantes procesos dialógicos, en el sentido de producción de sentidos conjuntos con la gente.

Capítulo IV

Estudios de caso

En el anterior capítulo se examinó el proceso histórico del arte contemporáneo en Quito, en sus momentos de emergencia, desenvolvimiento y crisis, así como sus relaciones heterogéneas con lo popular. En este capítulo se realizará un estudio comparativo de prácticas artísticas concretas. Asumo que las producciones contemporáneas se presentan como textos analizables. A través de cada propuesta se articulan discursos, conceptos, posicionamientos políticos, intencionalidades e ideas críticas así como acciones. En cada práctica hay una reflexividad producida por los artistas y resemantizada por distintos públicos. El criterio de inclusión de los artistas estuvo dado por una aproximación hacia sus prácticas, luego de hacer una selección informada, ubiqué a quince artistas contemporáneos que han desarrollado su trabajo en Quito. Primeramente seleccioné a los artistas de trayectoria, productores que comenzaron su práctica artística en los años noventa y la consolidaron en la década del 2000 como Miguel Alvear, Pablo Barriga,¹ Ana Fernández, Jenny Jaramillo, Oído Salvaje, Wilson Paccha, Patricio Ponce, Cesar Portilla y Ulises Unda.

En segundo lugar se procedió a seleccionar a los artistas que emergieron en el contexto de la crisis de fines de los noventa, y que como se dijo en el capítulo III desarrollaron propuestas artísticas independientes de la institución arte, se tomó en cuenta algunas propuestas que trabajaron en el es-

1 Como ya habíamos dicho antes el artista Pablo Barriga es un pionero del arte contemporáneo, comenzó su producción artística en la década del 80.

pacio público: Manuel Kingman, Omar Puebla, Belén Santillán, el trabajo de Raúl Ayala en la cárcel y el trabajo del *Colectivo Sapo Inc*². Una dificultad para la selección estuvo dada por la precariedad y carencia de institucionalidad de este período, la poca reflexión en torno al arte y la fragmentación del campo artístico me colocaron en dudas, no tenía la certeza de saber si los artistas que estaba escogiendo eran los más indicados, aunque la selección estuvo dada por mi criterio informado como artista y gestor cultural activo desde ese período. La revisión de exposiciones compilatorias de arte contemporáneo ecuatoriano como *La Hipercolectiva*, *Otro Arte en Ecuador* y *Realismos Radicales* me llevó a confirmar mi selección, ya que si bien es cierto, hay una gran cantidad de artistas contemporáneos en Quito y muchas de sus propuestas son de calidad, es en los artistas que seleccioné donde se encuentra mejor reflejado el acercamiento a la cultura popular y a lo contextual. En tercer lugar, seleccioné prácticas artísticas realizadas en el contexto de *al zur-ich*, como se ha dicho anteriormente, una plataforma para el desarrollo de un arte dialógico y regional. Los artistas seleccionados fueron Adrián Balseca, el colectivo, *El Depósito*, Fernando● Falconí (Falco), Juan Fernando Ortega y Patricio Dalgo³.

A cada uno de estos artistas (y colectivos) realicé entrevistas a profundidad⁴, la primera parte de las preguntas giró en torno a elementos contextuales como la escena del arte, los referentes artísticos nacionales e internacionales que circulaban en cada período, las lecturas que se realizaban, los espacios para el arte y la circulación artística⁵. La segunda parte indagaba en la producción de cada artista, se trataba de entender los conceptos implícitos en las propuestas, así como los procesos de realización de las obras, también se preguntó sobre su vínculo con la cultura popular y las intencionalidades intrínsecas en esa relación; esta parte de la entrevista constituyó un aporte importante para entender a las propuestas artísticas como ideas movilizadas en contextos específicos, además permitió conocer sobre

2 El trabajo de Sapo Inc. da cuenta de la ampliación del campo artístico con el uso del video y las posibilidades y problemáticas de representación que se dan con ese medio.

3 Patricio Dalgo desarrolló dos intervenciones en *al zur-ich*, para esta tesis tomé en cuenta la instalación *Lavandería* desarrollada con Belén Granda (*Colectivo Hijos de la Vecina*).

4 Con excepción de casos como Fernando Falconí (Falco), Wilson Pacha y *Sapo Inc.*, el material de análisis para la producción de estos artistas constituyeron fuentes secundarias

5 Esta sección de las entrevistas fueron utilizada en el capítulo 3.

los pormenores de realización de las obras y acercarse a las influencias, inquietudes y conflictos que marcan la producción artística. En dos propuestas dialógicas (las que coincidieron con el periodo de investigación de la tesis) se realizaron entrevistas al público participante, en estos casos se enriqueció la reflexión, fue posible aprehender los alcances de los proyectos mas allá de la discursividad de los artistas.

Los casos que analizaremos a continuación son de interés para el análisis antropológico porque cada uno de ellos se potencia de distintas maneras a través de la apropiación o relación con elementos de la cultura popular. Marcus y Myers (1995: 15) recordaban que las coincidencias entre el arte y la antropología estaban dadas por la articulación de posiciones críticas a la racionalidad de occidente, tomando como referencia a la otredad de mundos no occidentales o lo primitivo. El arte contemporáneo se encuentra en un circuito erudito, más o menos diferenciado del espacio de lo popular, pero no por eso cerrado a sus influencias, por el contrario, en su seno se ha dado una relación con la cultura popular o más específicamente con el lenguaje de la plaza pública (Bajtin, 2003) que ha servido para articular sentidos críticos. Hay que decir que este relacionamiento se da con una cultura popular compleja, que en algunos casos es aprehendida como un elemento cultural lejano pero atractivo y en otros casos está dado por la resignificación de códigos visuales, sonoros y textuales cercanos en la cotidianidad de l@s artistas. Aunque no es el momento de encontrar distinciones de clase entre las distintas prácticas artísticas, muchos artistas contemporáneos provenientes de sectores populares no conciben a su práctica artística como una aproximación a la cultura popular, sino como una reinterpretación de elementos cercanos.

Aunque en esta tesis se opta de manera intencional por utilizar la categoría cultura popular como algo útil para aprehender visualidades, sonori-dades y situaciones que son apropiadas por el arte contemporáneo, es interesante que al momento de definir sus prácticas, la mayoría de artistas no utilicen esa noción. Por ejemplo, para el artista Fabiano Kueva el concepto de lo popular lleva implícito el peso de la subalternidad como algo construido desde la academia; el artista prefiere hablar de la cotidianidad para definir una serie de prácticas culturales que son propias y tienen mucha fuerza (Fabiano Kueva, entrevista, 2010).

Considero que la posición de los artistas da cuenta de la amplitud así como del carácter problemático del término ‘popular’. Ya en el marco teórico había ubicado la complejidad de las discusiones teóricas en torno al término y había asumido, siguiendo a Fabian, la necesidad de seguir utilizándolo por su pertinencia teórica⁶, en la medida en que se lo piense como un elemento dinámico y no esencializable. Se trata, a criterio de algunos autores (como la antropóloga Blanca Muratorio que ha incorporado esa noción a sus etnografías) de una categoría útil para entender prácticas culturales y procesos sociales heterogéneos.

En el arte contemporáneo, y en el caso específico de Quito, se ha dado una heterogeneidad de aproximaciones a la cultura popular que serán ubicadas a lo largo del capítulo. Es necesario establecer, para comenzar, una diferenciación general entre tres tipologías, estas tipologías son generadas a partir de los resultados de la investigación y han sido elaboradas tomando en cuenta las preguntas que la han guiado, esto es ¿Cómo se han relacionado los artistas contemporáneos con la cultura popular y qué intencionalidades ha habido en estos acercamientos? Estas tipologías son: 1) Propuestas en las que representaciones y contenidos de la cultura popular son apropiados y resignificados por el arte contemporáneo, muchas veces como un medio para desplegar posturas críticas. 2) Prácticas de inserción e intervención en el espacio público mediado por un acercamiento a las realidades contextuales específicas, las cuales son discutidas, interpretadas e interpeladas en los procesos artísticos. 3) Propuestas artísticas dialógicas y relacionales (Bourriaud 2001, Kester 2004) con grupos sociales, a través de la realización de proyectos artísticos que plantean el involucramiento y la participación de la gente.

Hay un paso temporal de la representación, a la inserción del arte en el espacio público y a la posterior emergencia de prácticas artísticas relacionales, aunque estas tipologías no pueden ser circunscritas de manera absoluta a cada período, hay que decir que en los noventa hay un peso de la representación a través de medios como la pintura y la fotografía, a fines de

6 El acercamiento al concepto de cultura popular en esta tesis se da por medio de los estudios pioneros de Gramsci y Bajtin, los aportes de Fabian (1998) y Stuart Hall (1984). Y las discusiones que para Latinoamérica han desarrollado Rowe y Schelling (1993), Ticio Escobar (2008) y García Canclini (1990).

la década y comienzos de los 2000, se hacen presentes intervenciones artísticas en el espacio público, desde el 2003, se profundiza en prácticas artísticas dialógicas y relacionales potenciadas, en el caso de Quito, por la consolidación de la plataforma artística *al zur-ich*.

Para un mejor entendimiento de la heterogeneidad de correspondencias del arte contemporáneo con la cultura popular este capítulo ha sido dividido en varios acápite que aglutinan distintos ejes temáticos. Estos ejes son: Alta y baja cultura, Apropiación estética de lo lumpen-marginal, Trabajo colaborativo con sectores marginales, Tensionando los límites de la representación: el caso de MEC POP, Cultura popular y nación, Lo público y lo privado, Lo cotidiano como locus de resistencia y Memoria popular. Estos ejes tienen funciones prácticas y pedagógicas, y son útiles para ver líneas de reflexión, elementos transversales y debates que atraviesan las propuestas de los distintos artistas, aunque en muchos casos las propuestas se pueden analizar desde varias de las entradas aquí planteados y en otros casos es posible proponer otras aproximaciones para su análisis, he asignado esos ejes porque he visto un mayor acento de las propuestas en la discusión de esas temáticas.

Alta y baja cultura

Para empezar, me gustaría reflexionar sobre las propuestas de l@s artistas Pablo Barriga, Jenny Jaramillo y Patricio Ponce y el colectivo *El Depósito*, concebidas como dispositivos críticos en la discusión sobre las nociones de alta y baja cultura. Ya a fines de la década de 1930, el teórico del arte Clement Greenberg (1992) advertía sobre el peligro de contaminación de la alta cultura por la presencia de lo *kitsch*. Lo paradójico es que las vanguardias, a pesar de su carácter crítico e innovador, eran leídas por el autor como producciones visuales reservadas a un entendimiento superior. En la lectura de Greenberg lo *kitsch* y el arte de vanguardia formaban parte de una oposición binaria en la que lo *kitsch* era asimilado a la cultura de masas, mientras que la producción de las vanguardias (con el abstraccionismo a la cabeza) estaba reservado a una élite capacitada para entenderla. Las vanguardias artísticas eran comprendidas dentro del relato de la modernidad y constituían un componente del mito del progreso. A diferencia de Greenberg, Walter Ben-

jamin (2003) se distanció de una apreciación elitista del arte, más bien se interesó por entender la discontinuidad y el cambio en las formas de valoración provocada por la reproductibilidad técnica. Al ponerse en cuestión el carácter único e irreproducible de la obra de arte se veía comprometida el aura, y con esto su autonomía y su relación con la genialidad del artista (todos los valores defendidos por Greenberg). Al mismo tiempo se abría la posibilidad de una participación activa del propio consumidor en la obra artística. Esta participación se diferenciaba del paradigma de la contemplación de la obra de un artista genial propuesta por Greenberg.

Las clasificaciones entre alta y baja cultura son un constructo histórico, que en el caso de Latinoamérica, coincide con prácticas sociales excluyentes, así como con la imposición de jerarquías de clase, raza, etnicidad y género. En ese sentido, no es solo una coincidencia que los consumos de las élites hayan ocupado tradicionalmente un lugar privilegiado en los espacios de circulación y legitimación del arte como los museos y galerías. Como ya vimos antes, es Ticio Escobar (2008) quien plantea, desde Latinoamérica, que las oposiciones binarias entre alta y baja cultura se encuentran en el origen del arte moderno. Para el autor estas distinciones son responsables de disyunciones que están presentes en toda la cultura artística contemporánea. Parafraseando a Escobar una de las distinciones más odiosas es la que se da entre arte y artesanía ya que otorga a la producción cultural popular un estatuto menor al del arte erudito (Escobar, 2008: 35-37).

Quiero comenzar con una de las propuestas del artista Pablo Barriga, pionero del arte contemporáneo, quién intervino el Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura con objetos de consumo cotidiano⁷. El artista recuerda que introdujo piezas realizadas con palos de helado, comprados en un almacén de la Marín y hechos por un preso del Penal⁸. A Barriga (a di-

7 La propuesta se llamó *Presente-Pasado* y de acuerdo al artista se realizó en el año 1995.

8 Esta obra tiene un precedente en el trabajo que Marcel Broodthaers realiza en 1968 y que consistió en la creación de un museo ficcional, el *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*, en la que se exhibió el material secundario producido en el ámbito artístico como postales y empaques vacíos. Su objetivo era dismantlar la estructura de poder del mundo del arte (Sandler 1998: 199). Otra propuesta importante en esa línea es *Mining the Museum* de Fred Wilson, esta propuesta consistió en la reinterpretación la colección de el Baltimore Historical Society para problematizar la historia de la esclavitud. Disponible en: <http://www.pbs.org/art21/artists/wilson/index.html#> visitado en 22 de julio de 2010.

ferencia de la tendencia dominante en los años ochenta) no le interesaba acercarse al mundo rural, de un modo u otro esencializado por el modernismo, lo que le atraía era más bien lo popular urbano: el juguete en su calidad objetual o la inventiva de la sobrevivencia presente en un objeto fabricado por un convicto. Según sus propias palabras en sus intervenciones había la intención de registrar en calidad de objetos artísticos “[...] manifestaciones artesanales, un poco naïfs de gente común y corriente.” (Pablo Barriga, 2010, entrevista). Desgraciadamente Barriga no guarda registros de esa obra⁹. Sin embargo, a partir de su descripción resulta fascinante imaginar el contraste intertextual que provocó la exposición de ángeles de plástico colocados en un plato con frutas (también plásticas) a pocos metros de una escultura de Caspicara. A través de la estrategia de Barriga, los objetos cotidianos fueron necesariamente re-significados en el diálogo con las piezas coloniales y viceversa, logrando un efecto desestabilizador. Pero lo interesante es que no fueron deconstruidos solo los objetos, también fue debatido el discurso que legitimaba la noción de alta cultura. Si se toma en cuenta la locación de la obra en un museo en el que se han inscrito los artefactos coloniales como ‘arte’, el gesto temprano de Barriga también propone un desvelamiento del tránsito de objetos entre el sistema arte y el sistema cultura (Clifford 2001). Considerando que el arte colonial está en un estatuto que se ubica entre lo cotidiano sagrado y lo artístico, la obra de Pablo Barriga constituyó una irrupción irónica mediada por la incorporación de lo popular. Lo popular, sin embargo, no se encontraba construido desde una visión elitista de lo *kitsch*, la intención de Barriga no era ridiculizar sino mas bien homenajear esa visualidad concebida como marginal:

[...] en ese [...] entonces si tenía una especie de apego y respeto hacia esa otra estética, hacia ese otro planteamiento artístico, siempre como dando credibilidad a la gente que trabaja en los márgenes y no en el establecimiento (Barriga, 2010, entrevista).

- 9 De acuerdo a la historiadora María Fernanda Cartagena (2009) Barriga guarda pocos registros de sus obras. Según ella, esto se debe a que “si bien en un primer momento esto estuvo relacionado con la naturaleza de sus acciones y la poca atención a su registro, su evidente desinterés por conservar cualquier tipo de documentación tiene que ver con un gesto consciente que afirma el sentido efímero de su práctica, resistencia a caer en manos del mercado y crítica al éxito del artista a partir de la acumulación de o visibilidad”(Cartagena 2009b: 10).

Pero además esta obra marca un paralelismo entre una producción marginalizada y los propios elementos de marginalidad presentes en el arte colonial. Haciendo un viaje hacia la fabricación de los objetos coloniales, no podemos dejar de pensar que muchas de esas obras fueron realizadas por indígenas y mestizos, sujetos a una posición subalterna, y ahora invisibilizados por la historia del arte y por la institución museo.

La estrategia que utiliza Pablo Barriga en esta propuesta está dada por la apropiación de la cultura material popular para provocar una tensión entre diferentes artefactos simbólicos. Como vimos anteriormente, esta tensión no se da solo con los objetos sino también con el discurso y el habitus que legitiman la vigencia de ciertas clasificaciones. A través de la estrategia de Barriga, también dialogan y entran en tensión distintas temporalidades: el pasado colonial y el presente. Si el museo construye lo colonial desde el sistema arte, Barriga desestabiliza ese discurso, mostrando a la museografía como una construcción histórica y una lectura del pasado mediada por los prejuicios del presente.

●tra artista que utiliza una táctica similar a la de Barriga es Jenny Jaramillo. En la exposición *Sin Título* (1993) la artista trabaja a partir de imágenes que remiten a la cotidianidad popular. Para la artista: “tomar esta iconografía deriva de una necesidad de romper con ciertas formas y maneras elitistas de hacer arte” (Jenny Jaramillo, 2010, entrevista), utilizando objetos de la cotidianidad como los manteles de plásticos estampados, visualidades que remiten al espacio de lo íntimo. En palabras de Jaramillo:

Para mí la cuestión era como trabajar sobre el espacio de lo cotidiano, entonces eso me lleva a trabajar con estas imágenes de un imaginario de lo local, de unas ciertas imágenes que yo rescataba, cosas que me habían formado y que eran mi cotidiano, hay cosas que yo rechazaba y que me definían como mujer (Jenny Jaramillo, entrevista, 2010).

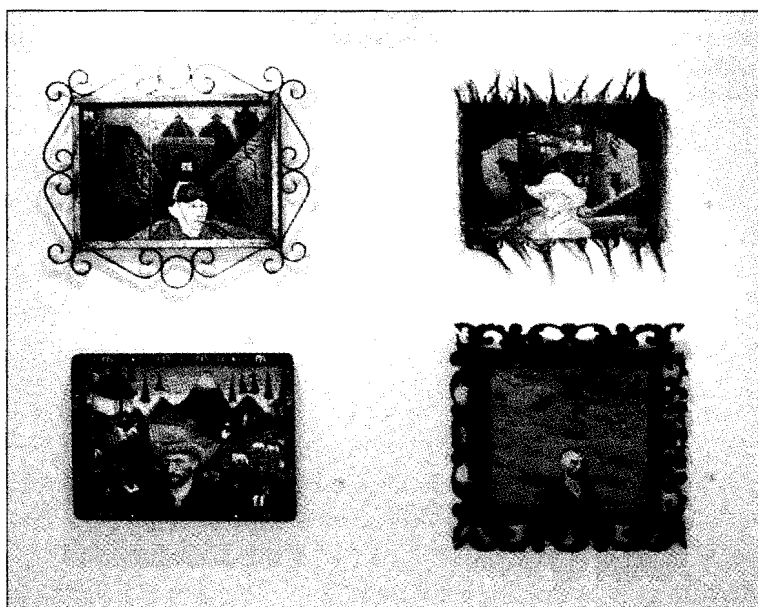
En la muestra hay cruces y tensiones entre múltiples significados. Al igual que en la obra de Barriga se evidencia una discusión sobre el estatuto culto del arte, pero la obra también está atravesada por cuestiones de género, según la artista también estaba presente la intención de criticar el privilegio que en el mundo del arte ha tenido lo masculino (Jenny Jaramillo, entrevista, 2010).



Fotografía N.º 16. Pintura de Jenny Jaramillo
Mamita Rica maní con sal.
Óleo sobre lienzo 1.30 cm x 1.00. Imagen reproducida
del catálogo de la artista.

En esta propuesta lo popular y lo cotidiano son interpelados, en la medida en que son ámbitos en donde se reproducen roles asignados para la mujer. Jenny Jaramillo visibiliza esos roles exagerándolos, las prendas íntimas que en la sociedad de consumo funcionan como objeto de deseo son colocadas en el lugar de lo grotesco, a través de esta estrategia la artista se burla y subvierte la asignación y construcción masculina de roles para la mujer. Entre los títulos de sus obras están *Hombre corazón de calzoncillo* y *Mamita rica, maní con sal*, en la obra de Jaramillo no se da solo una apropiación de los objetos para generar nuevos significados, sino también una resignificación crítica de los textos populares. El piropo y su carácter machista son interpelados con la hiperbolización o exageración de sus propios códigos.

Pablo Barriga y Jenny Jaramillo trafican objetos de la cultura popular en los espacios de alta cultura. En la propuesta *0 grados, 0 minutos, 0 segundos*, de Patricio Ponce (1998, El Pobre Diablo, Quito) se juega con uno de los paradigmas de la identidad local. En esta propuesta la llamada Escuela Quiteña, es contaminada por lo cotidiano-popular. Si seguimos a Benjamin (2003) las representaciones coloniales, agrupadas dentro de la Escuela Quiteña, tienen un aura tanto como obras de arte como por su sentido religioso. Ponce revisita esta visualidad para hablar de temas de la cultura de masas. Por medio de esta estrategia –similar a la de Barriga– el estatuto artístico otorgado a lo colonial es ‘rebajado’ a dialogar con lo cotidiano-masivo. En el cuadro *Puros criollos* que trata sobre representaciones de los futbolistas, les aplica una patina que está entre lo kitsch y el dorado colonial y que al espectador le remite de inmediato a las imágenes religiosas. A la primera Miss Ecuador negra se la retrata de espaldas y se le coloca a los lados diminutos cupidos, lo religioso, lo masivo y lo mundano se entremezclan.



Fotografía No 17 Apropiaciones dobles en la obra de Patricio Ponce (1998), por un lado la imagen de Van Gogh y por otro la imagería popular.

En una serie de esta exposición el artista se apropia de diverso autorretratos de Van Gogh y los introduce en fondos de pinturas populares como las de Tigua o de pinturas decorativas. La obra constituye una ironía al relato canónico del arte moderno. Su trabajo es un ejemplo de una doble apropiación articulada hacia el arte moderno y hacia la visualidad popular.

Estas tres propuestas artísticas introducen una serie de líneas de fuga en el juego de oposiciones entre lo alto y lo bajo y lo sagrado y lo profano. De algún modo nos recuerda la propuesta curatorial del peruano Gustavo Buntinx (2007) donde se articulaban conceptos a partir de elementos provenientes del arte erudito y de la cultura popular, puestos en confrontación y en diálogo. Al igual que en el caso de Buntinx, la recontextualización de la estética popular y cotidiana en el espacio erudito del museo o la galería genera desacomodos e incomodidades. Es a través de esta tensión que los significados de estas propuestas se potencian.

La obra de estos artistas se basa en distintas estrategias de apropiación de objetos y situaciones populares. En cierta medida se da una resignificación de lo popular desde un punto de vista estético. Estos objetos y estéticas insertadas en el sistema arte de los noventa sirvieron como elementos destabilizadores del mundo del arte y como medios eficaces para articular comentarios críticos. Se debe decir, sin embargo, que si por un lado se logró una visibilización y puesta en valor de una estética popular, por otro estuvieron silenciados los sujetos. Como veremos posteriormente, es en la década del 2000 cuando empieza a primar un acercamiento de los artistas a los sujetos, a sus historias y haceres. Se podría hablar, en este sentido, de un giro etnográfico en la forma de acercarse a lo popular.

Pero hay, además, una situación relacionada con el lugar desde donde se produce la obras. Las anteriores propuestas fueron realizadas en el ámbito de los espacios para el arte. ¿Qué pasa cuando los conceptos del arte se movilizan hacia el espacio público? La propuesta *El arte de hablar del arte* del colectivo *El Depósito*, es un buen ejemplo de ese tráfico de contenidos a espacios no legitimados como propios del arte. Los artistas trabajaron en el ámbito del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* 2004, la obra consistió en la apropiación de las estrategias performativas del comercio informal de los buses para hablar del arte. Angélica Alomoto, Paúl Vaca y Omar Puebla se subieron al transporte urbano portando máscaras en el rostro para hablar del

arte y más específicamente de las propuestas del Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*. En palabras de Omar Puebla:

El proyecto se basaba en esto: retomar las prácticas de los vendedores ambulantes, porque si tú te das cuenta, cuando no hay un espacio, cuando no hay algo, tienes que inventarte las maneras de sobrevivir como sea, a mí siempre me causó mucho respeto (a veces también me causaba miedo por mi futuro) ver a los ambulantes, porque para mí es una nota de lo más responsable decir: no me va a joder la vida, voy a coger unos caramelos, voy a coger unas gafas y me subo a intentar vivir de esto. Entonces yo dije, tengo que hacer lo mismo, porque yo quiero intentar vivir del arte, necesito vivir de esto. (Omar Puebla, entrevista, 2010)

En la anterior cita está implícito el concepto de la obra. Como vimos en el anterior capítulo, la precariedad en el mercado del arte fue una característica de la década del 2000, esta fragilidad llevó al cierre de espacios expositivos y paralelamente a esto condujo a una activación de prácticas artísticas emergentes en espacios no legitimados. La ausencia del mercado sacó de la escena artística a muchos creadores o, en el mejor de los casos, dio paso a que los artistas tengan que dedicarse a actividades paralelas para sobrevivir.

La propuesta del colectivo *El Depósito* trabaja en esa tensión: apropiarse de la estética de un trabajo sin seguridad laboral para hablar del arte: una actividad que en el contexto del Quito de los 2000 también estuvo caracterizada por la precariedad. A mi entender el comercio informal es una actividad que simboliza la creatividad presente en la búsqueda por la sobrevivencia. En *El arte de hablar del arte* se da una apropiación de las estrategias del comercio ambulante para anunciar las propuestas a ser expuestas ese año en *al zur-ich*, “[a todas] las propuestas de *al zur-ich* le bajábamos a un lenguaje muy popular. La gente oía eso, le dejábamos la postal y le inquietábamos.”

Me pregunto si el arte concebido dentro de ese estatuto precario sigue siendo parte de la alta cultura. En la década del 2000 propuestas como las de *El Depósito* no incidieron en el circuito de consumo de la alta cultura, más bien circularon en el espacio público popular. Considero que se puede leer esta inserción como una respuesta ante el limitado protagonismo de la institución arte y el mercado de arte contemporáneo, en ese entonces in-

existente pero también como resultado de una toma de posición dentro de las políticas estéticas. ¿Sigue siendo aplicable la distinción entre alta y baja cultura en este tipo de propuestas? O más bien se trata de prácticas culturales que más que apropiarse de la cultura popular para cuestionar a la alta cultura, se interesan por circular en los espacios de la cultura popular y utilizar los repertorios disponibles en sus propios términos?. “Damitas y caballeros tengan ustedes muy buenos días.” : las palabras y gestos de los informales fueron herramientas para hablar del arte urbano contemporáneo y comunicar a un público no iniciado en los códigos artísticos, las distintas posibilidades del campo ampliado del arte. Hay una crítica al campo del arte y a sus instancias legitimadoras desde lo periférico y culturalmente marginal, de alguna manera es la precariedad de las prácticas la que las carga de politicidad y potencial crítico.



Fotografía No. 18: Stills del registro de *El Arte de hablar del arte*, colectivo *El Deposito*, 2004

Aunque la incidencia de un proyecto como este no puede medirse cuantitativamente, queda como registro de esa acción efímera el gesto performático registrado en video.

La apropiación estética de lo lumpen-marginal

En los años 90, Patricio Ponce pinta un gran rondador e incluye una frase subvertida en su significación: “Esta mi tierra linda el Ecuador tiene de todo, ríos montes y valles y minas de oro, un montón de gente que se encuentra en el lodo y un montón de hijueputas que se llevan todo” (Ponce 2010, entrevista). La frase es un fragmento de una canción escrita por el artista Cesar Portilla a propósito del juicio emprendido contra el ministro de Gobierno de ese entonces, César Verduga¹⁰.

Lo marginal es visto, desde esta perspectiva, dentro de un campo de fuerzas caracterizado, entre otras cosas, por la corrupción de los políticos. En esta parte reflexionaré sobre cuatro artistas y colectivos que se relacionan de diversas maneras con lo marginal: 1) El colectivo *PUZ* y su muestra *Personal Plástico*, 2) El trabajo pictórico de Wilson Paccha 3) El trabajo en video del colectivo *Sapo Inc.*

“¿Puede hablar el subalterno?” se pregunta la teórica Gayatri Spivak (2003). Algunos de los artistas adoptan en sus propuestas el lenguaje marginal, este lenguaje era resemantizado para comentar, criticar e ironizar en torno a los elementos conservadores de la sociedad de los noventa, como estrategia de posicionamiento de lo contemporáneo y subjetividades afines y enunciación de la subjetividad de los propios artistas en sus obras. Retomando a Spivak, es obvio que en esa operación no es el sujeto marginal quien habla, son los artistas contemporáneos quienes de manera intencional se apropian y traducen diversos códigos textuales y visuales de lo mar-

10 César Verduga fue enjuiciado en 1997 por el desvío de fondos reservados del Estado, durante el Gobierno de Fabián Alarcón. La canción que hacía alusión a ese hecho fue escenificada por un grupo musical de trip hop estaba conformado por: Ulises Unda, César Portilla, y el propio Patricio Ponce. Artistas como Patricio Ponce y Ana Fernández, realizaron muchas de sus propuestas alrededor de la coyuntura política y social de esos años utilizando la cultura popular como herramienta crítica.

ginal para convertirlos en discursos artísticos, estos artistas no están utilizando los significantes de la marginalidad para realizar una crítica social, lo hacen para manifestarse en contra de la institución arte. Este es el caso de *PUZ* y *Máquina Gris*, colectivos que se apropiaron de repertorios provenientes de espacios periféricos para resemantizarlos y recircularlos, criticando así al anquilosado y modernista circuito del arte de mediados de los noventa. Recordemos la exhibición de Jenny Jaramillo (1993) y la apropiación e hiperbolización que hizo del piropo sexista: cuando a una de las piezas de la muestra la llamó: *Mamita rica, maní con sal*. Aun cuando los objetivos son posiblemente distintos, hay una maniobra similar en la exhibición *Personal Plástico* del colectivo *PUZ*¹¹ (1995), en la cual la inclusión de un referente textual juega un papel preponderante. Se trata de un texto soez, relacionado con lo que Bajtin denomina lo grotesco (2003): malas palabras, asociaciones sexistas de carácter machista y bromas de mal gusto, su movilización al espacio de lo erudito causa un cierto remezón en la institución oficial del arte. La oralidad marginal urbana, callejera, del ámbito de lo lumpen entra por medio de este ejercicio artístico en el dominio de la alta cultura y, en su propio territorio, en el espacio de la galería de arte y el museo, la subvierte. Para Ulises Unda:

Se sumaba una intención clara de buscar a ciertos aspectos subalternos o marginales que podrían de alguna forma cuestionar la institucionalidad del arte aquí en el medio, y en esa medida encontramos en el humor lumpen o en el humor grosero un recurso bastante potente bajo este objetivo de cuestionar cierto tipo de estructuras institucionales y también afirmar algo que estaba vinculado a nuestra experiencia como sujetos a una experiencia de alguna forma marginal. (Ulises Unda, entrevista, 2010)

Cada pieza de esta muestra tenía referentes locales, por ejemplo, *Chirimoya con lentes* hablaba sobre un comentarista deportivo de televisión que tenía la cara llena de espinillas, la pieza desplegaba de manera literal una chirimoya con lentes. En una inmensa pared de la Casa de la Cultura Danilo Zamora escribió *Todas las abuelas son tortilleras* con tortillas de maíz. *Almuerzo*

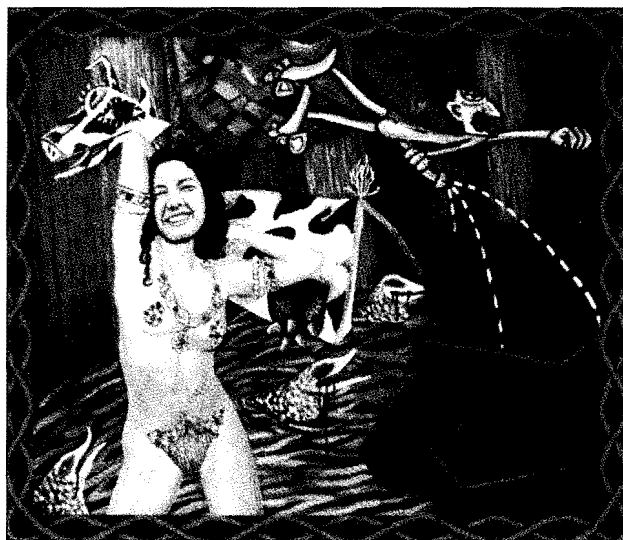
11 Este colectivo estuvo conformado por Ulises Unda, Cesar Portilla y Danilo Zamora, contó con la colaboración de Patricio Ponce.

de campeona era un plato de arroz con huevo y aludía al alimento de una prostituta, la obra, *Carne de cañón* era un condón con carne molida (Ulises Unda, entrevista, 2010). Estas piezas eran realizadas con comida que se iba descomponiendo a lo largo de la exposición. Tanto las vitrinas, como las cédulas que acompañaban a las obras, aludían a los códigos expositivos para la realización de cualquier muestra artística. Hay que recordar que esta exhibición fue realizada en *La Casa de la Cultura*, una institución que en los años noventa era todavía considerada como un ‘templo de la cultura’. ¿Cuáles fueron las reacciones frente a esta muestra? En el libro de comentarios, conservado por Ulises Unda, se puede observar la incomodidad de muchos de los asistentes frente a prácticas artísticas que rompían de manera intencional con los convencionalismos del mundo del arte, en un momento en el que la concepción de lo que era arte seguía estando vinculada a lo pictórico o a lo escultórico, como elementos relacionados con una sensibilidad moderna, y con el sentido del buen gusto. Danilo Zamora recordando esta exposición escribe: “En medio de la sala un descontexto: una oficina para sellar lotería deportiva. Pelos en sachet, el poster comercial de un bebé con el texto: *EL 100 % DE LOS HOMOSEXUALES SE VEN ASÍ A LOS 6 MESES DE EDAD*” (Danilo Zamora, 2003).

En la actualidad obras de esas características serían debatidas desde una perspectiva de género: ha habido un cambio en los sistemas de percepción que pondrían en debate la reproducción de estereotipos machistas en esos proyectos. Sin embargo no hay que perder de vista que lo que los artistas buscaban era ante todo ser políticamente incorrectos y no tenían presente las dimensiones complejas relacionadas con la sexualidad y con el género con las que estaban jugando.

La producción de Wilson Paccha también hace uso de la estética marginal. En sus pinturas se mezclan y contaminan (Buntinx 2007), seres de los *mass media* con personajes de barrio, *Cindy Crawford Checaiza*, *Claudia Schiffer Quishpe* (Zapata 2007), seres del margen con personajes de la farándula, objetos cotidianos con objetos del hampa. Los anhelos masculinistas de una cultura popular machista son captados de una manera ambigua, que va de la exaltación de los valores del macho a la ridiculización producida por su sobredimensionamiento. En uno de los cuadros, *la mujer más pequeña del mundo* posa sonriente encima del falo del artista, este cuadro es una

muestra de lo políticamente incorrectas que puede llegar a ser su obra. En los distintos periodos de su práctica pictórica hay una variedad de estrategias disruptivas que se dan en el ámbito de las representaciones populares.



Fotografía. No 19, *Garota Nacional* (2001) imagen reproducida de: Wilson Paccha (2007: 65)

La obra de Wilson Paccha ha sido expuesta de manera constante. A pesar de la crisis del mercado del arte ha logrado mantenerse a flote, debido a que su producción ha sido adquirida por coleccionistas. Algo interesante es que su trayectoria se basa en parte en la creación de un mito de marginalidad alrededor de la personalidad del propio artista. En ese sentido hay que decir que la cultura popular también está presente en la construcción y capitalización que los críticos y curadores han hecho de su origen marginal. Pero su adscripción al barrio del Comité del Pueblo¹², su origen como panadero y el lenguaje de la calle no tendría sustento sin la calidad de su pintura. Cristóbal Zapata, quien ha escrito sobre la obra de Paccha opina:

12 Barrio del norte de Quito que se formó de invasiones en la década del ochenta.

[...] desde los extramuros, como un dinamitero o un “terrorista del pincel” (según su propia expresión), Paccha deposita en el corazón de la ciudad un cóctel explosivo, un “óbolo de lodo suburbano” que envuelve y salpica con su pringue a las buenas conciencias ciudadanas, al tiempo que dismantela con su cínica carcajada toda forma de corrección política, los protocolos verbales y la etiqueta de la cultura oficial. (Zapata 2007)

También tienen la intención de ser políticamente incorrectas las propuestas de *Sapo Inc.*¹³ Con irreverencia hacia lo legitimado utilizaban como hilo conductor de un video la pregunta *Qué opina usted de Wilson Paccha*. Para el 2001, fecha en la que se forma *Sapo Inc.* Paccha era ya un artista legitimado por la institución arte, sus representaciones ya habían sido aceptadas por la cultura oficial. Otro de los cortometrajes de este colectivo tiene como protagonista a un Cristo homosexual que con su pene parado observa desde la cruz (*Cristo Viene* 2001, Gonzalo Rodríguez). En el 2004 el colectivo realizó *Los Premios Whatever* (2004), esta intervención artística consistió en producir un evento frívolo en el que se premiaba de manera irónica al arte contemporáneo, cuestionando así el sistema arte.

Estos videastas (en sus propias palabras no cineastas-videastas) representaron inquietudes y temáticas contraculturales y juveniles. En sus propuestas el tema juvenil no fue visto con una lupa externa ya que su obra más prolífica fue realizada en la formación universitaria. Las drogas, el sexo, la violencia, fueron abordadas por medio del humor y la inclusión del habla cotidiana de clase media. *Sapo Inc.* realizó entre 2001 y 2004 una abundante producción de alrededor de 30 cortos. Son videos de bajo presupuesto, filmados con cámaras caseras y luces de jardinera. Como recuerda Gabriela Villacís¹⁴, “en la parte escenográfica trabajamos con muy poco presupuesto, yo por lo general utilizo ropa ya hecha, tenemos escenografías que están alrededor de los 20 o 50 dólares, que es nada, eso también te da una estética medio pobre, pero a la vez no tan pobre porque te hace bastante creativo”¹⁵. *Sapo Inc.* fue un colectivo móvil, con integrantes fijos y participantes que colaboraron en proyectos concretos.

13 *Sapo Inc.* fue un grupo conformado por miembros permanentes y coyunturales. Entre los participantes están Gabirú Villacís, Juan Rhon, Pancho Viñachi, Gonzalo Rodríguez, Daniel Pasquel (musicalización) Luisa Seif y Maria José Medrano.

14 La artista fue responsable de la escenografía, el maquillaje, el vestuario.

15 Transcrito de video sobre el colectivo *Sapo Inc.* realizado en el año 2004 <http://www.youtube.com/watch?v=E5UQmNzBTv8>

Hay que recordar el uso del texto callejero en el colectivo *PUZ*,¹⁶ *Sapo Inc.* procedió similarmente al utilizar el tono y las frases de la calle en la narrativa de video. Los diálogos de los guiones se nutrían de referentes diversos: “Putá, que fue loco, oye ya no fue culpa ve, puta, me acabo de fumar el grifo que te prometí”, dice el personaje animado del corto *No futuro* (Pancho Viñachi 2003); en las escenas siguientes, el mismo personaje se pregunta sobre su propia individualidad y qué hacer en su futuro: registros existenciales coexisten con la jerga callejera. En las producciones de Pancho Viñachi realizadas en el marco de *Sapo Inc.*, las drogas, el alcohol y en definitiva el habla y el gesto popular están presentes desde la propia subjetividad del artista (un joven de clase media) que se encuentra influenciada por consumos diversos en los que lo popular, lo marginal y lo masivo tienen su lugar. En ese sentido, su aproximación a la cultura popular no trata de retratar al otro, sino de retratar la calle a través de las vivencias y códigos textuales de la propia cotidianeidad. Como anota María Belén Moncayo, “*Sapo Inc.* se acerca a [...] un tratamiento visual y auditivo proveniente de sus referentes más próximos: sus propias vivencias en la calle, su afición a la ‘televisión basura’, a la navegación en internet y al cine serie B [...]” (Moncayo 2004).

Acercamiento dialógico a lo marginal

Raúl Ayala y David Jara, artistas de la misma generación de *Sapo Inc.*,¹²⁶ se acercaron a la marginalidad por medio del trabajo colaborativo. A diferencia de las propuestas anteriores que plantean una relación de apropiación con la estética marginal, el trabajo de estos artistas tiene que ver más con la implementación de propuestas relacionales y dialógicas con sujetos marginados, tratando de generar políticas de representación alternativas. Su trabajo fue realizado en la cárcel y se dio, en el caso de Raúl Ayala, por un lapso de tres años (David Jara tuvo menor tiempo de permanencia). Me in-

16 Cesar Portilla y Ulises Unda del colectivo *PUZ* fueron profesores de algunos de los integrantes de *Sapo Inc.* en la Carrera de Artes Universidad Católica de Quito. Cesar Portilla y Ulises Unda trabajaron en proyectos con *Sapo Inc.*

17 Compartieron aulas en la Carrera de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

teresa la práctica de estos artistas porque parten de un acercamiento al espacio penitenciario desde el arte contemporáneo.

En un principio, el proceso se dio a la manera de un taller tradicional de dibujo y poco a poco se fue disparando hacia metodologías experimentales. En el contexto de ese compromiso y de esa indagación, Raúl Ayala introduce la cámara de manera clandestina para realizar trabajos en video sobre la vida cotidiana de los presos y su relación con determinados juegos de representación. Se trata de registros documentales y trabajos de ficción realizada con una pequeña cámara de fotos, que tenía que ser sacada e introducida de manera clandestina¹⁸.



Fotografía No. 20 Still de acción en la *Cárcel 2*: video *Para los que no tenemos voz*. Archivo video: Gonzalo Vargas.

La profundización en las temáticas tratadas en los videos demandaría de un análisis que permita entender procesos aún más significativos, de auto representación. Quiero referirme al trabajo desarrollado de manera cola-

¹⁸ El resultado de esos trabajos puede verse en: <http://www.laselecta.org/2009/09/maldita-ley-raul-ayala/>

borativa entre Raúl Ayala y Mauricio Tigllan, *Metáforas de una despedida*. Esta propuesta surge a partir de un ritual cotidiano de Tigllan, quien estando preso, anotaba metódicamente cada uno de los mensajes de texto recibidos por su novia por celular; con el tiempo se rompió su noviazgo, sin embargo quedó el registro o la huella de esa relación. Estos registros fueron utilizados como recurso o como indicio que permita discutir el flujo de emociones entre un adentro y un afuera en el ámbito carcelario.

Tigllan y Ayala se propusieron trabajar a partir de esas frases. En la instalación (realizada en el marco de *al zur-ich*) se colocó un retrato y referencias a los lugares por los que Tigllan paseaba con su ex-novia. También se resaltaron los *graffiti* de la cárcel: proclamas de libertad frustradas se juntaban, en la propuesta, con las huellas de un amor suspendido por el encierro.

Poner en circulación los mensajes guardados en un celular se convierte en un recurso para discutir el cruce de sensibilidades, pero también en un medio crítico potente al encierro y al sistema que produce aquel encierro, en palabras de Ayala, una manera de trazar puentes entre el interior y el exterior. Esta pieza fue parte de una serie de trabajos en los que se abordaron aspectos lúdicos y experimentales sin una mirada exotizante del entorno carcelario (Andrade s/f). *Metáforas de una despedida*, permite hablar sobre la marginalidad y en este caso concreto sobre el sistema carcelario, no solo a través del realismo descarnado sino a través de una historia de amor en la cual se señala el tema del encierro y la marginalidad. Este hecho sensible provoca un acercamiento a un espacio vedado y estigmatizado.

En *Metáforas de una despedida* se hace una propuesta poética que abre en el espacio de la cárcel un momento de libertad y de construcción del sujeto; por medio del arte se traspasa, metafóricamente hablando, los muros de la cárcel. El proyecto se presentó en las afueras de la quemada 'Cárcel No 2'¹⁹. El día del lanzamiento hubo un concierto de hip hop y un diablo huma, el enmascarado era Mauricio Tigllan que había salido a prelibertad.

El trabajo que Raúl Ayala realizó de manera sostenida en el contexto carcelario y el trabajo colaborativo con Mauricio Tigllan, así como el enfoque experimental de todo el proceso colaborativo se inscribe dentro de una

19 El proyecto fue presentado el 6 de septiembre de 2006 en las afueras del Ex Centro de Rehabilitación de Varones No.2, e n el marco del encuentro de arte urbano *al zur-ich* 2006.

línea de debate de los micro espacios de poder y de intervenciones desde el margen. Este proceso no estuvo exento de tensiones, de acuerdo al mismo Ayala hubo un momento en el que fue cuestionado su involucramiento y su rol en el sistema carcelario por los propios presos. (Raúl Ayala, entrevista, 2009) “El que a hierro mata a hierro muere, quien con lobos se junta [...] aquí no se castiga la maldad si no la pobreza.” Eran otras de las frases pintadas por los internos en *Metáforas de una despedida*.

Tensionando los límites de la representación: el caso de *MEC POP*

Uno de los artistas seriamente interesados en trabajar el tema de la cultura popular quiteña y ecuatoriana es Miguel Alvear. Su producción, realizada en distintos formatos, como el cine, la fotografía, la investigación documental y el arte contemporáneo trata de manera recurrente el tema de lo popular²⁰. La frase “Me gusta pero me asusta” (Miguel Alvear, entrevista, 2010) condensa su línea de provocación visual y conceptual. Las identidades, los esencialismos que representan esas identidades, la idea de lo ‘ecuatoriano’ o lo ‘quiteño’, los valores, los discursos fáciles, la mediocridad, el registro de espacios cargados y el interés constante en la cultura popular son elementos que han marcado la obra de este artista. Por ahora, quiero analizar la propuesta *MEC POP* (noviembre del 2003). Más allá de la innegable calidad de las imágenes fotográficas, me interesa pensar en cómo opera la representación en ellas.

El artista concibe su producción como una forma de ‘subir los niveles’ a códigos de representación que ya están presentes en la cultura popular, para producir una interferencia en su recepción no problematizada (Miguel Alvear, entrevista, 2010). La propuesta de *MEC POP* es potente ya que descentra la mirada y problematiza la presencia de elementos como el machismo en la cultura popular. A través de colores chillones y puestas en escena de carácter barroco, el artista pone en diálogo dos estéticas comple-

20 En el anterior capítulo se había ubicado las tensiones que provocó la serie fotográfica MEC POP en su exposición pública, recordemos que fue parte del proyecto del Museo de la Ciudad *Divas de la Tecnocumbia* y fue cancelada por censura a sus contenidos.

mentarias, (Carrión, 2003) cabinas de transporte público y botas de tecnocumbia, genios del volante y escotes provocativos, la virgen de los milagros y trajes de cuerina ceñidos al cuerpo. Su propuesta funciona a la manera de un collage en que el artista yuxtapone a su antojo elementos heterogéneos; así, frases populares, sacadas de contexto son utilizadas para construir la narrativa de cada fotografía. ‘*Papi 10*’, ‘*Si el niño es hijo del chofer no paga*’, ‘*Me voy, pero volveré*’. Se trata de dichos que forman parte de la jerga popular o que están inscritos en los medios de transporte público o en la gráfica popular, de visualidades resignificadas por Alvear para formar parte de su propuesta artística y que sirve para problematizar sobre ciertos aspectos de la cultura popular como el machismo o la objetivación de la mujer (Miguel Alvear, entrevista, 2010).

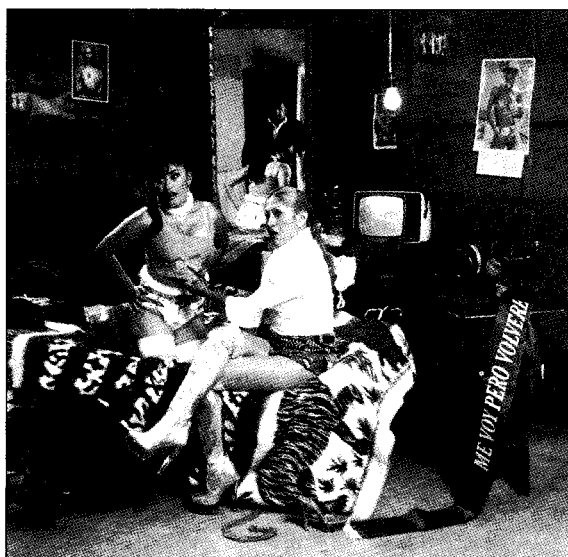
Craig Owens (1994) habla de la estrategia de la alegoría en el arte contemporáneo, para el autor la alegoría no inventa imágenes sino que más bien las confisca para cargarles de otro significado. ¿Sería acertado decir que Alvear está creando otro significado? Si bien es cierto se da una confiscación de visualidades, estas no son cargadas con un solo significado dando, en este sentido, lugar a la polémica y a las lecturas múltiples.

En esa estética fragmentaria, creada por Alvear y el artista Enrique Váscones (colaborador en la obra), no se suplanta el significado, la operación consiste en saturar el significado por el abarrotamiento de significantes provenientes de los ámbitos de los buses y de la tecnocumbia.

Me parece que lo más potente de la obra de Alvear es su capacidad de abrir el debate en torno al lugar del museo y el arte en la representación del otro. Las fotografías no fueron expuestas en las paredes del *Museo de la Ciudad* pero circularon en conciertos paralelos al proyecto. ¿Cuáles fueron las reacciones frente a estas imágenes? Al revisar la prensa escrita de la época se constata la polémica que suscitaron²¹. Dentro de esas discusiones he encontrado interesante la posición de Hernán Ibarra:

21 Hay que reconocer que es difícil acercarse al momento de consumo de las imágenes y los datos de la prensa pueden tener un carácter insuficiente, sin embargo sirven de termómetros de la conmoción que las fotografías provocaron. El 19 de agosto de 2003 se generó un debate en el que estuvieron invitados Lupe Álvarez del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil; Fernando García, de la FLACSO y María del Carmen Carrión; contó con la moderación de César Montufar de Participación Ciudadana. (Diario, Hoy, 20 de agosto de 2003). Para más noticias y

[...]la propuesta del Museo de la Ciudad supuso la creación de un experimento que promueve el vínculo de dos mundos de vida. El uno, proveniente de una sensibilidad de las capas medias ilustradas, y el otro, de un ascendente empresariado popular relacionado en un proyecto multicultural. Más allá de las controversias y polémicas que ha generado el experimento, se encuentra aquello de que en la sociedad ecuatoriana hay mundos superpuestos donde los vasos comunicantes están social y culturalmente atravesados por fuertes barreras (Ibarra, 2003)²².



Fotografía No. 21 Me voy pero volvere, de la serie MEC POP (Miguel Alvear 2003)

Imagen reproducida de: www.miguelalvear.com

reflexiones sobre el tema ver: 30 de julio de 2003. Reseña del Diario Hoy. Para leer otra opinión al respecto se puede acudir al artículo de Pepe Lasso *Me voy pero volveré* publicado en el diario hoy el 24 de agosto de 2003. Disponible en: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/me-voy-pero-volvere-154536-154536.html>

22. Opinión expresada en el Diario Hoy, publicado el 5 de octubre de 2003. *Es la creación de un espacio cultural* este artículo apareció conjuntamente con un texto de Esteban Michelena quién criticó la calidad musical de la tecnocumbia, su ligazón con consumos culturales de masas y señaló al proyecto como un experimento irresponsable.

La propuesta fue, si seguimos a Ibarra, un intento de romper las barreras entre estos mundos de vida y el proceso de realización de la obra intento generar un flujo entre esos espacios. ¿Pero es eso posible? Lo interesante de la obra de Alvear es que muestra que esas barreras y distanciamientos frente al otro son persistentes en contextos sociales como el nuestro, y se reproducen en las miradas paternalistas frente a fenómenos como el de la Tecnocumbia, generando, de acuerdo al artista, una relación de culpa con respecto a lo popular.

Para acercarse a *MEC POP*, una entrada posible es recurrir a Stuart Hall y su lectura de Foucault. Hall utiliza el concepto de discurso de Foucault para explicar cómo el poder opera en la representación, por medio del discurso se construye conocimiento, el cual define lo que es y lo que no es apropiado representar con relación a cualquier realidad. (Hall, 2001: 6). En la serie *MEC POP*, el discurso del arte contemporáneo provoca una determinada representación de las cantantes de tecnocumbia. Por medio de este discurso se está imponiendo una mirada autoral a una manifestación cultural que en sí tiene su propia complejidad. Se puede argumentar que de esa manera opera cualquier representación que utilice a la fotografía como medio, sin embargo, eso no quita que se pueda cuestionar al carácter específico de las representaciones. En el caso de *MEC POP*, el artista está trabajando conscientemente el tema de la representación, apartándose de la idea de capturar la realidad o una identidad esencial, la intencionalidad del artista es clara al respecto y también lo es en tensionar los límites de la representación²³. Sin embargo, considero que en la serie *MEC POP* (específicamente en una de las fotografías, ver fotografía No 21.) se está trabajando a partir del estereotipo, es decir la construcción arbitraria del otro a partir de la reducción de ciertos elementos que supuestamente son relevantes o definitorios de su existencia como sujeto (Hall, 1997: 257). Si se habla del estereotipo es necesario acudir a Hommi Babba, quién ubica al estereotipo en el contexto discursivo colonial como una construcción de poder que a la vez que fija la representación del otro, también deja espacio para la fantasía.

23 Esto diferenciaría a la propuesta de *MEC POP* de muchas de las representaciones producidas por la fotografía documental que tienen la pretensión de presentar una imagen transparente de lo popular.

En el análisis de Bhabba la negritud es construida por medio del estereotipo de manera ambigua, así la fijeza de la asociación de lo negro con lo salvaje es combinada con la fantasía de la sensualidad negra. El estereotipo actúa por medio de un régimen escópico que media entre el poder y el placer. En ese sentido, el estereotipo presenta una construcción de la otredad, una forma limitada del Otro (2002: 107). Si bien es cierto hay diferencias temporales y de contenido entre las representaciones coloniales y las imágenes de la serie *MEC POP*, en sociedades poscoloniales como las nuestras se da igualmente un juego entre sistemas de representación, fronteras étnicas, sociales y de poder.

Cuestiones de clase, raza, género generan un tipo de mirada estereotipante del otro que tienden a reproducirse en el campo artístico. En una de las imágenes de Alvear, justamente, se da el juego ambivalente que Bhabba devela, la asignación de una cualidad fija al otro, mediada por la fantasía.

Para el artista “la motivación era poner en juego códigos de representación a partir de elementos que eran una puesta en escena del otro mismo, es decir estaba jugando con algo que ya había sido construido por otras personas que querían representarse así mismo de esta manera” (Miguel Alvear, entrevista, 2010). Es posible que Alvear imponga códigos que no son habituales al ámbito público de la tecnocumbia, por ejemplo, códigos lésbicos cercanos al porno, incorporados a la imagen de las cantantes (Ver fotografía No 21) pero que forman parte de una forma incorporada de percibir al otro. Hay que decir que la propuesta no hubiera podido ser realizada sin un consentimiento de las artistas, quienes también vieron en la propuesta una oportunidad de potenciar su imagen mediática. Según Alvear hubo una participación y un proceso explicativo detallado.

En ese sentido, opino que las imágenes son problemáticas desde el punto de vista de la representación estereotipada del otro, lo cual no quiere decir que no reconozca el interés de la propuesta desde el punto de vista del arte contemporáneo, así como su efectividad en tensionar los contenidos de la cultura popular para articular posiciones críticas, así como los límites de la institución museo. Retomando una frase de Alvear:

[...] ¿si es que el arte no puede provocar chispas entonces para qué? para qué existe si no va a remover cosas, sino va a replantearte cómo ves algo, para

que te hagas preguntas de por qué está eso ahí y de que inclusive pueda herir o molestar. (Miguel Alvear, entrevista, 2010)

Como ya se ha dicho anteriormente, *MEC POP* abrió el debate sobre la representación del otro y sobre la relación entre lo ilustrado y lo popular, frente a miradas y representaciones paternalistas de la cultura popular (en palabras de Hall, [2003: 257 y ss] el paternalismo es el otro lado de la moneda del estereotipo racista). La propuesta tuvo la capacidad de articular discusiones que fueron más allá de la limitada esfera del arte erudito.

Cultura popular y nación

Ya vimos como el tema de la identidad nacional ensalzada a través de lo indígena popular fue un tema recurrente en el arte ecuatoriano (Vorbeck 2007). ¿Pero cómo afronta el arte contemporáneo el tema de la identidad nacional a través de lo popular? Se puede sugerir que se da un paso de la utilización de lo popular como insignia de la nación a la deconstrucción de la nación a través lo popular. En el anterior capítulo vimos como a raíz de la crisis bancaria y la descomposición del estado se produjeron manifestaciones de protesta que fueron acompañadas por propuestas artísticas. Estas tenían la intencionalidad de vaciar de sentido a los esencialismos que rodeaban a la idea de nación y ecuatorianidad. (*Bancos e Individuales* [1999], *Tiro al Banco* [1999], *Banderita Tricolor* [1999], *Hasta la Vista, Baby* [1999])²⁴.

El artista Patricio Ponce también maniobra deconstruyendo los discursos fundacionales de la nación. Ya hablamos de cómo su obra se caracteriza por la mezcla intencional de elementos provenientes de lo popular, lo erudito y lo masivo, lo interesante de algunas de sus propuestas, es que esta mezcla se aloja en los símbolos de lo nacional. Por ejemplo, su propio ros-

24 En el arte contemporáneo quiteño han habido muchas propuestas que han comentado sobre este tema de manera contundente, un ejemplo son las obras de Miguel Alvear. En *Señas Particulares* (1998) el artista se cedulaba disfrazado con distintas identidades étnicas subvirtiendo así las construcciones raciales. En *Yo soy el Otro* (2002) planteó un juego lúdico en el que las identidades eran resignificadas por medio de combinaciones del vestido.

tro es colocado arbitrariamente en la efígie del sol del *Banco Central*, un sol precolombino (indígena) que ha sido construido por la oficialidad como símbolo de la nación (y del poder económico) siendo profanado de manera directa en su actual significación. Con relación a Patricio Ponce, Lupe Álvarez argumenta:

La propuesta artística de Patricio Ponce indaga en el desgaste de viejas formas de asumir nuestros procesos culturales y, en esta tarea, nos presenta imágenes inquietantes: usos novedosos de antiguos íconos, actualizaciones perversas de expresiones milenarias, cruces motivados por la coexistencia de relaciones sociales de diverso orden que emergen de nuestra sensible hibridez. Espacio de encuentros, de apropiaciones y ansiedades por captar desde la apariencia y la imitación de rituales, inesperadas facetas del Ecuador. (Álvarez, 2002)

Símbolos desgastados pero que se repiten incansablemente en representaciones turísticas de lo nacional en formato de *souvenir* (Álvarez, 2002) como el del monumento a la mitad del mundo u objetos que pasan a ser referentes de la nacionalidad, son subvertidos por la intervención del artista. Tanto en la exposición *Zona de Contacto*²⁵ a través de la instalación, como en el video *Encuentros Cercanos* Ponce juega con la idea de que los extraterrestres visitan Quito, según el artista en estas piezas se está revisitando la historia de la radio Quito, quemada en 1937 por la multitud indignada, luego de haber confundido la lectura radial *La guerra de los mundos* de H.G. Wells como si se tratará de hechos reales (Ponce s/f). En la propuesta de Ponce se revisita la historia pero los alienígenas son representados con la imagen actual, estereotipada y global que de ellos se tiene²⁶. En este sentido, el artista está jugando con mezclar, de manera intencional, imaginarios de distintas temporalidades. En el video *Encuentros Cercanos* los alienígenas visitan la Mitad del Mundo, en esta propuesta se ridiculiza uno de los símbolos estereotipados de la ecuatorianidad como es la línea ecuatorial, es un video de corta duración, en el cual dos figura de plástico de extraterrestres se en-

25 Exposición realizada en el centro Cultural Benjamín Carrión en 2004, curaduría de María Fernanda Cartagena.

26 Consultado en: <http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/HTML/ARTISTAS/PoncePatricio/OBRAS/ecercano.html> el 8 de agosto de 2010.

cuentran frente al monumento de la mitad del mundo en un abrazo; esta intervención desmonta el discurso nacional a través del humor y la ironía. Patricio Ponce fue imbuido por García Canclini y su idea de hibridación (Patricio Ponce, entrevista, 2010). Para Canclini en la modernidad latino-americana conviven referentes modernos, premodernos y masivos, para el autor ya no es posible hablar de una cultura como un universo autónomo y coherente (Canclini, 1990: 292).

La deconstrucción de lo nacional también está presente en las propuestas de Ana Fernández, pero a diferencia de Ponce, que utiliza la táctica de subvertir directamente los símbolos patrios, mezclándolos con otros significantes, la artista se mueve dentro de una yuxtaposición de representaciones que atraviesan una diversidad de significados y temporalidades. Es posible que Fernández se haya nutrido de la narrativa y la forma de exposición de los cuadros de milagros, pintados por artistas populares hasta hace unas décadas. Su visualidad también se alimenta de los rótulos populares así como de su humor implícito (Ana Fernández, conferencia *Foro Visual-FLACSO*, 2009²⁷).

En la práctica de la artista esta apropiación de códigos no es gratuita: no sirve para crear imágenes agradables ni digeribles, son representaciones que no se dejan asimilar a un sentido común, sino que por el contrario entran a discutir los valores patrios y a poner en entredicho, la mayoría de veces a partir de la ironía, sus actualizaciones. La muestra *Pichincha decora* (2001) (que es la que trataremos en este acápite) tiene como trasfondo una búsqueda consciente de lo popular por parte de la artista²⁸. En el año 98 realiza para el contexto de *Invade Cuenca* la obra *Lotería a todo Dar* una serie de juegos visuales alrededor de la imagen de los políticos: un circo a pequeña escala propangandizado por la propia artista colocada en el papel del charlatán. “porque además pienso que el político es un charlatán [...] entonces comienzo a poner juntas la figura del político y del charlatán” ma-

27 Consultada en www.grafitat.com en marzo de 2009.

28 Ana Fernández regresó al Ecuador en el año 1995, después de pasar diez años en el exterior: “era un poco a volver a empaparnos de algo que no habíamos visto antes. Regresamos cuando ya teníamos treinta años, y volvimos con otra visión, pensando desde la nostalgia también, desde todas esas cosas, que eso es lo que nos interesaba averiguar de nosotros mismos.” (Ana Fernández, entrevista, 2010)

nifiesta la artista y completa su afirmación argumentando que la política de esa época estaba dominada por: “corruptelas, *Abdalás*, *alarcones*, *feriados bancarios*, entonces ahí había un interés en desenmascarar eso con ironía y con humor” (Ana Fernández, entrevista, 2010). De manera similar a muchas de las propuestas de Ponce, Fernández realiza una crítica a la coyuntura socio-política del momento; son comentarios dolidos sobre la crisis del país y sus efectos sobre los sectores medios y populares. En ese sentido, no es lo nacional abstracto, lo que Fernández critica a través de lo popular: es el uso y el abuso de la retórica nacional en el ámbito corrupto del Ecuador de los noventa de lo que la artista se burla.

Así como de los héroes, de los padres de la patria, todo lo que se ha considerado nuestra identidad maltrecha, es un pastiche de la identidad, de cómo yo la veo. Tampoco desde los datos de la historia y eso, sino también es mi propia historia, la historia de mi entorno. Entonces en ese momento qué es lo que había pasado, habíamos firmado la paz con el Perú, entonces de ahí salió que la Patria os premie, le hice a Fujimori y a Jamil, vestidos en traje de Mariscal Lamar, vestidos de libertador Simón Bolívar, con el mapa de la Real Audiencia atrás, y con todo lo que estaba pasando en ese momento (Ana Fernández, entrevista 2010).

En la serie *Pichincha Decora* hay un juego entre varias temporalidades, así como la percepción y apreciación de los hechos a partir de la subjetividad individual. A través de la interpretación de la artista el humor popular es subido de tono, y una vez colocado en la esfera de lo erudito, proyecta la ironía con mayor eficacia. La propuesta de Ana Fernández opera como una apropiación de la visualidad popular, y por un gusto por lo popular, que sirve como herramienta para criticar al discurso de lo nacional. Son las “imágenes mal hechas para el canon occidental del arte” (Ana Fernández, Conferencia 2009)²⁹, lo venido a menos, lo que causa risa, la herramienta para

29 La artista Ana Fernández tiene es una gran observadora del arte popular y las representaciones realizadas por la gente por la necesidad de comunicar algo. Ya en uno de sus primeros trabajos se interesó por indagar la religiosidad popular, le interesaba conocer cómo vivía la gente la religión de manera no oficial. En esa investigación de carácter poético, los altares familiares eran un medio para captar no solo la religiosidad sino también la estética de la gente (Ana Fernández, entrevista, 2010).

desestabilizar los discursos de la nación. “Me he reído de mi misma, de mi país y de los demás, como en un ejercicio de sico-teatro, para desembocar en ese chiste tragicómico que es mi visión de nuestro paso por este planeta”³⁰.



Fotografía 1.18. 22, *Que la patria os premie* (Ana Fernández, 2009).

Que la patrie os premie, la pompa del Estado Nación es alterada, trastocada, ironizada. Jamil Mahuad y Fujimori firman la paz; la artista los retrata con la mano en el pecho y vestidos de Simón Bolívar y Mariscal Lamar. Alrededor, ángeles y flores, un *Reino Apacible* en versión de gráfica popular, que entra en contacto con los miguelitos, los paros de taxistas y la propia realidad amazónica, como visibilización del conflicto de la realidad y de la política, y la inconsistencia de la idea de la nación.

Lo público y lo privado

En el arte contemporáneo ecuatoriano muchas propuestas han intentado reflexionar sobre lo público así como en torno a la relación entre lo público

30 Sustaino teórico de la propuesta *Pichincha Decora*, consultado en: <http://www.laselecta.org/2009/09/que-soberbio-el-pichincha-decora-por-ana-fernandez/>

y lo privado. Para este acápite, me interesa revisar una instalación de Belén Santillán en la que se colocaron elementos simbólicos de la vida privada en el espacio público (s/t 2002) y una propuesta artística, concebida en colaboración con la gente, en la que se dio un proceso inverso, la entrada de elementos de lo público en el ámbito de lo privado (Adrián Balseca, *En la Casa* 2005).



Fotografía No 23. Instalación de Belén Santillán realizada en Quito y Guayaquil (2001)

En el año 2001 Belén Santillán intervino en el espacio de La Plaza Grande en Quito³¹. Ubicada en el centro de Quito es un lugar de concurrencia de la gente y un lugar de la memoria. Es un espacio simbólico de representación del poder, pero también un lugar de manifestación pública. Dentro de los múltiples usos de este espacio está la utilización de la plaza por parte de los jubilados provenientes de clases medias bajas y populares, ellos se sientan durante horas a conversar en las bancas de la plaza. Belén Santillán emplazó su propuesta en La Plaza Grande para hablar de la vejez. Santillán hablaba desde su vida personal, desde lo que le era significativo y cercano, pero lo hacía en un espacio relacionado con el paso del tiempo y con la memoria. Su abuela había pasado las últimas etapas de la vida con alzhéimer, viendo alucinaciones en las paredes de su cuarto, en ese proceso doloroso, la abuela era observada por ella y por sus hermanos a través de las rendijas de la puerta. “Era todo este mundo que se empezó a descomponer, lo que hacíamos era observarle, como quien observa lo que ya no se puede comprender, porque ella nos confundía” (Belén Santillán, entrevista, 2010).

La artista instaló un cuarto de madera, en medio de la plaza y al hacerlo logró, no solo hablar de la situación de su abuela, sino también de la vejez y la soledad implícita en ella. Por fuera, el cuarto tenía cuatro paredes, como expresión de un espacio cerrado y aislado en medio del movimiento callejero, sin embargo habían rendijas que dejaban ver al interior del cuarto, una cama, papel tapiz y objetos relacionados con la vejez. Según la artista, a su propia abuela, la percibía:

[...] a partir de los objetos que se iban quedando, eso era lo único que recordaba. Por eso hice esta cosa de unos objetos a los que uno les ponía un sentido dependiendo de sus memorias, porque eso comenzó a ser mi abuela para mí, me acordaba de ella por las cosas que veía (Belén Santillán, entrevista, 2010).

La memoria personal de la artista expresada a través de objetos cercanos; el espacio interior al que solo se llega espiando por las hendiduras, que es infinitamente otro, pero que a la vez conduce al espectador a dialogar con su propia memoria, de un modo u otro relacionada con ancianos cercanos. La

31 Esta misma instalación fue realizada más tarde en la Plaza de San Francisco de Guayaquil, gracias al apoyo de la Galería Madeleine Hollaender.

obra movilizó lo privado al ámbito de lo público, pero también estaba implícita la capacidad de hablar de lo universal (la vejez) a través de lo personal, de hablar en torno a las grandes separaciones de la última fase de la vida de todas las persona y de hacerlo en un espacio público, colocando un elemento aparentemente solo privado en el centro de la ciudad.

El cilindro de gas, sería quizás el objeto más representativo para hablar de la cotidianidad, de eso trató el proyecto *En la Casa* de Adrián Balseca realizado en el contexto del encuentro de arte urbano *al zur-ich* 2006. El cilindro de gas circula de casa en casa, es un servicio subsidiado y objeto de contrabando, es un elemento cotidiano que de manera continua ingresa en el ámbito privado, también puede ser visto como un objeto que simboliza la irracionalidad de ciertas políticas de gobierno³². Adrián Balseca propuso la intervención masiva por medio de estencil y grafitis en este objeto propio de la vida privada³³.

En la Casa coincide con el comienzo de la popularización del grafiti y del estencil en Quito. El artista aglutinó a un buen número de productores visuales para pintar y relacionarse dentro de una producción colectiva. La visualidad del hip hop, construida, desde los prejuicios presentes en el sentido común, como lo vandálico y lo pandillero fue introducida en los hogares.

Los tanques *grafiteados* circularon de casa en casa, la idea era que la circulación se interrumpa cuando por un proceso de envejecimiento volvieran a ser pintados con el azul genérico de la embotelladora, cumpliéndose así el ciclo de esta economía visual.

¿Qué movilizó la obra de Balseca? Aparte de que fue eficaz en agrupar a los artistas visuales del grafiti, que en esa época se hallaban dispersos, se intervino en el ámbito doméstico desde lo público, deconstruyendo sus separaciones, y se hizo una crítica práctica (o un llamado de atención) con respecto a los prejuicios en torno a la juventud. Al traficar esos signos de la calle y de las culturas juveniles al ámbito de lo privado, se pone en suspenso el discurso prejuicioso hacia los jóvenes.

32 El subsidio al gas se reparte de manera irracional a ricos y pobres y causa un gasto ingente al país. Acabar con el subsidio al gas sería una medida impopular por lo cual ningún gobierno se atreve a hacerlo.

33 En el *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* 2008 el artista Patricio Dalgo volvió a tomar la idea del gas, para realizar una intervención en la frontera con Huaquillas que se denominó *¿Frontera?*.



Fotografía No 24. Registro de Intervención de los tanques de gas como parte del proyecto
En La Casa de Adrián Balseca (2006) Fotografía: *Tranvía Cero*, Jorge Zaldumbide.

Me pregunto qué provoca una calavera o unas letras de hip hop en la cocina de una casa de Solanda, (barrio del Sur de Quito en el que se realizó la propuesta). Pienso que de alguna manera se rompe las fronteras de circunscripción de ese tipo de visualidad, creándose un sistema de circulación de imágenes e imaginarios fuera de sus espacios marginalizados. En palabras de Adrián Balseca:

Los tanques iban *grafiteados*, por ejemplo, había un grafiti de los *Q.K.U* (uno de los colectivos del sur) que tenía la imagen de los Hnos. Restrepo [...] Me acuerdo que alguien nos dijo: y por qué me daña el tanque. Habían reacciones y la mayoría de ellas eran positivas, también había la confrontación en las cámaras y la gente se interesaba por el proyecto, leía la postal, decía el tanque es feo, esta bueno que lo decoren. Había una relación decorativa pero también una relación con lo que está pintado en las calles (Adrián Balseca, entrevista, 2010).

La propuesta de Balseca me hace pensar en un tipo de proceso creativo, en el que la relación con la cultura popular deja de ser asumida desde una mirada objetivante. Las propuestas realizadas en el marco de *al sur-ich* obli-

gan a los artistas y colectivos a realizar un trabajo investigativo y de gestión para sacar adelante su idea. En el caso de Adrián Balseca, la gestión se dio a nivel empresarial (con la embotelladora de gas para conseguir los permisos para que los tanques sean pintados), con los artistas gráficos (todo un trabajo de convocatoria para la participación en la pintada) así como con la propia gente del barrio Solanda³⁴, (Balseca tenía que tocar de puerta en puerta para convencerles que reciban el gas pintado).

Aunque podrían parecer obvias, son varias las diferencias entre una concepción del arte como producción de una obra y el entendimiento de la propuesta como un hecho social. Aparte de que el artista deja de estar encerrado en su taller para confrontarse con el espacio social, este tipo de propuestas también rompe el ego y la autosuficiencia del artista. La confrontación con el espacio público y con el barrio a través de la realización de 'tareas menores' como pedir una escalera, da la posibilidad de una relación horizontal con la gente (Ernesto Proaño, entrevista, 2010).

Entre trabajar a partir de la apropiación de la visualidad de la gente, tener la pretensión de trabajar por la gente, trabajar para la gente y trabajar con la gente, hay distancias de forma y contenido.

Lo cotidiano como locus de resistencia

El conflicto está presente en la vida cotidiana y en los momentos en los que lo cotidiano se subvierte. En una ciudad como Quito lo conflictivo se manifiesta de diversas maneras: violencia, injusticias, racismo, exclusión social, pobreza, sin embargo se trata de relaciones que se redefinen dentro de campos de fuerzas. La entrada a lo cotidiano como un lugar en que se pueden escamotear y negociar las relaciones de poder forma parte de la reflexión de Michel de Certeau. Lo cotidiano es para el autor el espacio en el que los individuos y los conglomerados sociales tienen la capacidad de encontrar intersticios para oponerse a lo dominante a través de la puesta en marcha de tácticas (Certeau, 2000: 42-48). De acuerdo al autor son pequeñas prácticas y maneras de vivir y hacer uso del espacio público por parte de la

34 El Barrio Solanda se encuentra localizado al sur de Quito.

gente, recursos que muchas veces se oponen a las estrategias del poder y de la cultura hegemónica.

Quito no es solo la ciudad colonial, proyectada en las postales turísticas y en la memoria institucional; es, como toda ciudad, un espacio de relacionamientos y de disputas. Esto se manifiesta en la tensión entre los usos cotidianos del espacio público y los intentos de control sobre los mismos por parte de las instituciones. Un ejemplo actual de esas disputas son las políticas de patrimonio y de regeneración urbana, las mismas que entran en contradicción con las prácticas cotidianas a través de las cuales los pobladores intentan escapar a esas políticas, dando otros usos y significados a los espacios (Kingman, 2004). Hay que decir que en Quito el conflicto muchas veces deviene en reacciones de protesta en contra del poder político establecido, las movilizaciones de mayor convocatoria se dieron a fines de los noventa y comienzos del 2000, formaron parte del movimiento por la democratización de la sociedad y fueron el motivo principal para la caída de tres presidentes.

Hay ciertas propuestas artísticas que trabajan alrededor del conflicto, lo evidencian y lo ponen en recirculación a través de las herramientas del arte, ya habíamos hablado del performance *Hasta La vista, Baby* y de su efectividad en criticar a las problemáticas del momento. En este acápite hablaré de algunas propuestas realizadas en la década del 2000. La mayoría de estas obras plantean una confrontación con el espacio público, en ese sentido, también son parte del fenómeno que habíamos comentado anteriormente, expresado en la búsqueda de nuevos espacios para la visibilización y el consumo del arte. Considero que proyectos como *Espejo de Sonido* de Fabiano Kueva (2002), *Triciclazo* (2002) de PCCP, *La Calle del Algodón* de Manuel Kingman (2003), *Lavandería* del Colectivo *Hijos de la Vecina* 2010, son proyectos que ejemplifican una tendencia de recurrir a la cultura popular a través de una toma de posición de los artistas frente a situaciones de opresión y de control por parte del poder. *Espejo de Sonido* y *Triciclazo* tienen en común el tratamiento de problemáticas generales, mientras que *La Calle del Algodón* y *Lavandería* utilizan herramientas antropológicas para acercarse a realidades micro que expresan problemáticas que afectan a la sociedad.

En este sentido, la oposición entre lo micro y lo macro debe ser relativizada. Lo sucedido en una pequeña calle como la Sucre (antigua calle del algodón) puede servir como medio para poner en cuestión lo sucedido a

nivel de la ciudad con la regeneración urbana y el patrimonio.

La intervención *Espejo de Sonido* (2002) de Fabiano Kueva consistía en realizar registros del habla cotidiana para luego proyectarlos con parlantes en la Plaza Grande de Quito y en el Malecón de Guayaquil³⁵. La operación parecería sencilla desde el punto de vista operativo, sin embargo si pensamos que Kueva recopiló alrededor de 500 horas de audio, de las que editó doce, el trabajo se complejiza. La idea era proyectar de manera continua y no interrumpida doce horas de audio las cuales contenían testimonios cotidianos grabados al paso, conversaciones fugaces y cotidianas registradas sin la utilización de entrevistas (Fabiano Kueva, entrevista, 2010). Según Kueva de lo que se trataba era de captar conversaciones cotidianas y no respuestas prefabricadas sobre la realidad; en estas conversaciones había un cierto 'tono' que trataba sobre la inconformidad con un aire moderado y constructivo³⁶. Esa obra fue censurada tanto en Quito como en Guayaquil, la retiraron por haber incluido testimonios en contra del alcalde de Guayaquil y por razones similares en Quito³⁷. La obra no pudo ser presentada en las plazas y por lo tanto no es posible evaluar las resignificaciones que los audios tuvieron en términos del espacio público; sin embargo, pudo verse la reacción que causó en la oficialidad: la amplificación del rumor a decibeles mayores de lo acostumbrado fue considerado un peligro. En esta obra se evidencia una necesidad obsesiva por el registro, que en la intención de Fabiano Kueva, conlleva, además, una resemantización del habla a través de la proyección pública. El artista amplifica y enfatiza el rumor y la inconformidad presentes en la cultura popular. De esta manera, lo que tiene carácter de rumor y se encuentra disperso en la cotidianidad, se potencia convirtiéndose en afirmaciones expresadas en voz alta y en sonidos amplificados en las plazas públicas. Esta obra sonora se dividió en doce capítulos en los que se retrataban distintos momentos de las dos ciudades. En piezas como *Doble amanecer*, *Doble clima*, *Doble procesión*, *Doble plaza*, se develaban coincidencias, diferencias y diálogos entre la cultura popular de Guayaquil y Quito. En *Doble plaza* el lenguaje de la plaza pública (Bajtín, 2003)

35 Este proyecto fue propuesto para el encuentro de arte público *Araque de Alas* en el año 2002.

36 En sus propias palabras 'el tono' se relaciona con la forma de enunciación.

37 En Guayaquil fue censurada a pesar de ser realizada con todos los permisos municipales por ser parte del encuentro de arte público *Araque de alas*.

Capítulo IV: Estudios de caso

© 2010 by Fabiano Kueva. Todos los derechos reservados. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

es recopilado: músicos de parque y restaurante, vendedores ambulantes, comentarios políticos, palabras de inconformidad y broncas callejeras son grabadas y editadas en esta pieza. En el audio *Doble invasión* se pueden escuchar testimonios de la memoria de barrios invadidos de Quito (Lucha de los Pobres en particular) y Guayaquil (Bastión Popular). La propuesta *Espejo de Sonido* enfatiza el carácter de resistencia y agenciamiento cotidiano. En sus registros pueden percibirse las tácticas cotidianas de las que habla De Certeau (2000), tácticas de sobrevivencia. Una señora que grita: ‘A 25 centavos, a 25 el corta uñas’. Segundos después las proclamas de un voceador del periódico Extra, como telón de fondo rumores, mientras un vendedor grita ‘heladéate, heladéate, buen helado de pura crema’³⁸.



Fotografía No.25 Portada de publicación sonora
Espejo de Sonido.

38 La práctica de sonido de Fabiano Kueva viene sostenida por un largo proceso de trabajo con el Colectivo *Oído Salvaje*, que es conformado por Kueva, Mayra Estévez e Iris Disse.

Otra propuesta que utiliza la oralidad es *Triciclazo* (2002), proyecto dirigido por César Portilla de *Pan con cola producciones PCCP*. Si en la intervención de Fabiano Kueva, la propia oralidad del contexto era devuelta al espacio, por medio de una táctica de re contextualización, en la propuesta de *PCCP* se crea un texto a partir de la apropiación de códigos del habla futbolísticos y fragmentos de canciones de hip-hop. La intervención oral fue complementada por la inclusión de un triciclo de carga utilizado en los mercados y en los pueblos y ciudades pequeñas de la costa, un artefacto asociado a lo rural que irrumpe en plena zona céntrica comercial de Quito.

La imagen –registrada cuidadosamente– contiene elementos surrealistas: Un conductor vestido con terno negro (el artista Juan Rhon) conducía el triciclo, mientras César Portilla recitaba, con megáfono en mano y con un tono de locutor de fútbol, frases que aludían al robo de cuello blanco. Los artistas parten de las problemáticas del propio contexto. Según el colectivo *PCCP* “Nuestros proyectos aspiran realizar una especie de diagnóstico del medio y a través de parámetros visuales y orales que nos permitan obtener un producto artístico centrado en las problemáticas que se operan en la vida cotidiana.” Otra de las búsquedas del colectivo está en “salir al encuentro del público”, (en ese punto la propuesta coincide con los intereses de muchas obras realizadas en esos años y tiene que ser leída también como una salida al cierre de los espacios expositivos para así “ampliar las fronteras tradicionales de circulación y consumo del arte, de dotar a la obra de una posibilidad de actualizarse fuera del espacio tradicional del arte frente a nuevos actores, ampliando el alcance de ciertas obras a través de canales subalternos” (*PCCP S/f*)³⁹.

39 Consultado en <http://www.laselecta.org/2009/05/el-triciclazo-pccp-2002-2/>

Capítulo IV: Estudios de caso

El video Triciclazo fue producido por el PCCP en 2002, como parte de su campaña de sensibilización sobre la crisis económica y la corrupción.



Fotografía No. 26 Still del video Triciclazo dirigido por Cesar Portilla de PCCP

Recordemos que Ecuador había salido hace poco del feriado bancario. La propuesta entraba a discutir la situación de crisis que era latente por esos años y la ponía a recircular a través de la creación de una puesta en escena absurda, pero que precisamente por su aparente incoherencia, resultado de la utilización de distintos códigos de lo popular, irrumpían en el espacio público. El performance duró dos horas y comenzó con la declamación de las siguientes palabras:

Atención, atención esra es una llamada de la comunidad planetaria, los choros están en el poder. Atención, atención, estamos siendo goleados, el Ecuador no ha sabido manejar su defensa en la línea del fondo [...] atención, atención, cualquier alteración de precios oficiales se las verán con la reciente formada asamblea chupa por choro, que procederá a sacarles la recontra chu de la siguiente manera: empezaremos con un puñete en la jeta de la siguiente manera por ladroncitos, asestaremos un buen puñete en la jeta por chistositos, un buen combazo en el dedo del pie, reventaremos pupilas con agujas de coser y su bello púbico será incendiado con fosforitos El Gallo. (PCCP, fragmento del audio del performance, 2002)

Este lenguaje hiperbolizado que hace uso del insulto también estaba presente en los trabajos de *PUZ*⁴⁰. Como registro de la acción queda el video, el cual puede ser discutido y expuesto múltiples veces en el circuito del arte. Según los artistas la intención de esta práctica era ampliar el consumo del arte hacía otros públicos, aunque está no tiene que ser necesariamente la agenda del arte, queda pendiente preguntarse sobre la eficacia de este discurso democratizador⁴¹. Considero que esta interrogante tiene que ser trasladada en general a las prácticas de inserción del arte en la esfera pública –sobre todo si el objetivo es que las propuestas tengan una interrelación con un público más extenso, Con esto no quiero quitar validez a la propuesta de *PCCP*, más bien me pregunto sobre la correspondencia entre los resultados reales del arte contemporáneo y sus proclamas.

A continuación hablaré sobre *La Calle del Algodón*, instalación de arte público que realicé en el 2003. Escojo la propuesta por un interés en reflexionar sobre mi práctica artística y también por generar (a través del análisis de esa intervención) una crítica a ciertos aspectos metodológicos del arte contemporáneo en su involucramiento con la conflictividad social.

En esa instalación me propuse hacer una intervención artística en el espacio público a partir del conflicto derivado de la regeneración urbana y las políticas de reubicación de los vendedores informales del centro histórico de Quito. La estrategia de acercamiento fue distinta a las que se venían haciendo con anterioridad, el medio fue una instalación que habló sobre un espacio específico y de una problemática en concreto, en el momento de mayor conflictividad, provocado por la reubicación de los vendedores populares. La instalación fue concebida como un modo de hablar de un problema social y cultural, relacionado, además, con la puesta en cuestión de las políticas de la memoria generadas desde la oficialidad. Al igual que la propuesta *Espejo de sonido*, en este proyecto se realizó investigación, pero a diferencia de Fabiano Kueva, que indagaba en el centro histórico mediante un método de registro deslocalizado, en *La Calle del Algodón* se trabajó a partir del contexto, del sitio específico de la Calle Sucre (conocida en la

40 César Portilla era miembro del colectivo *PUZ*. Luego de eso pasó a formar parte del colectivo *PCCP*.

41 Así está expresado en el sustento teórico de la propuesta, consultado en: <http://www.laselecta.org/2009/05/el-triciclazo-pccp-2002-2/> el 16 de agosto de 2010.

Colonia y el siglo XIX como Calle del Algodón). Se trataba de provocar una memoria alternativa de un mundo llamado a desaparecer, y al mismo tiempo de documentar un tipo de estética o visualidad producida por el proceso —siempre igual y distinto a la vez— de armado de los puestos. Los resultados heterogéneos que se obtenían a partir de la mezcla de productos artesanales y de la cultura de masas, producían un tipo de estética, que corría el riesgo de perderse. El registro fotográfico de los objetos exhibidos en los pequeños puestos de venta, y el mundo social generado en su entorno, constituía una suerte de metáfora de las formas barrocas de funcionamiento de la cultura popular en el contexto de la modernidad urbana. Pero además de los puestos, se tomaron fotografías de los vendedores y del espacio social de la Calle Sucre, se intentaba registrar a partir de estas fotografías todo un mundo de vida llamado a convertirse en fantasmagórico. Se registraron y compartieron las preocupaciones humanas de los comerciantes informales en un momento conflictivo: el que antecedió a su salida y reubicación.

El proyecto pretendía contraponerse al discurso oficial, la memoria patrimonial desplegada desde el municipio, la cual presentaba a un pasado idílico, el de la ciudad patriarcal, que supuestamente fue interrumpido por la presencia de los comerciantes. La propuesta trabajaba con el conflicto, involucrándose con una parte de sus actores. Desde el punto de vista del involucramiento, no se trataba tanto de participar en la lucha de los comerciantes minoristas como de visibilizar su situación y de poner en debate los usos de la memoria por parte de la oficialidad, sobre todo considerando que los comerciantes habían sido los ocupantes de ese espacio por un lapso de treinta años. Se trataba de rendir un homenaje a su presencia considerando que el ‘caos’ generado por el comercio informal era relativo, ya que la misma informalidad había brindado la posibilidad de que la cultura popular se desarrolle con fuerza, bajo sus propios códigos⁴².

42 En este espacio habían situaciones provocadas por un uso distinto del espacio público al de un espacio reglamentado, por ejemplo, el subir por la Calle Chile y en media pendiente ver una banda tocando para la Virgen patrona de los comerciantes del sector, o el poder mirar a unos gansos ofertados en media calle, por citar dos de las miles de situaciones que en un espacio caótico se podían provocar. Existían estéticas propias, niños jugando a los trompos a los pies de los transeúntes y vendedores ofertando a gritos, formas de afrontar la vida y maneras creativas de sobrevivir.

Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito

Andrés Bello, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Fotografía No. 27, Instalación *La Calle del Algodón* 2003 de Manuel Kingman, fotografía registro: Francisco Jiménez.



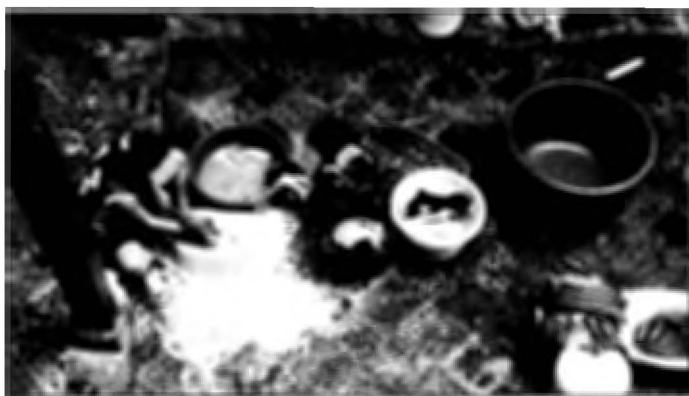
Fotografía No. 27, Instalación *La Calle del Algodón* 2003 de Manuel Kingman, fotografía registro: Francisco Jiménez.

Cuando la reubicación fue puesta en marcha y la Calle Sucre quedó vacía, coloqué unos simulacros de sus puestos de venta, verdaderos altares de madera que contenían fotografías, testimonios y objetos (trompos, cintas de colores, casetes de música) vendidos por los comerciantes. La instalación, que estuvo expuesta por el lapso de un día, cumplió con los objetivos del proyecto: circular en el espacio público contenidos críticos contrapuestos a la memoria oficial.

Había dicho que discutir ciertos aspectos de este proyecto serviría para hacer una crítica a la implicación del arte contemporáneo con las disputas sociales. Aunque las reacciones de la gente fueron interesantes, considero que hizo falta una evaluación del proyecto de manera conjunta con los pequeños comerciantes informales⁴³. Hal Foster (1996: 197) apuntaba a que uno de los riesgos de la relación del arte contemporáneo con lo comunitario se da en una capitalización de la realidad por parte de ese arte. No creo

43 Si bien es cierto todos los comerciantes fueron invitados a la muestra, no se realizó una socialización de los resultados, en parte debido a un agotamiento provocado por la realización de un proyecto de las dimensiones de la Calle del Algodón de manera independiente. Posteriormente no se realizó un seguimiento del destino de los comerciantes en el espacio en el que fueron reubicados. Una interesante etnografía sobre la situación actual de esos comerciantes fue realizado, como tesis de maestría en el programa de Estudios de la Ciudad de la FLACSO, por Ángeles Granja.

que este sea el caso de mi propuesta, la cual se realizó en un momento de emergencia del arte público, fue producida de manera independiente, realizada durante un largo período de tiempo y contó con una postura política clara con relación a la gestión de la memoria por parte del municipio. Me parece, sin embargo, que la conceptualización de Hal Foster puede ser trasladada a la relación del arte con la realidad. En ese sentido, cabe preguntarse en qué medida la implicación del arte con una situación conflictiva puede devenir en una relación superficial con las problemáticas contextuales que dé como resultado una capitalización de las luchas sociales y las historias de vida por parte del artista para su circulación en el mundo del arte y con poca incidencia en las realidades específicas que se propone indagar. El arte contemporáneo no escapa a esta situación paradójica.



Fotografía No 28 Lavandería práctica 1 del Colectivo
Hijos de la vecina (2010)

Fotografía: Colectivo Hijos de la Vecina.

Quiero terminar este acápite hablando de una propuesta reciente del colectivo *Hijos de la Vecina* (Patricio Dalgo y María Belén Granda). Se trata del proyecto *Lavandería práctica 1* realizado en junio del 2009 en el Museo Camilo Egas. La propuesta de este colectivo partió de una investigación sobre el entorno aledaño al museo. Al igual que en *La Calle del Algodón*, se utilizaron recursos antropológicos para entender las problemáticas del sector. En la casa aledaña al museo vivían familias enteras que ocupaban el es-

pacio sin pagar arriendo, como no las podían sacar del lugar los dueños habían cortado los servicios básicos⁴⁴. Estos conventillos no contaban con agua ni luz y las mujeres tenían problemas para encontrar lugares para lavar la ropa (Patricio Dalgo, entrevista, 2010). Lo que hizo el colectivo fue habilitar el patio central del museo para que la gente lave ropa, así el museo se convirtió por un día en un espacio de socialización y de encuentro a partir de una actividad cotidiana. Es un proyecto de estética relacional en el sentido de Bourriaud (2001), pero a diferencia de las propuestas del artista argentino Tiravanija (artista que Bourriaud toma como ejemplo), que propone encuentros sociales despolitizados que producen una invisibilización del conflicto, en pos de una convivencia ‘armoniosa’ para compartir un plato de sopa, el proyecto del colectivo *Los Hijos de la Vecina*, evidenció el conflicto.

Por un lado, el museo era cuestionado en su función como espacio contenedor de objetos artísticos y era aprovechado para otros fines a los habituales, De Certeau (2000) plantea como el escamoteo, como práctica permanente en la cultura popular, se reconvierte el orden y la disciplina impuestos por el poder, en provecho propio. En el caso de la propuesta *Lavandería*, la institución museo fue cuestionada en su función de contenedor de objetos artísticos y por otro lado fue aprovechado para otros fines a los habituales. Así, a través de una estrategia del arte contemporáneo la función del museo como medio de protección de contenidos artísticos y culturales fue “escamoteada” (Certeau, 2000: 31) dándose un giro en sus usos, hacia su utilización como espacio cotidiano, relacionado con las necesidades de la gente, evidenciando así la complejidad de las problemáticas sociales del entorno⁴⁵.

44 Recordemos que el Museo Camilo Egas se encuentra en pleno Centro Histórico de Quito, un espacio que luego de su regeneración se proyecta como un espacio con plusvalía.

45 Hay que decir que este proyecto fue posible por la flexibilidad y sentido crítico de María Fernanda López, en ese entonces, directora del museo. Durante su presencia en la dirección del museo 2009-2010 se realizaron una serie de proyectos de trabajo con la comunidad.

Memoria popular

Si las políticas de la memoria desarrolladas por la institución museo tienden a constituir una memoria unificada, algunas propuestas de arte contemporáneo dan paso a otras memorias, incluidas las memorias populares. Esto coincide con algunos estudios desarrollados dentro de la historia y la antropología, interesadas en lo que se podría calificar como disputas de la memoria⁴⁶. Aquí me limitaré a analizar dos propuestas realizadas en el marco de *al zur-ich*, es decir como parte de un proyecto orientado a realizar intervenciones artísticas en distintos barrios del sur de Quito. Si tomamos en cuenta que a contrapelo de lo que se piensa desde fuera, el sur no constituye un espacio uniforme sino que, por el contrario, cada uno de sus barrios tiene su dinámica propia, expresada en problemáticas e historias diferenciadas, los proyectos relacionados con estos se ven enfrentados a problemáticas variadas, con su propia complejidad. Un entendimiento de las obras presentadas en *al zur-ich*, así como de sus alcances, tendría que considerar la relación entre el público, el barrio, el artista y los gestores culturales (*Tranvía Cero*). La necesidad de producir un encuentro artístico dirigido a los barrios y producido desde los barrios, se dio de manera paulatina, los integrantes de *Tranvía Cero* tomaron conciencia de que: “Nuestra labor, no era hacer arte para que vayan los otros artistas y digan oye qué lindo, sino era una labor para hacer arte en el sur, con la gente del sur, con la comunidad del sur” (Ernesto Proaño, Entrevista, 2010).

Lo bueno, lo bello y lo verdadero de Fernando Falconí (Falco) presentada en el contexto del *Tercer Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* (2005) logró movilizar cuestiones relacionadas con el valor de uso de los objetos y con lo que Bourdieu (1988) llama el sentido del gusto. El artista pidió a los vecinos del Barrio las Colectivas⁴⁷, que expongan un objeto que represente *Lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero*. Esta propuesta permitió visibilizar otros cri-

46 En este campo, el trabajo de Blanca Muratorio sobre la Amazonía es uno de los más significativos. Igualmente es importante su estudio reciente sobre las cajoneras que venden productos populares en la plaza de Santo Domingo en Quito, presentado en el 2010 en el Encuentro por el 50 aniversario de FLACSO.

47 El Complejo Habitacional Las Colectivas, se encuentra ubicado en el Barrio “Los Andes”, Sector Chimbacalle, Sur de Quito.

terios de asignación de valor a las cosas, formas de apreciación y tasación distintas a las del P.V.P marcado con código de barras en los objetos, diferentes a las aleatorias valoraciones monetarias y simbólicas otorgadas a los objetos artísticos (Clifford 2001), (Cartagena 2006). El artista trabaja a partir de una noción, que aunque en apariencia es simple tiene un contenido profundo, “¿Por qué una obra artística, una obra cultural es valiosa? ¿Quiénes la hacen o la hacemos valiosa?” (Fernando Falconí, (Falco) 2005). Como plantea James Clifford (2001), es todo un sistema de arte y cultura el que asigna valor a los objetos. Ahora bien, ¿Cómo influye este sistema en la valoración personal de los objetos? En el proyecto de Falco se evidencia que en la vida cotidiana, particularmente popular, esa valoración no está dada tanto por el valor monetario, ni la consideración estética, lo que importa es la relación de ese objeto con la “vida misma” (Fernando Falconí (Falco) 2005). Es decir la asociación de cada objeto con las vivencias de mayor significación para cada persona. Es el recuerdo de una sanación o la memoria de un ser querido lo que da al objeto significación o lo que lo rodea de un aura.

En términos de Benjamin (2003: 52-57) estos objetos contendrían un aura, un cierto valor de culto, que en este caso no está dado por su carácter sagrado o religioso, ni por su valor artístico, sino por un vínculo entre la memoria personal y el objeto. La interpretación de la propuesta *Lo Bueno, lo bello y lo verdadero* atraviesa lo personal, pero también involucra el diálogo de lo personal con la colectividad, la interrelación de la esfera privada con la esfera pública.

Otro punto a considerar es que en esta propuesta no se dio un acercamiento morbosos hacia las historias personales, propia de los programas amarillistas de televisión en los que se interfiere la memoria de la gente (generalmente de escasos recursos) para desplegar sus contenidos como espectáculo de las miserias y dolores humanos. Poseedor de una sensibilidad antropológica, el acercamiento de Falco sucedió de manera horizontal, hubo también un consentimiento informado sobre los alcances del proyecto artístico. *Las Colectivas*, el barrio en el que Falco realizó el proyecto, era un espacio con una organización fuerte, lo cual provocó que después de la finalización del proyecto, la gente prosiga desarrollando actividades culturales (Ernesto Proaño, entrevista, 2010).

La obra de Falco logra movilizar memorias personales:

Relatos mínimos del país, de la subjetividad de su gente, son narrados a partir de un poncho, una guitarra y una colección de revistas heredadas; un par de zapatos como primer regalo de bodas; una escultura pintada a mano en convalecencia; una figurita religiosa milagrosa o un peluche adquirido con mucho esfuerzo y álbumes de fotos (Cartagena 2006).

Estas memorias de carácter íntimo no son de exclusividad de ningún grupo social, sino que forman parte de una sensibilidad en común que podríamos calificar como barroca. Aunque el acto de guardar objetos que son contenedores de recuerdos es universal, me pregunto si el proyecto de Falco se hubiera podido dar de la misma manera en un barrio residencial de clase alta con poca interacción social o en un barrio popular pero sin las características de cohesión del barrio Las Colectivas.



Fotografía No. 29 Moradores del Barrio Las Colectivas
exponiendosus objetos en el marco del proyecto
Lo Bueno, lo Bello, Lo Verdadero.
Fotografía *Tranvía Cero* (2005)

Al mismo tiempo tendríamos que preguntarnos si esos vínculos no fueron potenciados gracias a la participación activa de la comunidad en la producción de la obra. El artista basó su trabajo en el consentimiento informado: presentó su propuesta a los vecinos del barrio y estos vecinos evaluaron sus contenidos y de alguna manera los hicieron suyos. La propuesta de Falco al mismo tiempo que funciona como práctica artística, en el ámbito barrial hace las veces de una práctica social que crea sentidos de pertenencia colectivos a partir de compartir las memorias personales.

Si en *Lo Bueno, lo bello y lo verdadero* se hacen presentes las narrativas individuales en diálogo con la colectividad, la propuesta *Anónimos* (2009) de Juan Fernando Ortega indaga en torno a la memoria colectiva del barrio La Lucha de los Pobres. Elizabeth Jelin (2002: 14) utiliza el concepto de “trabajos de la memoria” para referirse a los procesos de repensar el pasado a partir de la dilucidación de los hechos traumáticos para la sociedad argentina⁴⁸. La propuesta *Anónimos* de Juan Fernando Ortega se articuló de manera eficaz como medio para trabajar la memoria a partir de un diálogo entre el artista y los moradores del barrio La Lucha de los Pobres. Para esto se organizaron talleres de intercambio que permitieron reactivar la memoria barrial, al punto de poder nombrar algunas de las calles del barrio que hasta ese momento no tenían nombre. El formato taller como metodología de trabajo fue útil ya que posibilitó el levantamiento de la historia oral del barrio, un lugar con mucha carga simbólica pero invisibilizado por la ciudad oficial. Lo interesante de la propuesta de Ortega es que los talleres permitieron ir más allá de una reconstrucción pasiva de la memoria; funcionaron como un mecanismo de actualización y politización de la memoria por medio de la reconstrucción oral de los elementos conflictivos. Según Ortega, en los talleres se hicieron visibles las pugnas de poder presentes en el barrio y los conflictos entre los distintos sectores, pero también se constató el sentido de pertenencia e identidad con el espacio y con el tiempo de existencia como conglomerado: un barrio cuya gestación fue resultado de la lucha política de los sectores populares por el acceso a la tierra (Juan Fer-

48 En muchos casos el arte ha sido partícipe en los *trabajos de la memoria*, por ejemplo, en la Argentina colectivos artísticos han trabajado de manera activa en repensar el pasado a partir del señalamiento de los hechos vergonzosos de la dictadura- *El Grupo E.T.C, GAC, Hijos*.

nando Ortega, entrevista, 2009)⁴⁹. En los testimonios de Amparo Rivadeneira y María Quinatoa, mujeres que estuvieron vinculadas en el proceso de invasión, la ocupación de las tierras de hacienda fue solo el comienzo de una larga lucha que duró diez años.

[...] uh.. La vida que hemos pasado si es duro, ya le digo mis hijos los mayores también sufrieron, nos íbamos con la carrerilla de la ropa y de una vez a traer tanques de agua madrugábamos cinco, cuatro de la mañana para ganar una piedra y lavar la ropa, o sea la vida fue dura aquí (Amparo Rivadeneira, entrevista, 2010).

Represión policial, años de dormir en casas de madera y techos de plástico, para acceder a la luz eléctrica corrían el riesgo de electrificarse. Peleas que llegaban a los puñetes por el acceso a los servicios básicos, son parte de las memorias de los moradores. Recordemos que Stuart Hall (1984: 5) pensaba a la cultura popular desde la perspectiva de la lucha contra lo hegemónico. Para el autor no hay ninguna «cultura popular» autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación. En el caso del barrio La Lucha de los Pobres, la disputa se viabilizó por la organización de sectores populares. Siguiendo a Fabian (1998), este fue un momento de libertad en la cultura popular.

La práctica de Ortega portó la intencionalidad de trabajar la memoria, en su sentido práctico *Anónimos* se subordinó a un papel extra estético, a un lugar liminal entre lo artístico y lo político. La obra se desmaterializó y pasó a jugar el papel de una conmemoración, sin embargo, a diferencia de las conmemoraciones oficiales, que escenificadas por medio de ceremonias patrias, monumentos, estampillas y calles con nombres de próceres, como parte de las narrativas del poder, la propuesta del artista pasó a ser una celebración desde la gente. Tanto el hecho de elegir los nombres, como el proceso de mandar a hacer las placas y colocarlas en las calles tienen un carácter simbólico de apropiación del espacio público producido desde la memoria

49 La historia de *La Lucha de los Pobres* se remonta al 21 de agosto de 1983 cuando sectores populares de Quito y de provincias (principalmente una colonia lojana) invadieron con acciones organizadas la Hacienda Santa Ana –propiedad de la familia Peñaherrera, de una monja– ‘la sargenta Peñaherrera’, la cual era propietaria única.

del barrio. En palabras de Juan Fernando Ortega:

El proyecto en sí, surgió de la necesidad de trabajar a partir de la organización social como generadora de sus propios símbolos, a partir de sus propios argumentos y motivaciones, sin la dependencia a veces limitante de las instituciones como es en el caso de la nomenclatura de calles, en la cual la *institución* impone nombres de acuerdo a sus referentes, es decir desde el poder oficial y sus intereses (Juan Fernando Ortega, entrevista, 2010).

Son interesantes los nombres que los moradores escogieron: *Virgen del Cisne*, por la fe de los primeros moradores lojanos. *Padre Carolo*, en honor del difunto cura italiano que fue benefactor de la zona. El resto de las calles inauguradas tienen relación con la invasión, así la avenida principal se llama *21 de agosto*, en honor al día de 1983 en el que se invadió la *Hacienda Santa Ana*.

Los nombres de las calles va a nombre de aquel tiempo en que se luchó, se invadió la tierra el 21 de agosto de 1983 y desde ahí, de esa iniciación sigue el barrio, por ese afecto a esa invasión, a esa dura tarea de invasión que hubo con los moradores donde dormían con cartones. Fue una invasión desesperada donde venía la policía y la gente teníamos que correr, entonces por eso se le ha puesto a la avenida principal *21 de agosto*. (Amparo Rivadeneira, entrevista, 2009)

La obra de Ortega, se inscribe dentro de lo que se ha dado en llamar 'arte dialógico'. De acuerdo a Grant Kester (2004) este tipo de producción crearía formas más abiertas de interacción participativa mediante el diálogo. En ese sentido, Ortega, como otros artistas emergentes, trabajan a partir de demandas y narrativas de la comunidad. La importancia simbólica del proyecto va más allá del arte tal como se lo concibe desde las instituciones y topa los espacios de la memoria política de una comunidad en concreto. Se puede argumentar que también va más allá de la esfera de la representación, tal como la entiende Hall (2001: 4-6). El artista no está haciendo un registro sobre el barrio y representándolo visualmente, está interactuando con personas e involucrándose con procesos concretos que permitan la reactivación de la memoria social. Al hacerlo, no tiene la pretensión de re-

presentar al otro, sino más bien proponer un proyecto orientado a la construcción conjunta de significados. No es solo el resultado visible lo que da sentido a la obra sino todo ese proceso de diálogo y negociación necesario para su implementación.

La propuesta en concreto, generó dinámicas en el barrio, los vecinos siguieron nombrando las calles tal como se lo propusieron y están en el proceso de legalizarlas en el municipio. Si bien, no se puede decir que las dinámicas de la memoria se dan por la intervención del artista, su propuesta contribuyó a que la gente resignifique y actualice sus propias historias.

Para concluir quiero hablar de la propuesta *El Patio de los Pecadores*, expuesta en el marco del proyecto *Arte Contemporáneo en Patios de Quito* (2010)⁵⁰. En esta obra Miguel Alvear mantiene el interés de gran parte de su obra, recorrer los límites de la visualidad popular subiendo el volumen a los códigos de representación (Carrión 2003). Un niño Dios gigantesco, y además de eso inflable, es colocado en un patio del Centro Histórico de Quito, retazos de figuras sagradas son pegados formando réplicas monstruosas pero divertidas de niños dioses. Hasta ahí, la propuesta puede ser leída como una obra de arte objetual, se puede ubicar el gesto irónico del artista, la mezcla de elementos visuales de los vendedores de globos callejeros con imágenes religiosas, etc. Afortunadamente, la propuesta es mucho más compleja, el patio en que se la ubicó es un patio vivo, lleno de artesanos que —en palabras de Oswaldo Vargas, impresor que mantiene la técnica tipográfica— tienen saberes de artistas. (entrevista, 2010). De acuerdo a Vargas, el proyecto propuesto por Alvear activó la vida social de la casa y su propia práctica artesanal, la misma que estaba debilitada por la presencia de nuevas tecnologías y el desplazamiento de los antiguos saberes del ámbito del Centro Histórico de Quito. Para X. Andrade (2010) el proyecto es importante porque visibiliza procesos de sutil exclusión patrimonial e invita a pensar en que el real patrimonio del *Centro Histórico* está en las manos de

50 La propuesta fue parte del evento *Arte Contemporáneo en Patios de Quito* organizada por la Fundación El Comercio y curada por el cubano Gerardo Mosquera. La muestra realizada en septiembre del 2010 consistió en intervenciones artísticas en los patios coloniales de Quito, la mayoría de las obras presentadas por artistas internacionales tuvieron características estético-formalistas. Este evento contó con una gran cantidad de auspiciantes y una considerable publicidad y atención de los medios.

la gente. La obra fue colaborativa en el sentido que cada artesano aportó al proyecto desde sus propias prácticas. El espacio fue nombrado como *Patio de los Pecadores* por los propios usuarios de la casa, para que la gente entrara por “malicia” (Oswaldo Vargas, entrevista, 2010).

En ese proceso lúdico los artesanos recibieron a los visitantes, mostrando las fotografías, el arte del salón de belleza, o los procesos de imprenta, también se mostraban cuadros pintados a mano, muestras de joyas, etc. Hay que decir que la principal propuesta de Alvear consistía en visibilizar las dinámicas artísticas del patio, así sus intervenciones acompañaron ese objetivo. El día 18 de octubre de 2010 los vecinos del *Patio de los Pecadores* estaban desinflando al niño, cuentan que quieren volver a inflarlo en diciembre. Otros proyectos surgen: tomar fotografías con el niño gigante, cobrar un dólar y repartir a los niños pobres de la 24 de mayo, “que son muchos”. Si luego de ser bendecido por el cura, el gesto irónico de Alvear se convirtió –a pesar de ser inflable– en un objeto sagrado y en “un patrimonio de la casa”; entonces la propuesta se transformó en una práctica social dignificante, operando resignificaciones y apropiaciones del arte contemporáneo por parte de la cultura popular y no solo en el otro sentido.

Planteada a través del diálogo de saberes, la obra produjo lo que Clifford (2003: 34) denomina una “zona de contacto”, un sitio en el que se da la posibilidad de un espacio de encuentro a través de apropiaciones, traslaciones y resignificaciones⁵¹. Aunque el autor ve a la “zona de contacto” como un término útil para describir los intercambios que se dan en los museos contemporáneos entre concepciones temporales y espaciales diversas y entre posiciones de poder que se negocian en esos espacios, pienso que esa noción es igualmente útil para describir un proyecto como el de *El Patio de los Pecadores*.

El yo y el otro, el yo del artista relacionado con el otro artesano, la distinción entre el arte y la artesanía deconstruida por un involucramiento creativo de los partícipes. En el que “uno mismo dio la idea y uno mismo puso las cosas” (Oswaldo Vargas, entrevista, 2010). En palabras de Oswaldo Vargas:

51 Clifford toma el concepto de Mary Louise Pratt, quién a su vez lo construye a partir del concepto de “lenguas de contacto” de los sociolingüistas y de la noción de Fernando Ortiz de “transculturación”. Para Pratt el concepto es útil para explicar el espacio y el tiempo en el que se dan los procesos desiguales de apropiación y traducción entre el dominante y el dominado (Clifford, 2003: 34).

El artesano cuándo domina la materia puede crear, el artista también crea, el artista es artesano porque si utiliza el método antiguo para hacer las cosas es artesano, [...] mejor dicho el artista y el artesano somos completos (Oswaldo Vargas, entrevista, 2010).

En este capítulo he reflexionado sobre las distintas posibilidades de relacionamiento del arte con la cultura popular y lo he hecho a partir de algunas propuestas significativas, parte de las cuales han sido invisibilizadas por la historia y la crítica de arte. Si bien es cierto, que hay otros casos que podrían haber sido analizados, el hacerlo rebasaba los límites de este estudio. Lo que ha primado en la selección de las propuestas no ha sido necesariamente la trayectoria de los artistas, ya que parte de ellos son poco conocidos, sino su interés para el debate. Tanto las propuestas artísticas que trabajan resignificando la cultura popular, como las prácticas artísticas que se ocupan del espacio público, son significativas en términos sociales. Las propuestas dialógicas, en particular, se acercan a lo antropológico debido a su incorporación de métodos etnográficos en el arte y al tipo de relaciones que plantean con el otro.



Fotografía No. 30 Carmen Enríquez enseña su espacio de trabajo en el marco del proyecto *El Patio de los Pecadores* 2010.

Conclusiones

En este texto me propuse abordar la relación entre arte contemporáneo y cultura popular, en el contexto de Quito, entre 1990 y el 2010. Eso me ha permitido ubicar una heterogeneidad de propuestas artísticas. El criterio de selección de las mismas ha estado dado por su relevancia práctica y por su capacidad de incidir en el debate cultural contemporáneo. Estoy consciente, sin embargo, de que toda selección arbitraria y que muchas propuestas de calidad se quedaron afuera.

El estudio se presenta como un primer acercamiento a un tema complejo y con muchas aristas. Si bien he procurado hacer una contextualización, tomando en cuenta las distintas fuerzas en juego dentro del campo del arte, he preferido tomar como eje de la investigación los procesos artísticos, antes que los relatos institucionales.

En el primer capítulo hice una revisión teórica de literatura relacionada con cultura popular. Fueron importantes para este estudio los aportes clásicos de Bajtin (2003) enriquecidos por las discusiones de Stallybrass y White (1984), la idea introducida por Fabian de que la cultura popular se expresa, sobre todo, en momentos de libertad (Fabian 1998) y la relación de esta noción con la de hegemonía de Gramsci (Hall, 1984), (Crehan, 2004). Además, fue enriquecedora para este trabajo la discusión en torno a la cultura popular latinoamericana (Escobar, 2008, Rowe y Schelling, 1993, Canclini 1990). Estas concepciones llevaron a una definición de la cultura popular como un elemento dinámico y con características contra-hegemónicas que no le son inmanentes, sino que más bien se activan en contextos específicos. Esta base conceptual fue útil para entender las características de la cultura popular activadas y resignificadas por las prácticas artísticas quiteñas.

Conceptos como “sistema de arte y cultura” (Clifford, 2001) y “puesta en escena de lo popular” (Canclini, 1990) fueron claves para captar los procesos de asignación de valor a la cultura popular por medio del despliegue museográfico y académico. En esa línea fue importante el aporte de Ticio Escobar (2008) ya que su pensamiento da cuenta de los procesos de construcción de la categoría ‘arte’ como un estatuto privilegiado y de lo ‘popular’ como algo menor. Para este autor es necesaria una deconstrucción continua de estas nociones. Estas reflexiones permiten entender la cultura popular como sujeta a una construcción constante que se aplica tanto a los museos, como a la academia y al arte contemporáneo.

El concepto de apropiación fue central para percibir el acercamiento que se ha dado, tanto en arte como en antropología, a la diferencia cultural. Como argumentan Marcus & Myers (1995), la representación de la otredad ha sido un elemento común al arte y a la antropología, mediado, a su vez, por cuestiones de poder. Schneider (2006) observa las prácticas de apropiación del arte contemporáneo y evidencia dos tipos básicos: la que asume los elementos superficiales y la que se acerca a las realidades complejas mediante una aproximación profunda hacia el otro. De acuerdo a Prada (2001) en la década de los ochenta hubo artistas que asumieron los discursos de la modernidad de modo cuestionador. Como vimos en este estudio, la apropiación de la cultura popular se dio de manera constante y sirvió para articular comentarios críticos, mediante procesos parecidos a los descritos por Schneider (2006) y Prada (2001).

En el segundo capítulo abordé el tema de arte contemporáneo y cultura popular desde una perspectiva regional. Tanto en la teoría artística como en algunas prácticas artísticas latinoamericanas, el reconocimiento de lo local ha permitido pensar la diferencia y la especificidad de nuestra producción, frente a una visión del arte universalista, administrada desde los centros. Tomé a *Micromuseo* y *Popular delujo* como estudios de caso para evidenciar la presencia de la discusión sobre la cultura popular a nivel regional-andino. En estos proyectos se despliegan reflexiones, catalogaciones y gestiones en torno a lo popular. Considero que a diferencia de los procesos clasificatorios de la diferencia cultural descritos por Clifford (2001) y la puesta en escena de lo popular analizada por Canclini (1990) para el caso de los museos, las prácticas de estas plataformas se relacionan con la diferencia, no tanto desde un acercamiento institucional, como desde una mo-

tivación grupal, vinculada con procesos de democratización de la sociedad y desde una gestión precaria en cuanto a recursos económicos. Tanto en *Micromuseo* como en *Popular delujo* se da una relación directa con los artistas populares, a la vez que una recreación y retroalimentación de sus propuestas. Esta relación se basa en una transparencia en cuanto a las intenciones y está atravesada por lazos emotivos entre los actores¹.

En el tercer capítulo se realizó una lectura histórica de los procesos artísticos contemporáneos, teniendo como eje la relación con lo popular. Esta lectura fue necesaria para develar sucesos que han quedado al margen de cualquier relato suscitado desde la historia del arte, como narrativa parcial y parcializada. Dados los alcances de esta investigación muchos procesos quedan sin dilucidar. Lo importante, en todo caso, es el debate que se arma en torno a ello.

Ya para años más recientes, se ubican algunos hitos. En la década del noventa, el espacio de *El Pobre Diablo* fue un escenario clave para la articulación de prácticas artísticas que se apropiaron de la cultura popular para manifestarse políticamente y reaccionar frente a una institución arte anclada en valoraciones modernas del quehacer artístico. El lustro que va de 1995 al 2000 se caracterizó por la efervescencia y la afirmación de un campo artístico; esta articulación se puede constatar observando las reacciones del arte ante la debacle del sistema político y económico a fines de la década. En ese período se dan procesos de reconocimiento institucional del arte contemporáneo, que al poco tiempo se van al traste como consecuencias colaterales de la crisis política y social de fines de los noventa. La generación de artistas que emerge en la década del 2000 se enfrenta a la precariedad institucional absoluta, en ese contexto se realizan intervenciones artísticas en el espacio público cercanas al *site-specific* como un modo de acercarse a la gente y dialogar con la memoria de los espacios. En ese periodo también surgió el *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich*, una plataforma idónea para el surgimiento de propuestas artísticas dialógicas y relacionales.

El cuarto capítulo se basó en estudios de caso que permitieron develar la heterogeneidad de acercamientos hacia lo popular, así como las resigni-

1 Esto es visible tanto en el caso de *Popular delujo*, como en el de *Micromuseo*. Los vínculos con los artistas populares no se dan de la noche a la mañana, se generan a través de relaciones entrelazadas durante un largo período y por procesos de trabajo colaborativos.

ficaciones y traducciones de la cultura popular por parte de los artistas. A partir de esta investigación se puede afirmar que ha habido un interés reiterado de muchos artistas contemporáneos en la cultura popular que ha llevado a su incorporación constante en el campo del arte. El arte contemporáneo propuso —a través de lo popular— una serie de discusiones que operaron tanto dentro del sistema de arte como fuera de él. La cultura popular fue una matriz de contenidos, los cuales fueron actualizados por las prácticas artísticas contemporáneas.

¿Cuáles fueron los aportes de la cultura popular para el enriquecimiento del arte contemporáneo en el plano estético-discursivo? Podemos decir que en muchos casos la cultura popular aportó con un tipo de visualidad y textualidad que dotó a las prácticas artísticas de significantes críticos. Bajtin (2003) encontraba que en la cultura popular medieval habían elementos de resistencia: el lenguaje de la plaza pública, el carnaval, la risa y el cuerpo grotesco eran para el autor articulaciones que revertían las categorías de lo alto y lo bajo². En los casos de estudio aquí abordados los conceptos de Bajtin, enriquecidos por los aportes de sus críticos, han sido de mucha utilidad, ya que justamente las manifestaciones de la cultura popular que el autor describe han sido apropiadas y resignificadas por el arte contemporáneo. No se trata de algo casual sino que está relacionado con determinados contenidos transgresores.

Entre las transgresiones presentes en la cultura popular y las transgresiones que el arte contemporáneo realiza resignificando lo popular, hay diferencias conceptuales y de forma. Si en la cultura popular se producen ciertas transgresiones y prácticas de escamoteo que operan en el ámbito de lo cotidiano (De Certeau, 2000: 31), en muchas de las prácticas artísticas tratadas en este estudio los elementos transgresores de la cultura popular se han articulado de otras maneras y a través de intencionalidades, poéticas y políticas de representación diferentes³. En algunos casos, la cultura popu-

- 2 Como vimos, los conceptos de Bajtin (2003) han sido debatidos. Stallybrass y White (1986) prefieren hablar de transgresión para dar cuenta de procesos culturales complejos que requieren de contextualización histórica para su análisis, para los autores el lenguaje de la plaza pública se ubica en la intersección entre lo alto y lo bajo y no tanto al margen de la cultura oficial.
- 3 Como ejemplo del uso del humor y la ironía se pueden ver las propuestas: *La Lotería a todo dar* (Ana Fernández 1998) *Sin Título* de Jenny Jaramillo (1993), la Serie: 0° 0' 0" de Patricio Ponce. (1997) *Pasado y Presente* (Pablo Barriga 1995).

lar se ha resemantizado para circular de manera disruptiva en el campo del arte. En otros casos, se ha dado una apropiación de códigos, visualidades y textos con la intencionalidad de realizar comentarios críticos sobre coyunturas específicas de la realidad social.

En las etapas abordadas en este libro he encontrado tres tipos de acercamiento a la cultura popular que coinciden también con períodos distintos:

- 1) La apropiación visual y textual de los contenidos de la cultura popular, (acercamiento predominante en la década del noventa). En esta fase se realizaron propuestas que tendían a burlarse de la institución arte, (Patricio Ponce 1998, *PUZ* 1995); discusiones sobre la identidad en propuestas que ridiculizan y ponen en tela de juicio los relatos del estado-nación (Pablo Barriga 1995, Patricio Ponce 1998, Ana Fernández 2000). En muchas de estas propuestas también fue la subjetividad personal el ámbito desde el cual se realizaron comentarios críticos (Ana Fernández 2000, Jenny Jaramillo 1995).
- 2) Prácticas contextuales de inserción en el espacio público, (tránsito de la década del 90 al 2000). Estas propuestas surgen como respuesta al cierre de espacios para el arte, producto de la crisis económica de fines de los noventa, pero también como una necesidad de buscar nuevos públicos. Estas prácticas se acercaron al espacio público para dialogar con contextos y realidades específicas mediante instalaciones y performances (Ana Fernández 2000, Fabiano Kueva 2002, Manuel Kingman 2003, PCCP 2002, *Tranvía Cero* 2002, Santillán 2000-2001, colectivo *El Depósito* 2004)⁴.
- 3) Prácticas artísticas dialógicas y relacionales (predominantes en la década del 2000). La realización del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* abrió una plataforma para la realización de este tipo de propuestas. El encuentro planteó un desafío a los artistas, en cuanto los empujó a relacionarse con las realidades específicas de los barrios del Sur de Quito

4 Como ya hemos dicho antes, son un referente, otras experiencias realizadas a nivel nacional como *Invade Cuenca* (Cuenca-1998) Y *Ataque de Alas* (Guayaquil 2002).

durante un período de tiempo sostenido⁵. En este proceso tanto los artistas participantes como *Tranvía Cero* (colectivo organizador del evento) han tenido que desarrollar y replantear el concepto del proyecto así como las metodologías de trabajo⁶. En las prácticas que fueron abordadas en esta tesis (Puebla 2004, Balseca 2005, Falco 2005, Ortega 2009) los artistas lograron generar metodologías de trabajo que llevaron a que la gente de los barrios se involucre haciendo suyas las propuestas. Estas prácticas artísticas me han interesado porque ha habido una coherencia entre la parte estética, el aspecto conceptual y político de cada obra con la implementación práctica de las mismas, un proceso que como lo hemos visto a través de los estudios de caso, no depende solo del artista sino también de la interacción con la gente⁷.

Para reflexionar sobre las propuestas artísticas opté por marcar ejes temáticos que aglutinen a varias obras a partir de sus coincidencias conceptuales. Este ejercicio permitió realizar un ejercicio comparativo y ubicar líneas de reflexión y experimentación en el arte contemporáneo. Por ejemplo, en el eje memoria popular se tomaron en cuenta las maneras en que las obras de Miguel Alvear, Fernando Falconí (Falco) y Juan Fernando Ortega dialogaron con la memoria de distintos grupos sociales, activando la memoria popular desde variadas estrategias artísticas. A continuación enunciaré algunas reflexiones generadas en el desarrollo de este estudio.

En torno al concepto de cultura popular

Una vez concluida esta investigación pienso que el término cultura popular continúa siendo válido para los debates relacionados con el arte. Sin menoscabar otros términos posibles, como el de culturas subalternas, me parece que la noción de cultura popular provee de un aparataje útil en el

5 Esta relación se da durante un periodo sostenido de tiempo que va de semanas a meses.

6 De acuerdo a Pablo Ayala y Samuel Tituaña de *Tranvía Cero* en cada edición de *al zur-ich* se da un reajuste metodológico del proyecto.

7 Eso no significa que todas las propuestas artísticas realizadas en el marco de *al zur-ich* tengan esas características. Hay propuestas que por razones variadas fallan en el proceso de interactuar con la gente.

abordaje de fenómenos culturales en sociedades como la nuestra. Hay que decir que muchos de los artistas tratados en este libro no se identifican e incluso se distancian de esa noción, la misma que es asumida como estática y privativa de una clase. No trato de forzar los significados de las propuestas artísticas aquí examinadas, hacia una definición mediada por este concepto. Si lo uso es por su potencial analítico y crítico, independientemente de las lecturas que se hagan en el campo de la práctica artística. Hay que decir que muchos prejuicios hacia el término se deben a sus antiguas connotaciones, relacionadas con el poder implícito del investigador en la construcción y delimitación de un sujeto de estudio y en la relación conflictivamente ética entre el investigador y el investigado, asociada con la antropología clásica. Y también por resistencias frente a la categoría de lo popular por su identificación con un acercamiento folklórico basado en la búsqueda de esencias culturales.

En este estudio se ha asumido la cultura popular como un espacio dinámico de producción de significados, prácticas creativas y resistencias y como parte de procesos complejos en los que se dan flujos en sentidos múltiples entre lo alto y lo bajo, lo moderno y lo tradicional y lo local y lo global. Estos cruces e hibridaciones no se dan de una manera armoniosa sino de forma más o menos conflictiva, dependiendo de las fuerzas y poderes en juego. La cultura popular constituye una categoría útil para ubicar un mundo social en movimiento, que no se circunscribe a lo tradicional, entendido como un resguardo de identidades esenciales, sino que es un elemento dinámico y que se expresa en momentos de libertad. Para Fabian (1998) esto significaría que la cultura popular no se encuentra confinada a una comunidad auto contenida, más bien se trataría de activaciones que tienen que ser analizadas de manera específica (Fabian 1998). Lo popular también está presente en el sentido de Bajtin (2003) como cultura de la plaza pública, que a la vez que transgrede el espacio de lo oficial (Stallybrass y White 1986) es constantemente reorganizado y desorganizado por las fuerzas de lo dominante (Hall 1984).

Las miradas del arte contemporáneo a la cultura popular son complejas y se caracterizan por una heterogeneidad de acercamientos y estrategias; en este estudio, el análisis del arte contemporáneo es posible a partir del entendimiento de propuestas concretas relacionadas con la representación de

lo popular, pero también de las tensiones que genera la relación del artista y su producción con los diferentes públicos, tanto en términos de producción de imágenes como éticos. El problema del poder está siempre presente en el tema de la representación y es aún más delicado y complejo cuando se involucra al otro; a su vez la problemática del poder va de la mano con las respuestas desarrolladas dentro de lo que podríamos llamar una política en el campo del arte. El debate sobre la cultura popular ha servido para movilizar discusiones claves en el campo artístico y en este sentido algunos artistas contemporáneos han dado un vuelco, al dejar de buscar en lo popular el resguardo de la identidad.

La emergencia y reactivación de lo popular por parte del arte contemporáneo se dio en el tránsito de la modernidad artística a la contemporaneidad. En este proceso el arte contemporáneo se habría distanciado de la representación paternalista de lo popular, dejando de aprehenderla como un resguardo de identidad nacional (Vorbeck 2007). Se podría decir que los contenidos de la cultura popular pasaron a ser resemantizados en el campo del arte, deviniendo en significantes cargados de significados críticos utilizados para desestabilizar, descentrar y deconstruir nociones tradicionales y hegemónicas, entre ellas las de modernidad, nación, identidad nacional.

Entre el arte contemporáneo y el arte moderno hay diferencias en cuanto a la forma de representar lo popular. Si en el arte moderno se trata de captar elementos de la vida popular y representarla en un soporte, en el arte contemporáneo hay un influjo de la vida popular que se manifiesta de manera mucho más fluida debido a las nuevas formas de interacción social y cultural producidas por la mundialización, así como por los cambios generados en el propio campo del arte por las formas actuales de reproducibilidad. Sin embargo, las diferencias sustanciales entre lo moderno y lo contemporáneo no están dados tanto por las transformaciones de la técnica como por las formas de procesar el presente. El surgimiento de lo que se ha dado en llamar arte contemporáneo no significa, por ejemplo, que los problemas de representación hayan terminado, sino que han sido colocados en un nuevo plano, relacionado con el desarrollo de la modernidad y la posmodernidad.

En las obras artísticas de los noventa este influjo se manifiesta como una estética que sirvió para articular argumentos políticos. En la transición de

la década, en cambio, surgió la necesidad de acercarse a contextos sociales específicos interactuando con nuevos públicos. En la década del 2000 se produjeron trabajos con sectores populares a través de la realización de prácticas artísticas dialógicas.

La diferencia cultural

No podemos olvidar que la cultura popular ha sido asimilada como la otredad; muchas expresiones artísticas ven a la otredad como un objeto de deseo en el sentido de que representa un mundo fascinante y solo alcanzable a través de la representación. Como anota Jean Franco, la noción de cultura popular en el arte contemporáneo muchas veces conlleva a una comprensión nostálgica y romántica de ciertas costumbres y prácticas sociales que desaparecerán por los procesos de la globalización (Franco, 1996). Sin embargo, para muchos de los artistas considerados en este estudio, lo popular no está alojado tanto en la imagen lejana de la otredad, sino que forma parte de su propio mundo de vida. Repertorios y vivencias cercanos son los que nutren a la práctica de muchos de los artistas discutidos en este libro. Pero sobre todo, se trata de esfuerzos por desarrollar un nuevo reparto de lo sensible, en el que las grandes separaciones entre lo que se califica como arte y lo que se define como popular sea superado.

Cada caso de estudio, puede dar cuenta distintos intentos de acercamiento entre distintas esferas. Si en las prácticas artísticas de los noventa se da una aproximación a la cultura popular en la que prima la distancia, en la década del 2000 muchas prácticas tienden a una aproximación dialógica y sostenida, orientada a construir puentes y en algunos casos flujos de comunicación con la diferencia cultural. Lo interesante es, que en muchas propuestas, hay quiebres que provocan una relación productiva con la diferencia, en la que tanto el artista como el público (convertido muchas veces en co-productor de la obra), se ven involucrados en procesos en los que se potencian tanto los contenidos de la cultura popular como las propuestas de los artistas. Un ejemplo de este tipo de potenciación se da en *El Patio de los Pecadores* de Miguel Alvear (2011), en esta propuesta, tanto el artista como los artesanos se vieron abocados a un involucramiento que potencie,

tanto la incidencia de la obra como las relaciones sociales y la memoria de los habitantes del lugar. Independientemente de los logros de este tipo de experimentaciones, lo interesante es la problemática generada en relación a estos ámbitos en tensión.

En la actualidad, la propia cultura popular se alimenta de repertorios culturales diversos, de modo que no podemos hablar en términos puristas de lo que le constituye. Cuando hablamos de lo popular en un contexto globalizado nos ubicamos en situaciones de flujo y cambios constantes en las que buena parte de los elementos son producidos de manera translocal, como parte de la cultura de masas o del fenómeno migratorio, siendo permanentemente redefinidos de acuerdo a los diversos contextos. Como hemos visto en algunos ejemplos (*Sapo Inc.*, Patricio Ponce, Wilson Pachcha, etc.) esos flujos globales, así como la interpretación que la cultura popular hace de los mismos, han sido traducidos por el arte contemporáneo. Desde esta perspectiva, no caben discusiones sobre el carácter auténtico o inauténtico de lo popular o de sus apropiaciones.

Arte contemporáneo y cultura popular:

De la apropiación estética de los objetos a la relación con los sujetos

Aunque se trata de un debate universal, ha sido útil para este estudio registrar, de modo específico, las formas como la relación con lo popular se ha ido modificando. A mediados de la década de los noventa, los requerimientos de arte por acercarse a lo popular se orientaron a la apropiación estética de sus contenidos visuales, lo cual permitía desplegar críticas sociales y cuestionamientos al campo artístico desde la perspectiva autoral de cada artista, tal como lo vimos en la propuestas de Ana Fernández, Pablo Barriga, Jenny Jaramillo, Patricio Ponce, el colectivo *PUZ*. Estas propuestas fueron efectivas en apropiarse de esa cultura, resignificando sus contenidos como discursos críticos, aunque dejaron de lado las formas de interacción de los sujetos en medio de esos procesos. El tradicionalismo y provincialismo con que continuaba operando el sistema del arte en el Ecuador de comienzos de los noventa, centrado en la valoración formalista y en la adoración del objeto artístico como objeto de alta cultura, así como una crítica de arte comple-

cientemente, llevaron a que esos artistas se identifiquen con lo popular –es decir lo que había venido a menos debido a la estimación elitista del arte y busquen en su estética una nueva forma de relación con lo sensible⁸.

En la década del 2000, en cambio, hay una preponderancia de prácticas artísticas que se acercan a los sujetos sociales y mas allá de una apropiación de un tipo de estética popular, proponen una relación con la cultura popular en su integridad⁹. Muchas de estas prácticas artísticas han quedado invisibilizadas u olvidadas por las condiciones experimentales (y muchas veces precarias en cuanto a recursos) en que se desarrollaron, por sus formas características de inserción en el espacio público, y por su carácter efímero o desmaterializado, así como por la falta de medios para la producción y publicación de un registro. Lo interesante es que, precisamente en esas prácticas artísticas, puede mapearse una relación del arte contemporáneo con la cultura popular –considerando que frente a la falta de espacios, pero también por una necesidad de abrir el campo del arte hacia ámbitos extra artísticos y de identificarse con las problemáticas del presente– se realizaron una serie de proyectos que se acercaron de manera directa y abierta a espacios y grupos populares por medio de instalaciones, inserciones performáticas, intervenciones públicas o vinculaciones con la imagería y la gráfica popular.

Este giro en las formas de aproximación a lo popular, que va de la identificación con su estética y con sus contenidos críticos, a una relación mucho más dialógica con los sujetos, no se dio de la noche a la mañana. En el lustro que va de 1995 a 1999 se dio una ampliación del campo artístico, provocado en parte por una mayor apertura a contactos e información sobre la escena internacional, pero sobre todo por una politización y una mayor experimentación artística. Todo esto coincide con un momento de fuerte movilización política y social, en el que sectores de la sociedad quiteña plantearon posturas contrarias a las políticas económicas neoliberales y de defensa de la democra-

8 Como vimos en el tercer capítulo a fines de los ochenta se da un acercamiento edulcorado a la cultura popular en propuestas como las de Endara Crow y Jorge Chalco. A diferencia de estas propuestas que idealizan la cultura popular, las prácticas artísticas contemporáneas las transforman en significantes críticos.

9 Se relacionaría con el apropiacionismo duro propuesto por Schneider (2006) que plantea una relación profunda con la diferencia cultural.

cia. Para poner un ejemplo, en el año 1999 se produce el feriado bancario y la dolarización, este proceso llevó a la politización de algunos artistas, pero también a profundizar en el requerimiento de acercarse al contexto por medio de acciones artísticas (Este fue el caso de las acciones y exposiciones *Hasta la Vista baby*, *Tiro al Banco*, *Procesión* que se realizaron por esas fechas).

Eventos como *Invade Cuenca* realizado en el año 1998, como actividad paralela de la Bienal de Cuenca, y *Ataque de Alas* (2002 Guayaquil) fueron hechos importantes ya que permitieron un trabajo en taller que potenció una actitud experimental en muchos artistas quiteños. En la ciudad de Quito se desarrolló, a inicios del 2000, un interés por el *site-especific*, esto es por las realidades sociales e históricas específicas de cada contexto. Puede verse este giro en propuestas como las de Fabiano Kueva, Belén Santillán, Tranvía Cero, Omar Puebla, Manuel Kingman, etc. La organización del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* y el trabajo sostenido de diez ediciones posibilitó otro tipo de acercamiento a la cultura popular.

En las prácticas artísticas más interesantes desarrolladas en esa década se incluye la voz y opinión de los sujetos sociales, tomando en cuenta nuevas concepciones sobre la ciudadanía y su participación en la sociedad¹⁰. Hay que reconocer que estos cambios en el arte contemporáneo se alimentan de procesos sociales de reconocimiento y promoción de los derechos ciudadanos y culturales que toman fuerzas a mediados de la década del 2000, en los cuales se promueve la politización y participación civil. El caso de *al zur-ich* responde no solo a un proceso suscitado en el campo artístico, también es parte de un largo proceso de consolidación de las organizaciones sociales y barriales del Sur de Quito¹¹.

El arte contemporáneo se involucró en las micro-realidades de la vida y la cultura popular a través de la relación con espacios barriales y comunitarios. En estos procesos la propia figura del artista quedó deconstruida por un trabajo colaborativo, quedando suspendida la idea tradicional del artista configurada en la modernidad.

¹⁰ No hay que perder de vista que paralelamente a estos cambios en la escena artística se había venido desarrollando un importante debate sobre ciudadanía dentro de las ciencias sociales ecuatorianas. Este debate introdujo tanto una perspectiva social como étnica, así como un enfoque de género.

¹¹ Para ver este proceso se puede consultar la ponencia de Samuel Tituaña (2009) presentada en el *II Encuentro de la Razon Incierta*.

La relación entre el arte contemporáneo y la cultura popular no se ha dado necesariamente de manera armoniosa y libre de conflictos. En las prácticas artísticas desarrolladas en el marco de *al zur-ich*, los desajustes y tensiones entre el artista y la comunidad y entre la concepción primordial de la propuesta y las transformaciones que se provocan en su implementación en el ámbito barrial se presentan a lo largo de todos los procesos artísticos. Es en el periodo de realización de la propuesta donde se presentan dificultades concretas; en un proceso artístico en el que es crucial la relación personal con la gente del barrio, se pueden presentar múltiples dificultades, algunas fuera del alcance del artista (Samuel Tituaña, entrevista, 2010). Sin embargo, hay que decir que en un arte de carácter procesual realizado en el ámbito urbano, esas tensiones son inevitables y a la vez parte constituyente del proceso de realización de la propuesta (Ernesto Proaño, entrevista, 2010).

No se puede dejar de reconocer que la cultura popular está presente en el arte contemporáneo de manera visual, sonora y textual. Lo interesante a mi entender es que también es algo que se relaciona directamente con la memoria social y con las disputas de la memoria. En ese sentido, hay que constatar que el arte se permea tanto de los aspectos formales de la cultura popular como de sus contenidos más complejos y profundos relacionados con la memoria social, los sistemas de funcionamiento social y la politicidad. Se nutre de la vida cotidiana y de las luchas sociales, de los conflictos por el reconocimiento y el sentido de la dignidad humana, de las resistencias y las dominaciones, así como de aspectos problemáticos de lo popular como es el poder, el sexismo y el racismo. Estos tópicos se despliegan como espacios de indagación del arte contemporáneo, en la medida en que este se inscribe dentro de un campo de reflexión más amplio de base sociológica y antropológica. Se puede pensar que de manera paralela al giro de lo representacional a lo relacional, y de la apropiación estética, también se da un paso de una utilización de los significantes de lo popular a una indagación e involucramiento con sus significados.

Arte y antropología

Uno de los ejes conceptuales de este trabajo ha sido el paralelismo entre arte y antropología. Marcus y Myers (1995) ubicaban este paralelismo en su acercamiento a la otredad: esto les ha permitido articular posicionamientos críticos frente a la racionalidad de occidente. Schneider y Wright (2006) trabajan a partir de casos concretos las posibilidades de enriquecimiento mutuo dentro del arte contemporáneo. El arte ecuatoriano y particularmente el producido en Quito da en la década del 2000, lo que podríamos calificar como un giro etnográfico (en los términos de Foster, 1996) que le ha impulsado a vincularse con la cultura popular y con el espacio social, con las realidades de la gente y las pequeñas historias de la vida cotidiana. La antropología ha influido en el arte, no tanto por un cruce institucional articulado, ordenado y coherente, como por tráficos y yuxtaposiciones de contenidos, a la manera de un flujo no programado (Andrade 2007). En ese flujo la utilización de las herramientas antropológicas, así como una conciencia ética de los procesos de representación han sido de vital importancia: sin embargo, la asimilación de ciertos métodos, preguntas y teorías antropológicas se da muchas veces de una manera deficiente e incluso de manera formalista. En el contexto de Quito el giro etnográfico se produjo en un principio por una búsqueda de espacios alternativos para la circulación del arte¹². Este interés pasó por el reconocimiento del espacio público como un ámbito donde realizar intervenciones críticas relacionadas con el contexto social y cultural.

Algunas de las propuestas de arte público analizadas en este libro pudieron tener limitaciones en cuanto a no lograr interactuar eficientemente con las dinámicas sociales, o tener una limitada recepción por parte de los públicos, sin embargo, lo relevante de estas propuestas radica en su interés en abrir un diálogo con actores y circunstancias específicas.

El surgimiento de *al zur-ich* es parte de este proceso, pero su implementación va mas allá del arte público; la iniciativa de *al zur-ich* como plataforma artística permite el surgimiento de propuestas dialógicas y

12 Recordemos que en esa época se cerraron las galerías producto de la crisis económica y que en esa época hubo una crisis del campo del arte.

relacionales. Estas prácticas artísticas se involucran –en mayor o menor medida– con las problemáticas sociales, trabajan a través de la investigación en el ámbito de lo urbano y se posibilitan por medio de interrelaciones, negociaciones y diálogos con la comunidad (Samuel Tituaña, entrevista, 2010). La mayoría de esos proyectos no dependen solo del artista. En ese contexto se crea lo que Grant Kester (2004) denomina como comunidades provisionales nucleadas por un proyecto. Estos encuentros dependen no solo de la potencialidad de la idea inicial sino también de la relación entre el productor y la gente.

¿Es posible una relación fructífera entre el arte y la antropología? A partir de este estudio y de mi propia vivencia como artista me atrevo a sostener que un conocimiento más profundo de los debates en antropología y de las herramientas antropológicas incidiría en un acercamiento de mayor profundidad a las propuestas dialógicas en el campo artístico. La asimilación de la literatura antropológica postestructuralista y los debates planteados desde la antropología, la historia, la estética, los estudios culturales y otros campos del pensamiento social, provee a los creadores de herramientas para un posicionamiento crítico frente al tema de la representación y el poder y un cuestionamiento ético sobre las connotaciones de las prácticas artísticas, ya que por la formación de los artistas estas variables muchas veces les son ajenas y las van sorteando sobre la marcha. Al mismo tiempo no podemos perder de vista que las prácticas artísticas conllevan métodos experimentales de trabajo, y sus propias formas de aproximación a la realidad, de algún modo distintas a las de las ciencias sociales. Si los métodos cualitativos en la antropología son una forma eficaz de acercamiento a la realidad, en la medida en que se plantean problemas éticos y epistemológicos, más allá de los meramente técnicos, en el arte contemporáneo los métodos de acercamiento a las realidades contextuales se constituyen como elementos metafóricos de las propuestas que podrían ser útiles para la discusión antropológica¹³. Conuerdo con Schneider y Wright (2006) en que la utilización de estrategias propias del arte contemporáneo brindaría a la antropología de fructíferas metodologías de trabajo. Otra relación posible se daría

13 La importancia del método como elemento metafórico puede verse en la obra *Lo Bueno, lo bello y lo verdadero* de Fernando Falconí (Falco) en el contexto del *Tercer Encuentro de Arte Urbano al zur-ich* 2005.

a través de lo que Marcus y Myers (1995) denominan como antropología de los mundos del arte, esto es un trabajo etnográfico con relación al arte. En el contexto de Quito, cada año se realizan propuestas artísticas dialógicas y relacionales que son invisibilizadas por la institución arte y por lo que se ha venido ubicando como historia y teoría del arte. Considero que muchas propuestas artísticas brindarían a la antropología un productivo campo de investigación y pondrían en cuestión los límites institucionales de la producción artística.

Posicionamiento crítico en el arte contemporáneo

Una de las características de las prácticas artísticas abordadas en este estudio es la criticidad de sus políticas de representación. Una primera entrada a esta criticidad estuvo relacionada con la apropiación de los significantes populares para activarlos como significados que apunten a deconstruir diversos elementos presentes en la sociedad. Un segundo momento en el desarrollo de un sentido crítico se relaciona con el llamado arte público mediante la inserción de obras en el ámbito urbano, por fuera de la institución arte y como forma de generación de lo que Nancy Fraser llama contra-públicos (Fraser 1999). Algunas de las propuestas de arte público que hemos tratado en esta tesis o bien se alimentan de la cultura popular (*Triciclazo* 2001 *PCCP*) o registran “el rumor de la plaza pública” para amplificarlo y darle relevancia (*Espejo de Sonido* de Fabiano Kueva 2002). En otros casos se relacionan con un grupo social específico para introducir una crítica a la renovación urbana (Manuel Kingman 2003), o se sintoniza con los estados de inconformidad social para potenciar sus posibilidades simbólicas como en *Hasta la Vista baby* (Ana Fernández 2000). Una tercera forma de arte crítico (al que también podríamos llamar arte político) se da en las propuestas artísticas dialógicas, de relacionamiento con la comunidad, desarrolladas en años recientes. Como vimos en el cuarto capítulo, ejemplos de este tipo de proyectos son *Anónimos* de Juan Fernando Ortega (2009) y *Lavandería* de *Los Hijos de la Vecina* (2010).

Hay que decir que la presencia de lo político y de lo crítico en el arte contemporáneo quiteño, no se dio tanto a través de un movimiento artístico-

activista o articulado de manera activista¹⁴, sino de posicionamientos políticos relacionados con determinadas circunstancias o situaciones de poder.

¿El arte contemporáneo se relaciona o depende de la cultura popular?¹⁵

Para concluir, me pregunto si todavía tiene sentido hablar de una relación del arte contemporáneo con la cultura popular y no más bien un acercamiento estratégico. Una relación en términos de una política estética supondría un acercamiento en una doble dirección, sin embargo, con excepción de la plataforma de *al zur-ich*, no hay mayores correspondencias o procesos que vayan en uno y otro sentido. En el contexto de Quito, el mundo de lo popular ha sido constantemente visitado por el arte contemporáneo (como en su momento por el arte moderno), paradójicamente los discursos del arte contemporáneo no han pasado a ser un elemento constituyente del ámbito social y gozan de poca popularidad entre la gente. Como hemos visto, esta situación es parte de procesos complejos que dependen de la consolidación de todo un campo del arte, así como de la articulación de públicos, pero sobre todo de una relación más consciente entre arte y política. Si bien la cultura popular ocupa un lugar distinto al del arte, la intervención artística se ve en la necesidad de acercarse a ella, unas veces por un interés en reconocerla y resignificarla, y otras por la necesidad de mantener una distancia crítica frente a sus códigos culturales. Tanto en uno como en otro caso hay sentidos críticos y problemáticas éticas que deben seguir discutiéndose. Queda abierta la posibilidad, utópica o no, de que el arte se involucre con los mundos de vida, generando zonas de contacto para un trato horizontal con la gente basado en la negociación conjunta de significados. Como muestra Ranciere (2005) esto no elimina la distancia entre espectador y artista, pero abre la posibilidad de un espectador crítico y activo, esto es de un espectador emancipado.

14 *Oído Salvaje y Tramvia Cero* son colectivos cuya práctica artística se encuentra permeada por el activismo pero no es eso lo que condiciona la calidad de sus propuestas.

15 Debo este concepto a una conversación informal con la curadora chilena Carolina Benavente quien se hallaba trabajando la relación con lo popular a nivel latinoamericano, esta era la tesis central de su propuesta.

Aportes y recomendaciones de investigación

Por motivos de espacio, en este estudio quedan pendientes algunos temas de reflexión, cuyo análisis sería productivo para el arte y la antropología. Por ejemplo, el análisis sobre la presencia de la gráfica popular en el debate del arte contemporáneo quiteño que ya habíamos visto en la obra de Ana Fernández y está presente en la obra *La Rotuladora* de Natalia Espinosa, y a un nivel más investigativo en la propuesta editorial *Ojo al Aviso* de Ana Lucía Garcés y Manuel Kingman¹⁶. Desde el lado de la relación con la visualidad popular también queda pendiente un acercamiento al trabajo de la *Galería Full Dollar* dirigida por X. Andrade, que decidí no incluir en esta investigación por la localización de su práctica fuera de Quito. Queda por analizar también el proceso de inclusión de la fotografía en el arte contemporáneo y el lugar que ocupa lo subalterno en esas representaciones a través de la obra de Pepe Avilés, Paco Salazar y Diego Cifuentes, entre otros.

Quedan por examinar muchos proyectos presentados en *al zur-ich*, incluida la propia práctica artística del colectivo *Tranvía Cero*, o los aportes del *Colectivo Cosas Finas* a la discusión en torno a los medios de comunicación y la creación de medios artísticos comunitarios. También continúa pendiente la indagación etnográfica de procesos que los proyectos artísticos generan en la comunidad para ver en qué medida contribuyen a que se consoliden o no los vínculos sociales y las propuestas de cambio colectivas.

Hay muchas cuestiones que por el momento quedan pendientes, la lectura que aquí se ha hecho da cuenta de una escena de producción artística, hasta el momento invisibilizada y puesta al margen de la esfera legitimada del arte local y de los circuitos internacionales de circulación del arte. Este análisis puede ser profundizado encontrando vínculos con otros lugares de América Latina. En un campo del arte fragmentario y sin registros, en donde temas como los aquí tratados no han recibido suficiente atención, los diálogos y referencias mutuas entre los distintos artistas, así como con los estudiosos del arte, continúa siendo una tarea importante a cumplir.

16 Esta propuesta es interesante porque incorpora un acercamiento investigativo cercano a la antropología en el tratamiento de la gráfica popular; si bien es cierto, los autores no son antropólogos hay un acercamiento al contexto de producción de las imágenes. Ana Lucía Garcés ha continuado trabajando en esta línea dentro del campo investigativo y editorial.

Bibliografía

- Alvear, Miguel (2004). *Prácticas Curatoriales, Conversaciones: Un chat room con 4 curadores y críticos del Ecuador*. Visita 10 de mayo de 2010 <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=1&id=345>
- Ampuero, Matilde (2002). *La Artefactoría*, “La Galería Madeleine Hollaender, 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas”. En *Galería Madeleine Hollaender, 25 años: 63 -71*, Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.
- Andrade, Xavier (2010). *De los Pecadores*, Disponible en: <http://www.laselecta.org/2010/10/de-los-pecadores-por-x-andrade/> visitado en octubre 6 del 2010.
- _____ (2007). *Del Trafico entre Antropología y Arte Contemporáneo*. Disponible en: http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual visitado en mayo 18 del 2010.
- _____ (2007b). “La domesticación de los urbanitas en el Guayaquil contemporáneo”. En *Revista Iconos* 27, enero 2007: 51-64. Quito: FLACSO sede Ecuador.
- _____ (s/f) *La Cárcel en la Piel*. Visita 21 de marzo de 2010: <http://www.laselecta.org/2009/05/la-carcel-en-la-piel/>
- Álvarez, Lupe (2002). “Identidades difusas: la obra de Patricio Ponce”. En *Agulha revista de cultura # 30* - Fortaleza, São Paulo. [Versión electrónica]
- _____ (2001). “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”. En *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano de fin de siglo*: 462– 513. Valencia: Generalitat Valenciana.

- Álvarez, Lupe y Angel Emilio Hidalgo (2007) “El Ecuador del Siglo XX (en los trances del arte)”. En *Ecuador, Tradición y modernidad*: 53 – 62. Madrid: Seacex.
- Bajtin, Mijail (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar: ITACA.
- Bourriaud, Nicolas (2001). “Estética relacional” En *Modos de hacer: Arte crítico, Esfera pública y Acción Directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (Comps.): 427-445. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourdieu Pierre (2002). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- (1997). *Razones prácticas*. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *La Distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Altea.
- Brunner, José Joaquín (2004). “Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture”. En: *The Latin American Cultural studies reader* Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (Eds.): 291-309. Durbam: Duke University Press.
- Buntinx, Gustavo (2007). *Lo Impuro y Lo Contaminado, pulsiones Neo Barrocas en la Ruta del MicroMuseo*. Lima: Micromuseo.
- (2006). “El empoderamiento de lo local”. En *Circuitos latinoamericanos/ Circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*. Autores varios: 63-68. Buenos Aires, Fundación ArteBA.
- (1996). “The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored”. En *Beyond The Fantastic*, Gerardo Mosquera (Ed.): 299-327. London: Mit Press.
- Burke, Peter (2008). “Cuarenta años después” En: *Bajtin y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate* Santander: 13-18 Cantabria: Universidad de Cantabria.
- (1984) “El Descubrimiento de la Cultura Popular”. En *Historia Popular y teoría socialista*. Raphael Samuel (Ed.): 78-92. Barcelona: Crítica.

- Cadena, Marisol de la (2004). *Indígenas Mestizos: Raza y Cultura en el Cusco*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Carrión, María del Carmen (2003). "Divas de la Tecnocumbia: propuestas, riesgos, obras", Visita abril de 2010 <http://www.laselecta.org/2009/04/mec-pop-un-proyecto-fotografico-de-miguel-alvear/>
- Cartagena, María Fernanda (2009). *Investigación y documentación sobre archivos de arte conceptual en Ecuador*, "Archivo de Archivos", Proyecto de Archivos en red en América Latina, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (RcS), Segunda fase de cartografía de archivos e investigación, Ana Longoni, Miguel López y Jesús Carrillo (Coords.), auspiciado por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SE-ACEX) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- (2005). "El (des)orden de las cosas: arte y vida cotidiana". *Visita 11 de enero de 2010* www.laselecta.org.
- (2002). "La Galería Madeleine Hollaender, 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas." En *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*: 9-19. Cuenca: Imprenta Monsalve.
- Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*, México, D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente : Universidad Iberoamericana.
- Clifford, James(2003). *On The Edges of Anthropology (Interviews)* Chicago: Pricly Paradigm Press
- ((2001). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, James y Marcus George (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Los Angeles: University of California Press,
- Crehan Kate (2002). *Gramsci, culture and anthropology*. Los Angeles: University of California Press.
- Crimp, Douglas (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Danto, Arthur(2002). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.
- (1997). *After the end of art*, Princeton Univ. Press
- Debord, Guy (1958). *Teoría de la Deriva. La International Situationiste*. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm> [Versión electrónica]

- Elias Norbert (1986). *El proceso civilizatorio*. México: FCE.
- Escobar, Ticio(2008 [1986]). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2007). *Los Desafíos del Museo, el Caso del Museo del Barro*, en: Maria Luisa Bellido Gant (ed.). *Aprendiendo de Latinoamérica, el Museo como Protagonista*, Gijón, Trea. [Versión electrónica].
- (1996). "Issues in Popular Art". En *Beyond The Fantastic*, Gerardo Mosquera (Ed.): 91-112. London: Mit Press.
- Fabian, Johannes
- (1998). *Anthropology and Popular Culture*. Johannes Fabian. Charlottesville: University Press of Virginia.
- (1983). *Time and the Other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Falconí, Fernando (2005). *Lo bueno, lo bello y lo verdadero*. <http://riorevuelto.blogspot.com/2007/06/obra-lo-bueno-lo-bello-lo-verdadero.html>.
- Foster, Hal (1996). "The artist as ethnographer". En *The return of the real. The avant-garde t the end of the century*. 171-204 Massachusetts Institute of Technology.
- (1983) "The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skins Black Masks". En *Recordings: Art Spectacle, Cultural Politic*: 181-208. Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois, Benjamin Buchloch (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Fraser, Nancy (1999). *Repensando la esfera pública*, en : Ecuador Debate, Quito: CAAP. n.46: 139
- Fusco, Coco (1998). "Narrativizing Visual Culture". En *The Visual Culture reader*. Mirzoeff, Nicholas (Comp) pp 556 – 564, New York: Routledge.
- Garcés, Ana Lucia, Manuel Kingman (2008.) *Ojo al Aviso. Una panorámica de la gráfica, el diseño, el arte y la comunicación popular*. Quito: La Cajonera.
- García Canclini, Nestor (2002 [1982]) *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- (1999) *La Globalización Imaginada*, Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Bibliografía

- (1996) “Modernity after Postmodernity” En *Beyond the Fantastic*, Gerardo Mosquera, pp 20-52. London: Mit Press.
- (1994) “Redefiniciones: Arte e Identidad en la epoca de las Culturas Postnacionales”, En *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980_ 53-61* Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam.
- (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* México: Grijalbo.
- (1984) “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. En *Nueva Sociedad* Nro.71, Marzo-Abril de 1984: 69-78.
- Guerrero Andres (1994) “Una Imagen Ventrílocua: El Discurso Liberal de la “desgraciada raza indígena” a Fines del Siglo XIX.” En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Blanca Murtorio (Comp.): 197-252. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Greenberg, Clement (1992 [1939]). *Avant Garde and Kitsch*” En *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Charles Harrison y Paul Wood,(Comps.): 533 – 537. USA: Blackwell Publishing.
- Gruzinski, Serge (2002), *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. New York: Routledge.
- Greet, Michele (2003), *Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman* En: *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional. p. 93-120
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita identidad?” En *Cuestiones de Identidad Cultural*. S. Hall y P. du Gay (Eds.): 13-39. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- (2001). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications: London.
- (1984). “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»” en *Historia popular y teoría socialista* Samuel, Ralph (Ed.): 93-110 Barcelona: Crítica.

- Horkheimer, May y Adorno, Theodor (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ibarra Hernán (2003). “Es la creación de un espacio cultural”. Diario Hoy 5 de octubre de 2010, Sección Editorial.
- Jaramillo, Roberto (2003). “Máquina Gris el mal escolar y los radicales libres.” En: *Revista Abrelatas No 2*. Quito: La Corporación.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Hannerz Ulf (1987). *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana*. México Fondo de Cultura Económica.
- Kester, Grant H. (2004). *Dialogical aesthetics*. Berkeley: University of California Press.
- Kingman, Eduardo (2004). “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura” En *Revista Iconos Número 20*. Septiembre de 2004 : 26-34. Quito : FLACSO sede Ecuador.
- Kingman Garcés, Eduardo; Ton Salman; Anke Van Dam(1999) “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad*. Salman Ton y Kingman Eduardo (Eds.): 19-54. Quito: FLACSO-Sede Ecuador
- Krauss, Rosalind (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- Kronfle, Rodolfo (2004). “La escena contemporánea en el Ecuador: oportunidad, realidad o tiempo perdido”. Visita el 17 de diciembre de 2009 <http://www.centrocultural-quito.com/ccmq.php?c=93>
- Lasso Pepe (2003). “Me voy pero volveré”. Diario Hoy, agosto 24, Sección Editorial.
- Lauer, Mirko (1996). “Populist Ideology and Indigenism: A Critique”. En *Beyond the Fantastic*, Gerardo Mosquera (Ed.): 77-90 London: Mit Press.
- Marcus, George E y Myers, Fred R (1995). *The traffic in culture*. Berkeley: University of California Press.
- Ministerio de Patrimonio, (S/f). “Qué es Patrimonio”. Visita 7 de septiembre de 2010: <http://www.ministeriopatrimonio.gov.ec/>
- Michelena, Esteban (2003). “Nos carcome un círculo vicioso”. Diario Hoy,

- octubre 5, Sección Editorial.
- Moncayo, Maria Belén (2004). SAPO INC: “Démonos de puñetes pero en chévere”.
- Visita 10 de noviembre de 2010: <http://aanmecuador.com/?p=1>
- Mosquera Gerardo (2009). De la “Antropofagia” al “Desde Aquí” Procesos culturales del arte latinoamericano. ” En *Otro Arte en Ecuador*: Quito: Centro Cultural Itchimbía.
- (1996). *Beyond the Fantastic*, Mit Press, London.
- Mukerji and Chudson (1991) *Rethinking popular culture: contemporary perspectives in cultural studies*. Berkeley: University of California Press.
- Muratorio, Blanca (2000). “Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua”. En *Desarrollo Cultural y Gestión en Centros Históricos*. Fernando Carrión (Comp): 47 64. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- (1994). “Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines de siglo XIX” En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Blanca Muratorio. (Comp.): 109 – 196. Quito: FLACSO-Sede Ecuador
- Oña, Lenin, (2009). “Otro Arte en Ecuador”, En *Otro Arte en Ecuador*: 7-16. Quito: Centro Cultural Itchimbía.
- Owens, Craig (1994). *Beyond recognition: representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Pérez, Trinidad (2007). “El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad.” En *Ecuador, Tradición y modernidad*: 206-210. Madrid: Seacex.
- (2005). “Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The work of Camilo Egas”, En *Images of power: iconography, culture and state in Latin America*. Jans Andermann y William Rowe (Comp) Berghahn Books.
- Pérez, Juan Pablo (2009). “¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?”, (Entrevista a Gerardo Mosquera). En *Revista Ramona 091*, junio de 2009.
- Populardelujo, cooperativa (2009). *Jorge Montesdeoca, Roberto Ayala, Arnulfo Herrada*. Industrias Gráficas Darbel S.A, Bogota.

- © 2005 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 257: 103–110

- Robles, Humberto E. (1989). *La Noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos*. Primera edición, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. [Versión Electrónica]
- Rodríguez, Ana (2009). *Sobre Otro Arte en Ecuador*, Disponible en: www.laselecta.org, visitado en 05-02-2010.
- Rodríguez, Ana, Cristián León (2008). *Realismos Radicales*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rodríguez Castelo, Hernán (1994) *Panorama del Arte Ecuatoriano*. Quito, Corporación Editora Nacional.
- (1993) *Izá, Jácome, Román, Unda, Los cuatro mosqueteros*. Quito: Fundación Cultural Exedra.
- Rowe William, Schelling Vivian (1993). *Memoria y modernidad: cultura popular en America Latina*. México: Grijalbo.
- Salman, Ton (1996). "The Locus of Dispersion: Studying Latin American Popular Culture in the 1990s". En *The legacy of the disinherited: popular culture in Latin America : modernity , globalization , hybridity and authenticity*, Ton Salman (Comp): 3-32. Amsterdam: Centro de estudios y documentación latinoamericanos (CEDLA)
- Salomon Frank (1992). "La "Yumbada": Un drama ritual quichua en Quito", en *Ciudades de los Andes, Visión histórica y contemporánea*. Eduardo Kingman (Comp.): 457-480. Quito: CIUDAD
- Sandler, Irving (1998). *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s* Boulder: Westview Press.
- Schneider, Arnd (2006). "Appropriations". En *Contemporary Art and Anthropology*, Schneider, Arnd y Cristopher Wright(Comps.): 29-52. Oxford: Berg Publishers.
- Schneider,Arnd y Cristopher Wright (2006) "The Challenge of Practice". En *Contemporary Art and Anthropology*. Schneider, Arnd y Cristopher Wright (Comps.): 1-28. Oxford: Berg Publishers.
- Shohat y Stam, (2002). "Narrativizing Visual Culture." En *The Visual Culture reader*. Mirzoeff, Nicholas (Comp): 37 – 59. New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*. (39): 297-364.
- Stallybrass, Peter y White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen.

- Stedman Jones, Gareth (1983). *Languages of class: studies in English working class history, 1832-1982*, New York, Cambridge University Press.
- Subercaseaux, Bernardo (1994). “La apropiación cultural en el Pensamiento Latinoamericano” En *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980. Pp 27-32* Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam.
- Traube Elizabeth G.” (1996). “The Popular in American Culture”. En *Annual Review of Anthropology, Vol. 25*): 127-151.
- Tituaña, Samuel (2009) *Procesos Locales (desde el Sur de Quito)*. En Cultura y transformación social, Maria. F. Troya (Comp.): 117 135. Quito.
- Varea, Miguel (2003) *Una Estetika del Disimulo*. Quito: Rimana.
- Vorbeck, Mónica (2009) *Arte contemporáneo: prácticas artísticas críticas y su conflictiva recepción institucional*, Ponencia presentada en Segundos Encuentros de la Razón Incierta, Arte y Transformación Social 2009.
- (2007) “Arte y cultura popular”. En *Ecuador, Tradición y modernidad*: 158-161. Madrid: Seacex.
- (2007b) “Ciudad Moderna y cultura urbana” En *Ecuador, Tradición y modernidad*: 162 – 165. Madrid: Seacex.
- (2006). Retos de la práctica curatorial en el Ecuador: Aproximación evaluativa y proyección de la curaduría en un proceso de profesionalización del campo artístico, El caso del Salón ‘Mariano Aguilera’. Visita 5 de abril de 2010 www.laselecta.org
- Wilson, Mick (2007). “Una charla con Grant H. Kester” (Biblioteca de la ciudad de Dublín 2006), College Art Association Art Journal, Otoño 2007. [Versión electrónica]
- Williams Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Zamora, Danilo (2003). “El personal plástico”. En *Revista Abrelatas No. 3* Quito: La Corporación.

Bibliografía

Wikipedia. "Arte urbano". http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_urbano. Consultado el 10 de mayo de 2012.

Documentación electrónica

<http://arturbanosur.blogspot.com/>

www.grafitat.com

<http://arte-nuevo.blogspot.com/>

<http://www.populardelujo.com>

<http://populardelujo.wordpress.com/>

<http://micromuseo-bitacora.blogspot.com/>

<http://www.micromuseo.org.pe/>

<http://www.laselecta.org/>

<http://www.universes-in-universe.de/columna/> (Revista Columna de Arena)

www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org

www.latinart.com

www.ramona.net

www.riorevuelto.blogspot.com

www.sindominio.net

www.des-bordes.net

www.ecuadorinmediato.com

www.explored.com

www.miguelalvear.com

www.pbs.org/art21

<http://www.miriad.mmu.ac.uk/caa/index.php> (Universidad de Manchester)

<http://www.ministeriopatrimonio.gov.ec/>

http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag30ponce.htm>

Documentos

Archivo de video arte de Gonzalo Vargas

Manifiesto Antropófago, Oswald de Andrade 1928.

Manifiesto Hélice, (Gonzalo Escudero, Quito 1926)

Diario El Comercio

Diario HOY

Revista Diners

Revista Abrelatas.

Revista El Buho.

Diario La Hora.

Catálogos del Mariano Aguilera.

Catálogo Quince años del *Pobre Diablo* .

Catálogo de exposición *Zona de Contacto*, Patricio Ponce. (2004)

Catálogos del *Encuentro de arte urbano al zur-ich*, 2004-2010

Catálogo *Madeleine Hollaender 25 años*, (2002)

Catálogo *La Quinta Pata (Cinco años de la Carrera de Artes de la Universidad Católica)*

Catálogo de exposición *1486 kg.* (2001)

Catálogo de exposición *Políticas de la Diferencia* (2001)

Entrevistas realizadas

Miguel Alvear

X. Andrade

Pepé Aviles

Raúl Ayala

Pablo Ayala (Tranvia Cero)

Adrián Balseca

Pablo Barriga

Gustavo Buntinx (Micromuseo)

Patricio Dalgo

Ana Fernández

David Jara

Jenny Jaramillo

Fabiano Kueva

Alexis Moreano

Juan Fernando Ortega

Ernesto Proaño

Omar Puebla

María Quinatoa

Jaime Sánchez

Amparo Rivadeneira

Paúl Rosero

Bibliografía

Belén Santillán, Samuel Tituaña (Tranvia Cero), Esteban Ucros (Populardelujo), Ulises Unda, Oswaldo Vargas

Belén Santillán
Samuel Tituaña (Tranvia Cero)
Esteban Ucros (Populardelujo)
Ulises Unda
Oswaldo Vargas



Este libro aborda la relación entre el arte contemporáneo y la cultura popular en la ciudad de Quito, a partir de las propuestas artísticas del periodo 1990-2009, etapa caracterizada por el giro de la modernidad hacia la contemporaneidad artística.

A partir de esta investigación se puede afirmar que muchos artistas contemporáneos han mostrado un reiterado interés en la cultura popular. El arte contemporáneo propuso, a través de lo popular, una serie de discusiones que operaron tanto dentro del sistema del arte como por fuera de él. A su vez, la cultura popular fue una matriz de contenidos que fueron actualizados por las prácticas artísticas contemporáneas.

¿Cuáles fueron los aportes de la cultura popular para el enriquecimiento del arte contemporáneo en el plano estético-discursivo? La cultura popular aportó un tipo de visualidad y textualidad que dotó a las prácticas artísticas de significantes críticos. Por su parte, cada propuesta artística posee sus propias estrategias visuales, poéticas y discursivas que dan como resultado distintas maneras de acercarse a lo popular, ya sea por medio de la representación, de la inserción en el espacio público o de manera dialógica.

Esto es lo que refleja este libro, un periodo poco estudiado con una interesante producción artística.



FLACSO
ECUADOR