



# El disfraz de lo público.

El arte de lo urbano como otro espacio público



Kléver Francisco Vásquez Vargas

Prólogo | María Teresa Pérez Bourzac



9 786075 818764  
INVESTIGACIONES | DCTS  
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD



CUAAD



Kléver Francisco Vásquez Vargas

Ha estado interesado en temas relacionados con el arte. En 2006 obtuvo el primer premio en el Salón de Arte Contemporáneo "Mariano Aguilera". Ha recibido otras distinciones relacionadas con la arquitectura, como el primer lugar en el concurso "Mi barrio ejemplar y sostenible" (2018), y ha sido editor de la revista *Arquitectura y Sociedad*, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador, donde actualmente es docente.



# El disfraz de lo público. El arte de lo urbano como otro espacio público



**Kléver Francisco Vásquez Vargas**

Prólogo | María Teresa Pérez Bourzac

INVESTIGACIONES | DCTS  
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD





Este libro está basado en la tesis doctoral: *El disfraz de lo público. El arte de lo urbano como otro espacio público*, fue editada e impresa con los recursos financieros del programa de Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad (DCTS) del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (Cuaad) México.

**El disfraz de lo público.**

**El arte de lo urbano como otro espacio público**

Kléver Francisco Vásquez Vargas

Diseño de colección e interiores: Estudio Tangente, SC

Primera edición

D.R. © 2025 Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Universidad de Guadalajara

Av. Juárez 976, Centro, CP 44100,

Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN: 978-607-581-876-4

Editado en México | *Edit in Mexico*

COMITÉ EDITORIAL 2024-2026

editorial@cuaad.udg.mx

www.cuaad.udg.mx

## ÍNDICE

7 PRÓLOGO de María Teresa Pérez Bourzac

10 INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1.

13 BUSCANDO UN ARTE DE LO URBANO

13 TOMARSE LA CALLE Y ENCONTRAR LO COTIDIANO

29 TENSIONES DEL ESPACIO PÚBLICO

30 Distancia y cercanía

33 Caminar y susurrar

### CAPÍTULO 2.

39 UN DISFRAZ ANDINO

41 LA MEDIDA DEL DISFRAZ

45 LOS ANONIMATOS DEL ARTE

46 Imagen sin rostro

58 La comunidad anónima

65 EL EUFEMISMO DEL DISFRAZ

82 EL CUERPO REPLICANTE

### CAPÍTULO 3.

102 REFLEXIONES FINALES

102 EL DISFRAZ DEL CONSENSO

105 EL ESPACIO INTERMEDIO DEL ARTE DE LO URBANO

107 BIBLIOGRAFÍA

## PRÓLOGO

MARÍA TERESA PÉREZ BOURZAC

Dentro de la línea editorial Investigaciones DCTS, el programa de doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, presenta el libro *El disfraz de lo público. El arte de lo urbano como otro espacio público*, que representa solo un resumen de las ideas y los conceptos más importantes desarrollados por el autor en su investigación de tesis doctoral realizada entre los años 2017 y 2019, y con el reconocimiento de parte de la Junta Académica como tesis de excelencia. Nuestro programa ya cuenta con 23 años de historia y pertenece, como programa de calidad, al Sistema Nacional de Posgrados del SECIHTI. Además, el doctor Vásquez es miembro de la generación 2019-B que participó en el Convenio de Colaboración Académica realizado entre la Universidad Central del Ecuador y nuestro posgrado entre los años 2017 y 2022, mismo que formó a dos generaciones de doctores que ahora están ocupando espacios directivos relevantes, así como en investigación y posgrado en su universidad de origen, la Universidad Central de Ecuador con sede en la ciudad de Quito.

El texto cuenta con una gran riqueza de conceptos y tiene un gran valor teórico y metodológico. Expone cómo las clases sociales menos favorecidas se transforman y disfrazan su identidad para poder ejercer su derecho al espacio público. Analiza el arte de lo urbano —que también puede considerarse una forma de protesta y de ideología—, incluyendo sus prácticas artísticas como expresión y como actitud representativa en el contexto urbano. La obra hace un análisis del colectivo artístico Tranvía Cero y de algunos de los proyectos presentados en *al zur-ich* desde 2003 hasta 2018, evento que el colectivo organiza en barrios del sur de la ciudad de Quito.

En los diferentes capítulos de la obra, el autor desgana en *Buscando un arte de lo urbano* su disertación teórica desde el Renacimiento, la modernidad, los pintores impresionistas y otras corrientes artísticas —como el dadaísmo—, hasta llegar a la apropiación de la calle por el arte. Más adelante aborda las tensiones que se suscitan en el espacio público, mediante el abordaje teórico del concepto de plaza y calle como principales espacios públicos, así como de sus funciones. Autores como Bauman, de Certeau, Scott, etc., son citados como referentes para lograr una perfecta caracterización de los conceptos.

En el capítulo 2 (*Un disfraz andino*) y subsecuentes, se analizan las características de la ciudad de Quito y su evolución urbana a partir del siglo XX, mostrando cómo ya en el siglo XXI el colectivo Tranvía Cero inicia sus encuentros en los barrios obreros y populares de la periferia de la ciudad. El estudio de *la medida del disfraz* presenta las categorías extraídas de las formas elementales del disfraz, de James Scott, como variables de la investigación, y la evolución de estas manifestaciones del arte de lo urbano, todo ello evidenciado con imágenes del catálogo al *zur-ich* 2003-2013 que fortalecen y dan sustento a toda la investigación doctoral.

Como bien afirma el autor:

Es el arte quien expresa su voz en el espacio público, pero sólo puede hacerlo oculto en las formas elementales del disfraz. Es el arte de lo urbano quien debe ocultar su identidad para reconocerse como arte; quien coloca palabras de otras disciplinas sobre sus prácticas para concretarse y quien, a regañadientes, admite formar parte de un campo del arte que, finalmente, sirve de sostén urbano y les da sentido a sus prácticas sociales.

Finalmente, recomiendo ampliamente su lectura no solo a los que nos dedicamos al estudio del arte urbano y el espacio público en la ciudad contemporánea, sino a todo aquel que se interese en hacer de su espacio urbano un entorno más legible y cercano.

↘ EL TEXTO CUENTA CON UNA GRAN  
 RIQUEZA DE CONCEPTOS Y TIENE UN GRAN  
 VALOR TEÓRICO Y METODOLÓGICO. EXPONE  
 CÓMO LAS CLASES SOCIALES MENOS  
 FAVORECIDAS SE TRANSFORMAN Y DISFRAZAN  
 SU IDENTIDAD PARA PODER EJERCER  
 SU DERECHO AL ESPACIO PÚBLICO. ANALIZA  
 EL ARTE DE LO URBANO —QUE TAMBIÉN PUEDE  
 CONSIDERARSE UNA FORMA DE PROTESTA Y DE  
 IDEOLOGÍA—, INCLUYENDO SUS PRÁCTICAS  
 ARTÍSTICAS COMO EXPRESIÓN Y COMO  
 ACTITUD REPRESENTATIVA EN EL CONTEXTO  
 URBANO.

MARÍA TERESA PÉREZ BOURZAC

## INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación se interesa por las prácticas artísticas que, eventualmente, se desarrollan en los diferentes espacios públicos de la ciudad, catalizando, de alguna manera, los rasgos socioculturales de ámbitos más amplios de la sociedad, poniendo en evidencia algunos de sus conflictos y contradicciones y, a la vez, afectando la definición de espacio público. Arte de lo urbano que apela directa o indirectamente a obreros, migrantes, mujeres, indígenas, entre otros; actores que tradicionalmente han ocupado posiciones subalternas en la escala social y cuyas voces y acciones han sido aplacadas y veladas convenientemente; por lo que, para dar a conocer su voz, se han visto obligados a *disfrazar* su identidad en el espacio público.

El arte de lo urbano se presenta en este libro como relación socioespacial entre arte y ciudad; definiciones que nunca estuvieron del todo determinadas en la ciudad latinoamericana; sobre todo en las ciudades andinas cuya modernidad se presentó de manera híbrida en sus calles pobladas por las clases populares, desarrollando prácticas que conjugaban lo tradicional con lo moderno en el espacio público que, más tarde, Eduardo Kingman dio en llamar "trajines callejeros".

A través del archivo del colectivo artístico *Tranvía Cero* se analizan algunos de los proyectos presentados en *al zur-ich* desde 2003 hasta 2018, evento que el colectivo organiza en barrios del sur de Quito. Por tanto, la noción de arte de lo urbano que se trata en este estudio está relacionada con las prácticas artísticas que, cercanas al "arte relacional" y comunitario o al llamado "arte contextual", involucran o mencionan a grupos subalternos en su dinámica urbana.

Considerando que el arte es una forma del conocimiento distinta a la ciencia, hay que tomar en cuenta que cualquier estudio referido a este campo cultural mantendrá el carácter subjetivo propio de un arte

que puede presentarse en escenarios inestables y cambiantes y que, por ello, son análogos a las estructuras que sostienen la condición de lo urbano; por tanto, cabe mencionar que esta investigación cualitativa ha adquirido, en su metodología, las características de un estudio hermenéutico, basado en el montaje de elementos anacrónicos a la manera de Didi-Huberman. Se pretende, con ello, dar cuenta de la complejidad que adquieren los espacios urbanos cuando son producidos por grupos sociales considerados subalternos, develando, de alguna forma, las máscaras oficiales a las que se han reducido las categorías de arte urbano y espacio público.

↘ EL ARTE DE LO URBANO SE PRESENTA  
EN ESTE LIBRO COMO RELACIÓN  
SOCIOESPACIAL ENTRE ARTE Y CIUDAD;  
DEFINICIONES QUE NUNCA ESTUVIERON  
DEL TODO DETERMINADAS EN LA CIUDAD  
LATINOAMERICANA; SOBRE TODO EN LAS  
CIUDADES ANDINAS CUYA MODERNIDAD  
SE PRESENTÓ DE MANERA HIBRIDA  
EN SUS CALLES POBLADAS POR LAS CLASES  
POPULARES, DESARROLLANDO PRÁCTICAS  
QUE CONJUGABAN LO TRADICIONAL CON LO  
MODERNO EN EL ESPACIO PÚBLICO QUE,  
MÁS TARDE, EDUARDO KINGMAN DIO EN  
LLAMAR "TRAJINES CALLEJEROS".

KLEVER FRANCISCO VÁSQUEZ VARGAS

CAPÍTULO 1.

## BUSCANDO UN ARTE DE LO URBANO

TOMARSE LA CALLE Y  
ENCONTRAR LO COTIDIANO

Hace tiempo, cuando una burguesía renaciente protegía y encomendaba a los artistas a desarrollar obras representativas, innovadoras y hasta provocadoras para su ostento y beneficio, promovió, a su vez, la emancipación social del artista y la autonomía del arte como actividad espiritual, con sus propias reglas y criterios. "Kant fue el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos [...] con su célebre fórmula de la 'satisfacción desinteresada' que es el goce de lo bello" (Gadamer, 1991, p. 28). Por tanto, la práctica artística dependería del gusto y la subjetividad del artista. Pero se trata de un gusto comunicativo que tiende a lo universal y representa lo que en mayor o menor medida nos marca a todos, "lo que gusta universalmente sin concepto". Gusto universal, compilado, estructurado y expresado por una sola persona. Y por ello Kant no se estanca en el formalismo del "juicio de gusto puro", sino que supera el "punto de vista del gusto" a favor del "punto de vista del genio" (Gadamer, 1991, p. 29). Esta condición, desde el Renacimiento, requerida por la burguesía e innecesaria en periodos anteriores, alentó a que muchos talleres y maestros pudieran hacerse de un nombre propio en la esfera pública. La reputación de un taller o de un artista empezó a forjarse en público y no solamente en las cortes de los gobernantes, pues sus conocimientos ya no estaban celosamente guardados por la *logia* de tiempos precedentes; sino que, viéndose obligados a hacerse conocer, debían salir a la luz pública para que sólo ahí su trabajo pudiera adquirir valor y representatividad, ya que:

Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca alcanzada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia requiere la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno. (Arendt, 2016, p. 58)

Entonces, gracias a las condiciones socioeconómicas de la época el artista empezó a surgir de manera autónoma, pero siempre bajo la tutela ideológica de sus príncipes o mecenas, los mismos que, desde el Renacimiento, estaban imbuidos por los principios éticos y estéticos del humanismo y la burguesía. Así es como luego, con la reafirmación política y social del catolicismo de la Contrarreforma, se vuelve con ímpetu al servicio de una Iglesia que adopta el carácter grandioso y pomposo del arte cortesano, "comenzando en Roma un período de la más rica, voluptuosa y fastuosa producción artística" (Hauser, 1998, p. 511). La Roma de los Papas se volvió el escenario donde el teatro de la vida se desarrolló; cuando la ciudad con sus fachadas, así como las pinturas barrocas servían de telón de fondo para una vida urbana que juntaba lo eclesiástico con lo cortesano, exagerando los primeros planos y disminuyendo bruscamente los temas del fondo, exaltando así la impresión del espectador; instaurando -como en cualquier ciudad moderna- la importancia urbana de la "imagen visual", transformando la visión artística del mundo del ser en parecer; "la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica" (Hauser, 1998, p. 499). De esa manera se inauguraron las estructuras inestables de lo urbano y, por ende, haciendo de la calle un espacio vibrante para el ávido ojo del artista que encontró en ella nuevos temas que llevaron al arte a tomarse los exteriores y el paisaje.

Sin embargo, sólo con los estados modernos, surgidos luego de la Revolución francesa e influenciados por "la edad de la razón", se valora

un arte que busca ser fiel a las impresiones encontradas en el espacio exterior o en el paisaje, rompiendo con la tradición artística y abriendo un campo ilimitado para experimentar. Así como la revolución industrial permitió dejar el taller por la fábrica, junto a la aparición de una nueva clase media carente de tradición, la tradición artística también cambia, a tal punto que la historia del arte del siglo XIX ya no trata sobre las obras de los maestros más famosos y mejor pagados de la época, aquellos representantes del arte oficial de los estados modernos y procedentes del gusto avalado por los salones y la academia, sino, más bien, de los inconformistas; artistas que, generalmente, no fueron apreciados hasta después de su muerte; "un grupo de hombres solitarios, que tuvieron el valor y la perseverancia de opinar por sí mismos así como de examinar de modo osado y crítico las convenciones existentes para abrir de este modo nuevos horizontes a su arte." (Gombrich, 1999, p. 504) Este tipo de artistas son quienes inauguran el siglo XX. Son los impresionistas quienes, de manera fundamentada, dejan el estudio y el taller para salir a las calles y representar la ciudad bajo las condiciones reales y cambiantes de la luz natural. Más tarde las vanguardias y, sobre todo, los dadaístas, adoptaron posiciones críticas que incluso llegaron a cuestionar la finalidad del arte y de la misma cultura occidental que, para la primera mitad del siglo XX, había provocado conflictos bélicos a nivel mundial. "El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo de la cultura estética por un nuevo nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre." (Hauser, 1998, p. 492). Dadaístas y surrealistas se empecinan en lograr una expresión directa sin la mediación de las formas artísticas (Hauser, 1998, p. 490). La búsqueda del contacto directo con la realidad los llevaría a recorrer la ciudad.

El 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo un diluvio torrencial, Dada fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre. Con esta acción,

los dadaístas pretenden iniciar una serie de incursiones urbanas a los lugares más banales de la ciudad. (Careri, 2013, p. 59)

Los dadaístas ya habían comprendido que en la ciudad existen espacios que pueden ser reactivados al ser simplemente visitados. Espacios olvidados y abandonados de la ciudad, espacios banales a los que simplemente llegaban para recorrerlos, para andar en ellos; acción efímera, sin ningún propósito estético consciente pero que terminó siendo un llamado a tomarse el espacio público y abolir las fronteras entre arte y vida, o entre lo estético y lo cotidiano, pues "(...) el acto de recorrer el espacio se utilizaría como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte." (Careri, 2013, p. 62). Así también, más adelante y bajo la influencia de los estudios de Freud sobre el inconsciente, los surrealistas estaban convencidos que "algo se escondía ahí dentro" en la ciudad, cuyo espacio urbano podía atravesarse al igual que nuestra mente, asomando territorios del inconsciente en estrecha relación psicológica con la realidad urbana. Muchas acciones surrealistas consistieron en deambular en la ciudad, llegando a sentir interminable la sensación de lo *maravilloso cotidiano*. (Careri, 2013, p. 71).

La consolidación de la burguesía en las ciudades modernas permitió que se expandiera su lógica de producción capitalista, sin dejar de lado a ninguno de los individuos de la sociedad. Las ciudades producen sus espacios con la eficacia de la producción en serie que, desde la Revolución Industrial, se implementó para cada producto que pueda ser consumido inmediata y masivamente. La sociedad en general y el espacio urbano en particular también adquieren las propiedades de homogeneidad propias de esos productos y, a decir de Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo* (1967/1995), se trataría de una unificación que es al mismo tiempo un proceso extensivo e intensivo de banalización.

FIGURA 1. "Latas de sopa Campbell", Andy Warhol, 1962.



FUENTE: obtenido de <https://3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/latas-de-sopa-campbells-1962-andy-warhol/>

La vida y su acercamiento por parte del arte, reclamado por las vanguardias críticas de la segunda mitad del siglo XX, estaba condicionada por las necesidades satisfechas —otorgadas por la vida moderna— de una clase proletaria económicamente activa, la misma que en el sistema capitalista iba transformando su condición proletaria y, más bien representaba la "explotación cada vez más aguda de los proletarios sino también, finalmente, la preparación de las condiciones que harían posible su propia abolición." (Benjamin, 2018, p. 26). Es lo que Hannah Arendt llama "la emancipación de la labor", cuando al "*animal laborans* se le permitió ocupar la esfera pública. Pero, sin embargo, mientras el *animal laborans* siga en posesión de dicha esfera, no puede haber auténtica esfera pública, sino sólo actividades privadas abiertamente manifestadas." (Arendt, 2016, p. 140). Arendt hace referencia a unas "actividades privadas" propias del espacio doméstico, en cuanto a separado o alienado, debido a que en el urbanismo de la ciudad

moderna se aplicaron las técnicas de la economía capitalista, las mismas que operaron, de acuerdo con lo que Debord (1995) llamó *separaciones*, que en el caso del urbanismo se trataba de la técnica misma *de la separación*, manifiesta en la zonificación urbanística, tratándose, entre otras cosas, de evitar cualquier *peligrosa reagrupación de los trabajadores*.

Esta *separación* mencionada por Debord se revela en las sociedades modernas de roles establecidos con aparente libertad, pues "Sólo dentro del marco de la organización política, donde los hombres no viven meramente, sino que actúan en común, cabe la especialización del trabajo y la división de la labor." (Arendt, 2016, p. 132). Por lo que la sociedad moderna se abarrota de individuos juntos en el espacio urbano que, sin embargo, están aislados. Así, en las ciudades los equipamientos modernos como "las fábricas, así como las casas de la cultura, las ciudadelas de vacaciones y los 'grandes conjuntos' están especialmente organizados para los fines de esta pseudocolectividad que acompaña también al individuo aislado en la *célula familiar*." (Debord, 1995, p. 104). Esta sociedad separada y a la vez homogénea es la sociedad de consumo que deviene en "la sociedad de masas o de la histeria colectiva, donde las personas se comportan de repente como si fueran miembros de una familia, cada una multiplicando y prolongando la perspectiva de su vecino." (Arendt, 2016, p. 67). Es la sociedad del espectáculo de Debord, donde "La separación hace parte, ella misma, de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad e imagen" (Debord, 1995, p. 9). Con la imagen, la escisión social también forma parte de la estética moderna que, junto a Kant, "la representación se plantea según el libreto de un pleito trascendental de encuentro/desencuentro entre sujeto y objeto" (Escobar, 2015, p. 19).

La utopía de las vanguardias, iniciada en el romanticismo y empeñada en aproximar el arte a la vida, o hacer de ésta un arte, se cumple con el dominio estético de la sociedad contemporánea, "no como utopía emancipatoria del arte o la política sino como logro del mercado (no como

principio de emancipación universal sino como cifra de rentabilidad a escala planetaria)" (Escobar, 2015, p. 26). El mercado de la sociedad de masas, apuntalado con los diferentes métodos de la reproductibilidad técnica, contribuyó en aproximar el arte a la masa que, por su parte, incitada al consumo, "hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún, en copia, en reproducción." (Benjamin, 2018, p. 32). Imágenes que, a decir de Walter Benjamin, carecen de aura y, por ende, no posibilitan un *valor de culto*, pues el valor ritual requiere del ocultamiento de la obra y se opone al *valor de exposición* propio de las imágenes dirigidas al consumo de las masas. Esta condición de desplazamiento entre dos polos (ocultamiento y exposición) en el que se desenvuelve la imagen o la obra de arte, modifica el régimen estético de belleza, a la cual también le resulta esencial el ocultamiento, pues de ella es propia una opacidad, ya que lo bello vacila a la hora de manifestarse; así "ocultar, retardar y distraer son también estrategias espacio-temporales de lo bello" (Han, 2018, p. 47). Valores que resultan opuestos o negativos a los que rigen la estética de la sociedad actual, calificada de *positiva* por Byung-Chul Han, cuya seña de identidad es lo pulido, pulcro, liso e impecable; valores que se muestran claros, sin ocultamientos ni desvíos, comunicándose de manera directa (Han, 2018) en el cristalino escaparate expositivo del encargo moderno de transparencia. En esa sociedad es donde "El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inaccesible. No dice nada más que lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece." (Debord, 1995, p. 11).

La utopía de las vanguardias llega a la sociedad transformada en espectáculo para ser consumida o no ser. Después de todo, la mercancía es colocada a la vista de todos, mostrando su aparente accesibilidad, tal y como la obra de arte cuya "aparición libre" en cuanto estética se "sitúa frente a nosotros, inaccesible, no disponible a nuestro conocimiento, nuestros objetivos y nuestros deseos. Al sujeto se le promete la posesión

de un nuevo mundo mediante esta figura que no puede poseer de ninguna manera." (Rancière, 2019, p. 154).

Si la vanguardia tuvo necesidad operativa de romper lo tradicional y académico con la presentación de lo nuevo, la posvanguardia convierte lo nuevo en novedad y la novedad en su esencia. Pero la novedad sólo es interesante: primero, si se presenta como espectáculo. Segundo: si sostiene en sí la categoría de efímero, (...) y tercero: si contribuye a la consolidación del concepto de autonomía (separación de la praxis social). (Ceballos, 2006, p. 143).

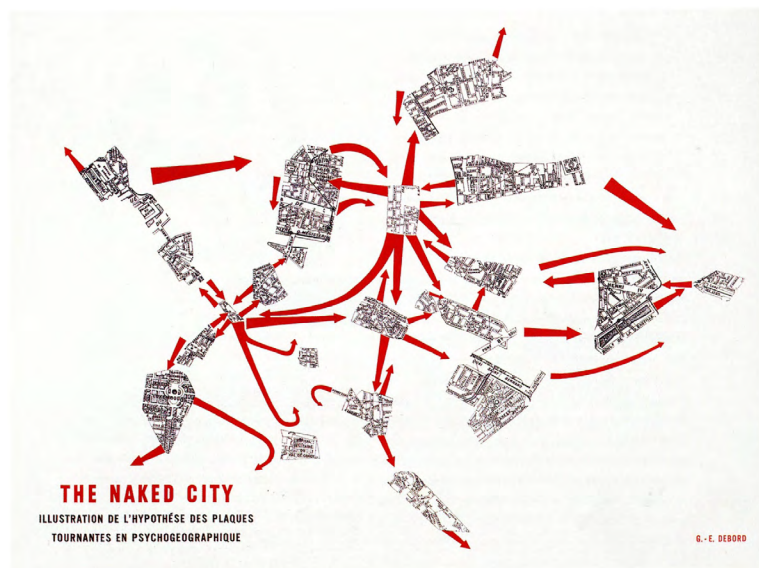
En la sociedad de consumo el arte también se vuelve mercancía y, como ésta, sólo resulta accesible para un sector económicamente pudiente de la población, y aunque su difusión se extienda masivamente, su naturaleza parte de la distinción y discriminación, de manera que llega a la población únicamente como imagen a través de los escaparates del espectáculo, incitando y condicionando el deseo de consumo hasta en la privacidad de la vivienda. Buena parte del pensamiento artístico, en ese sentido, pretende reaccionar en contra, inscribiéndose, de alguna manera, en la corriente iniciada por los dadaístas a principios de siglo, los mismos que se enfrentaron con la tendencia ideológica dominante en ese momento. "Dada estaba 'decididamente contra el futuro', puesto que veía en el presente todas las clases de universos posibles. (...) La ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo." (Careri, 2013, p. 62-63). Sin embargo, en las sociedades más desarrolladas la banalidad, en forma de mercancía, había llegado para quedarse, alienando a sus ciudadanos y evitando que éstos pudieran dedicarle tiempo a desarrollar actividades no productivas que les resultaran significativas. Guy Debord, junto a otros intelectuales y artistas, formó parte de La Internacional Situacionista en 1957; organización cuyos objetivos se dirigían a combatir el sistema opresivo que imponía el capitalismo a las sociedades

occidentales. Al igual que los dadaístas, pretendieron irrumpir políticamente en la vida cotidiana para cambiarla a través de la creación de *situaciones*, las mismas que pueden ser construidas deliberadamente para provocar acontecimientos en las prácticas cotidianas, a sabiendas de que la realidad cotidiana que ellos combaten es, en sí, una construcción previa que los poderes fácticos y los medios de comunicación avalan y promueven.

Las estrategias que desarrollaron conceptual, poética y prácticamente los situacionistas jugaron el arte y la política en el espacio público; la ciudad buscada por los situacionistas debía ser "social y lúdica en la que el juego, la imaginación y la participación social en su construcción fuesen un hecho." (Constant en Devesa y Jappé, s/a, p. 10). Vista así, la planificación de la ciudad se inscribía en lo que se dio en llamar *urbanismo unitario*, como la "teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento." (I.S. en Devesa y Jappé, s/a, p. 26). En ese sentido, la práctica del arte tendía a ser útil y no solamente servir a la contemplación; pero se trataba de una utilidad no relacionada con la mercancía y su valor de cambio, sino una utilidad reflejada en la vida cotidiana en cuanto valor de uso y, por lo tanto, haciendo del arte una práctica social, participativa y política. De esa manera, los situacionistas se diferencian de los dadaístas y surrealistas al sustituir el nihilismo crítico e individualismo de éstos por la acción creativa y compartida;

Los situacionistas sustituyen la ciudad inconsciente y onírica de los surrealistas por una ciudad lúdica y espontánea. Aunque mantienen la tendencia hacia la búsqueda de las partes oscuras de la ciudad, los situacionistas sustituyen el azar de los errabundeos surrealistas por la construcción de unas reglas e inventar unas reglas propias, liberar la actividad creativa de las constricciones socioculturales, proyectar unas acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social. (Careri, 2013, p. 89).

FIGURA 2. "The naked city", Guy Debord, 1957.



FUENTE: obtenido de <http://www.experimentsinmotion.com/motion-gallery/26/The+Naked+City/>

El carácter político de sus manifiestos y lo lúdico de sus intervenciones se ve reflejado en la generación de conceptos que definen su ideología y práctica social y urbana. Es así que la *deriva*, inscrita en la *psicogeografía* como estudio para entender la manera como el medio geográfico influye en el comportamiento afectivo de los individuos, se basa en recorrer la ciudad, abriéndose paso ininterrumpidamente por los diferentes ambientes urbanos que, a su vez, estimulan los sentidos dirigiendo el camino sin la utilización de un plan o itinerario preestablecido. (I.S. en Devessa y Jappé, s/a, p. 26). Así también el *detournement* o método de tergiversación da cuenta del uso —alternativo— que se puede hacer con los diferentes objetos y medios culturales creados por el capitalismo o el sistema político hegemónico, distorsionando su significado y modo de uso y, por tanto, evidenciando su posibilidad crítica.

La política, el juego y el arte se juntan en el entramado urbano para reconocer a la ciudad en tanto *polis*, en el sentido de Arendt (2016, p. 40), donde los ciudadanos vuelven a recuperar su potencialidad de "acción" expresando su capacidad discursiva como *animal rationale* en pos de un acontecimiento. En ese sentido, el acontecimiento como producto de una práctica *situacionista*, artística o lúdica, transformadora de lo cotidiano, daría cuenta de la condición humana, asemejándose a la postura planteada por Schiller (citado en Rancière, p. 2019), para quien "el hombre sólo es enteramente hombre cuando juega". Jacques Rancière, siguiendo a Schiller, manifiesta que "existe una experiencia sensible específica que sostiene la promesa de un mundo nuevo del arte y, al mismo tiempo, una nueva vida para los individuos y la comunidad: la *estética*." (Rancière, 2019, p. 151). Desde ese punto de vista, las acciones *situacionistas* al tergiversar, desviar o transformar las cosas, es decir, al jugar con los objetos de la sociedad capitalista, se vuelven acciones políticas pues modifican lúdicamente el sentido estético de las cosas en cuanto mercancías, condicionando la apreciación sensible de los individuos y, por tanto, posicionando una nueva mirada, así como posibilitando un nuevo discurso en ellos. Por eso se trata de una acción política, porque ésta "inventa nuevas formas de enunciación colectiva; reformula lo dado al inventar nuevas formas de hacer sentido de lo sensible..." (Rancière, 2019, p. 180). El acto lúdico de lo estético sería político.

La condición colectiva que implica lo político —ya sea en su modalidad comercial como estética— en tanto práctica social, forma parte de "la reproducción de la identidad comunitaria" como actividad propia de la cultura. Cultura que, para Bolívar Echeverría (2010), presenta esquemas recurrentes de comportamiento, de los que distingue tres principales: el juego, la fiesta y el arte. Los tres persiguen "la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida" (Echeverría, 2010, p. 175). En ese sentido, se trata de dotar a la vida de acciones significativas y colectivas que eventualmente se vuelven práctica social,

similares al acto ritual que proveía de aura al arte y en contraposición al único "ritual" de consumo que impone la sociedad contemporánea a los individuos que, incitados masivamente, actúan individualmente. Muchas de las prácticas sociales o artísticas establecen el acto ritual cuyo fundamento es reconocible todavía, incluso en las formas más profanas del ritual secularizado que cumple con la producción de belleza. (Benjamin, 2003, p. 50)

Las manifestaciones artísticas en cuanto expresiones colectivas han sido posibles gracias, en buena parte, a las condiciones que ha venido facilitando la reproductibilidad técnica, debido a que la tecnología acompaña a muchas de las prácticas sociales contemporáneas, siendo parte fundamental de la construcción social de sentido y condicionando, en cierto modo, una forma de vida que requiere la manifestación colectiva de sus estructuras ideológicas, puesto que "...la sociedad humana está estructurada mediante relatos, libretos inmateriales más o menos reivindicados como tales, que se traducen en maneras de vivir, relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o con ideologías." (Bourriaud, 2007, p. 53)

De esa manera la tecnología forma parte de la vida y es una mercancía más en la sociedad del espectáculo y el consumo, por tanto pertenece a los insumos que el arte utiliza para su manifestación. Para Nicolas Bourriaud (2007), el arte contemporáneo utiliza todos los productos que el mercado pueda ofrecer, debido a que el sistema visual dominante "se acerca al mercado al aire libre, al bazar, a la feria [...] productos de diversa procedencia" (Bourriaud, 2007, p. 30) El arte contemporáneo toma como referente al mercado por "representar una forma colectiva [...] una aglomeración caótica que no depende de la autoridad de un único autor: un mercado se construye con múltiples contribuciones individuales (...) El mercado encarna y materializa flujos y relaciones humanas" (Bourriaud, 2007, p. 30).

Bourriaud (2007) distingue entre el arte conceptual de los años 60-70 y el arte contemporáneo, señalando que el primero buscaba exponer los procesos (conceptuales, históricos o políticos) que constituían el an-

damiaje en el que se sostenía la obra resultante, sea objeto o discurso; mientras que en el arte contemporáneo la exposición ya no es el resultado de un proceso sino el lugar de producción. Hace referencia al portabotellas que Marcel Duchamp expuso en 1914 utilizando un objeto fabricado en serie. Duchamp elaboró una pieza a partir del trabajo acumulado, mostrando no un objeto sino un producto, trasladando la esfera del arte al proceso capitalista de producción y, por ende, llevándola al mundo de los intercambios. De ahí que el artista contemporáneo "se emparenta de pronto con el comerciante cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de un sitio a otro." (Bourriaud, 2007, p. 21)

El artista contemporáneo y el mercado como práctica relacional se encuentran en un espacio que ya no es de exposición sino de producción, y de esa manera hacen del lugar de exhibición un "espacio de cohabitación" (Bourriaud, 2007, p. 87). Se trata de un espacio de la sociedad de consumo donde la mercancía se intercambia y circula, así como de un espacio de la sociedad del espectáculo donde la mercancía se envuelve de deseo y expectación. En ese espacio surge "el aura dinámica de la economía de mercado", la misma que requiere la producción de escenarios (Bourriaud, 2007, p. 54) que, a su vez, funcionarían como espacio público, entendiendo al mismo como "el espacio de un personaje colectivo al que solemos reconocer como el público." (Delgado, 2011, p. 45). Pero que en los escenarios del espectáculo, este público más bien se presentaría como la multitud, "ese otro personaje colectivo que, ése sí, se concreta en el espacio como fusión de cuerpos que actúan al unísono." (Delgado, 2011, p. 45)

El escenario y la tecnología se conjugan en la figura del DJ y el programador. "El remixador se ha vuelto más importante que el instrumentista" (Bourriaud, 2007, p. 39); es decir, gracias a la tecnología cualquiera puede apropiarse de sonidos para hacer sus propias mezclas y construir un ambiente sonoro acorde con su gusto y personalidad, o con el de su público. Así, cualquier espectador que sepa apropiarse y manipular los discos o, mejor

dicho, los productos, puede volverse protagonista de la escena artística contemporánea. "La cultura DJ niega la oposición binaria entre la *proposición del emisor* y la *participación del receptor*, que está en el centro de muchos debates del arte moderno." (Bourriaud, 2007, p. 45)

Precisamente, la apropiación de los diferentes productos del mercado para ser utilizados en lo que se dio en llamar arte contemporáneo, caracterizó las manifestaciones estéticas de la postmodernidad, surgida en los EE.UU. y Europa en los años 70 y 80 del siglo pasado. Sin embargo, esta postmodernidad híbrida del hemisferio norte, basada en la apropiación, se asemeja a los llamados "modernismos periféricos" surgidos en Latinoamérica a principios de siglo xx (Pratt en Kingman, 2012, p. 41), los mismos que hacen referencia a las prácticas de apropiación; sobre todo, aquel concepto brasileño de la *antropofagia* que, tomado de los indígenas tupinambas, "tiene relación con la incorporación y asimilación de lo ajeno, convirtiéndolo en propio." (Kingman, 2012, p. 41) Concepto que ha acompañado los procesos culturales latinoamericanos y postmodernos, en los que la cultura popular ha tomado relevancia difuminando o disolviendo la diferencia impuesta por la modernidad entre alta y baja cultura. Así, el debate fundado por la presencia de la cultura popular en el arte contemporáneo se enriquece con conceptos que discuten el derecho a la diferencia, como el de hibridación (Canclini 1990) o mestizaje (Gruzinsky 2003, De la Cadena 2004), reflexionando, por ello, sobre los cambios de la cultura popular de un contexto local en tiempos de la globalización. (Kingman, 2012, p. 40).

La apropiación, en ese sentido, fundamenta las prácticas de arte contemporáneo que se dan en la relación dicotómica entre lo local y lo global, encontrando las afectaciones mutuas o prácticas sociales que surgen con características propias en cualesquiera de los contextos específicos que el arte contemporáneo pone en evidencia. En ese sentido, el arte se apropia de la realidad haciéndola suya o, siendo parte de ella, no solamente representándola o reflexionando sobre lo real. Aparece así lo

que Paul Ardenne (2006) llama "un arte contextual", aquel que se diferencia de un arte idealista puesto que rechaza cualquier forma de simulacro y, por lo tanto, se aleja del espectáculo como ideología representada para el consumo masivo de sujetos abstractos; en su defecto, valoriza la noción de presencia activa con "prácticas realizadas en la inmediatez, en el corazón del universo concreto." (Ardenne, 2006, p. 14)

El arte contextual se aleja de los museos y galerías para adentrarse, entre otros, en el espacio concreto de la calle, optando por establecer "una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad." (Ardenne, 2006, p. 11). La ciudad también es el contexto que este tipo de arte utiliza o, mejor dicho, del cual forma parte. La dinámica de la ciudad es parte de la dinámica del arte contextual; sus estructuras urbanas de construcción social, constantemente cambiantes y circunstanciales, también son parte de una realidad exterior construida, o, más bien, al tratarse de lo urbano, en constante construcción. Permite que el artista contextual juegue con los signos públicos (la señalización, los carteles, las perspectivas...) poniendo "en escena posturas incoherentes, hasta engendrar a veces un arte en desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad." (Ardenne, 2006, p. 11). Se trata de "poner en marcha y accionar un mecanismo simbólico cuyos carburantes serían, por una parte, el *momento*, por otra el *lugar*." (Ardenne, 2006, p. 34).

Es un arte que, por intervenir en la realidad, sin marcar distancia con los actores sociales, se presenta caracterizado por un fuerte componente político.

Para unos, es necesario que el artista "trabaje para el cambio social" (Metzguer) o que "descomponga los significados que han perdido cualquier anclaje en la realidad" (Jan Swidzinski). Para otros, se tratará de militar por la paz o por la ecología (Nicolás Uriburu) o de hacer valer el derecho de las minorías raciales (Adrian Piper), los de las mujeres (siguiendo los pasos del *Feminist*

*Art Program*, de 1971) o de las minorías sexuales (Felix Gonzales-Torres), etc. (Ardenne, 2006, p. 28).

El momento y el lugar se conjugan en la experiencia artística, la misma que, al tratarse de experiencia vivida y significativa en un espacio concreto del contexto real, a la vez que condicionada y dirigida al espacio social (en el sentido de Bourdieu), posibilita la condición política del arte o de determinado "juicio estético que está estructurado por la dominación de clase". (Rancière, 2019, p. 151).

Esa división entre los fines prácticos y estéticos defendidos por Kant que emanciparon al artista diferenciándolo del colectivo social y estimulándolo a transgredir los límites, terminaron encaminando "su mirada grave a lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad." (Escobar, 2015, p. 27). Así fue que, con los recorridos y deambulaciones dadaístas, los objetos y las representaciones fueron reemplazados por los espacios vividos y públicos, y por consiguiente sus acciones se trataron, a la larga, de un llamado revolucionario a favor de la vida contra el arte, y de lo cotidiano contra lo estético. (Careri, 2013, p. 63) Pero todo ello cooptado finalmente por el mercado y sus diferentes formas de intercambio y producción que vuelven a juntar los fines prácticos y estéticos en vibrante interrelación que bien podría estar definida por lo político.

## TENSIONES DEL ESPACIO PÚBLICO

Todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia —algo que ven y oyen otros al igual que nosotros— constituye la realidad.

(Arendt, 2016, p. 59).

La noción de espacio público lleva intrínseca la dicotomía entre lo físico y lo social, lo tangible y lo intangible, lo visible y lo invisible que en la ciudad interactúan, mostrando, a veces, sus tensiones, como cuando se observan espacios urbanos frecuentados por ciertos grupos sociales que no son "bien vistos" por otros. Esta tensión social complejiza la definición de espacio público, pues las dinámicas que allí se practican se relacionan con el concepto de "espacio social" acuñado por Pierre Bourdieu (1997), quien considera que la realidad es una relación cuya complejidad en la sociedad se aleja de la dicotomía marxista, basada en el capital económico que provoca una diferenciación social sustancial para la sociedad, dada entre la burguesía y el proletariado. Bourdieu encuentra la complejidad de las relaciones sociales equiparando el capital económico con el capital cultural.

...el espacio social se organiza según tres dimensiones fundamentales: en la primera dimensión, los agentes se distribuyen según el volumen global del capital que poseen, mezclando todas las especies de capital; en la segunda, según la estructura de este capital, es decir según el peso relativo del capital económico y del capital cultural en el conjunto de su patrimonio; en la tercera, según la evolución en el tiempo del volumen y de la estructura de su capital. (Bourdieu, 1997, p. 28).

Se vislumbra así que la sociedad no está compuesta de clases sociales dadas sino de diferenciación social; clases que están en constante

construcción ya que los individuos y los grupos no están determinados por una definición social esencial, sino que siempre se encontrarán en una posición particular, por tanto diferente y relativa en el espacio social, y se identificarán o se definirán siempre en relación con los otros. Se vuelven agentes (porque ocupan una posición distintiva con la disposición de elegir las posibilidades disponibles) que pugnan por el posicionamiento en un determinado campo de poder. Un campo de fuerzas en el que aparecen posiciones dominantes y posiciones dominadas, y la lucha entre éstas. "La lucha entre los ostentadores y los pretendientes, entre los poseedores del título (de escritor, de filósofo, de científico, etc.) y sus aspirantes..." (Bourdieu, 1997, p. 69).

### Distancia y cercanía

Varios desconocidos transitan un mismo espacio que no les pertenece y del cual todos son parte. Normalmente el espacio público es el espacio donde se camina, pues "andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar..." (de Certeau, 1990). La diversidad social que frecuenta los espacios públicos produce relaciones de poder entre los individuos que allí coinciden, llevando a cabo "una serie de acomodos y ajustes mutuos para adaptarse a la asociación efímera que establecen" (Delgado, 2011). Relaciones que mantienen la distancia y el alejamiento con los otros, en pos del anonimato mutuo en medio de la visibilización generalizada. Las distancias físicas que se marcan no están absueltas de las distancias culturales que existen entre los grupos sociales, provocando el señalamiento a las minorías:

...los inmigrantes o los componentes de «minorías» culturales, étnicas o religiosas. Todos ellos reciben conceptualizaciones que no reflejan una reali-

dad objetiva, sino que son atributos denegatorios aplicados con la finalidad de señalar la presencia de alguien que es «el diferente», que es «el otro», en un contexto en el cual todo el mundo es —o debería ser— reconocido como diferente y otro (Delgado, 2007).

Esa distancia social, propia del espacio público, en ciertas ciudades ha llegado a ser tan profunda que ha vuelto herméticos y atomizados los diferentes grupos sociales que solían encontrarse en un espacio urbano, produciendo un vaciamiento de calles, plazas y, en general, de los tradicionales espacios públicos de la ciudad.

La plaza o la calle, donde cualquiera puede ir y venir, se vuelven cada vez menos atractivas para los sectores de población medios y altos que ven en estos lugares una multitud de riesgos incontrolables y de molestias, y para todos aquellos sujetos urbanos que ven en el encuentro imprevisto con personas distintas una fuente de agobio más que una oportunidad enriquecedora de la vida urbana. (Duhau, 2008).

Los espacios públicos que ofrece una ciudad estarían definidos por el grupo social que lo usa; sin embargo, se trata de grupos sociales heterogéneos, conformados por personas cuyo vínculo social es mínimo. Ellos comparten, simplemente, el privilegio de usar el espacio urbano como ciudadanos, reclamando para sí el derecho al distanciamiento, a la indiferencia e incluso a la mutua aversión, o lo que Erving Goffman llamara *desatención cortés* o principio de no interferencia. (Delgado, 2011, p. 43).

El distanciamiento, al que hace referencia Goffman, producido en el espacio público, corrobora el talante visual que impera en este tipo de espacio, pues el individuo con el que se interactúa en el espacio público, aquel desconocido con el que se comparte momentáneamente el mismo lugar,

tiende a volverse únicamente objeto de la mirada, y de este modo forma parte de la escenografía urbana en la que se encuentra expuesto.

...el espacio público como espacio de visibilidad generalizada, en la que los copresentes forman una sociedad, por así decirlo, óptica, en la medida en que cada una de sus acciones está sometida a la consideración de los demás, territorios por tanto de exposición, en el doble sentido de exhibición y riesgo. (Delgado, 2011, p. 19)

Espacio de encuentro de grupos heterogéneos propios de ciudades cosmopolitas con tradición industrial y moderna; muy diferentes a los espacios públicos de las ciudades latinoamericanas, sobre todo de aquellas capitales que en los años setenta absorbieron familias migrantes del campo y pueblos aledaños, atraídos por una promesa de modernidad y progreso. Ciudades de crecimiento desregularizado que alcanzaron dimensiones "macrocefálicas" en su región y se constituyeron formando barrios con vínculos de parentesco y vida comunitaria.

Aparece así otra concepción del espacio público de la ciudad, un espacio comunitario en el que las relaciones sociales dan sentidos diferentes a los lugares que ocupan, otorgándole valores propios de comunidad, antes que de sociedad. Valores, entre otros, como "la tranquilidad" que "sirve para distinguir el barrio propio de otros lados, para establecer lo que debe ser un barrio, para oponerse al acontecimiento —como sinónimo de muerte y violencia—..." (Gravano, 2015). Acontecimiento que, por otro lado, define al espacio público de las sociedades cosmopolitas, industriales y modernas. Sin embargo, ambas nociones de espacio público coexisten —no sin conflicto— en la ciudad latinoamericana, produciendo en ésta imágenes y paisajes urbanos de diferente naturaleza, pues "toda significación se produce dentro de un contexto —en espacio y tiempo determinados— y es

el resultado de una puja de intereses y determinaciones sociales, por las cuales se sitúa en la realidad histórica." (Gravano, 2015).

### Caminar y susurrar

La interacción social y las relaciones de poder presentes en los diferentes grupos sociales que existen en el espacio público se muestran y manifiestan con el vibrante murmullo exterior que provee la ciudad. Ruido de fondo insistente, disperejo, impredecible y variable; parloteo caminante que configura un espacio público; una escenografía sonora y visual en permanente construcción y movimiento, un lenguaje del develamiento y el ocultamiento.

"Al ser fruto de las relaciones sociales, el espacio tiene un carácter procesal. Siempre se encuentra en formación, es devenir. En consecuencia, es algo abierto, inacabado". (Massey, 2005). Y se diferencia de su configuración geométrica y mera ubicación que hablaría, por el contrario, de un lugar y no de un espacio, pues éste es, más bien, un "cruzamiento de movilidades" que, en oposición al lugar, carece de la estabilidad de un sitio "propio". Es *un lugar practicado*; así que la calle geoméricamente definida por el urbanismo se vuelve espacio cuando existe la intervención de los caminantes. (de Certeau, 2000, p. 129).

Las prácticas espaciales de la ciudad se ponen en evidencia o se pronuncian en el espacio público, y su ritual diario se manifiesta en acciones mínimas, a veces tan desapercibidas como normales. El caminar es una de ellas, y sus actores, aparentemente desconocidos, tejen en el espacio recorridos que se entrecruzan, *líneas del deseo* (Bachelard, 2010) que hurgan entre lugares y personas, manteniendo siempre su principio de no interferencia o *desatención cortés* (Goffman en Delgado, 2011, p. 43). Reglas básicas que surgen en el transeúnte o se pronuncian en la *retórica del andar*; porque el andar "afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que habla" (de Certeau, 2000, p. 112).

Es así que la ciudad se comunica y habla por medio de quienes caminan sus calles. Sus interlocutores son todos los sujetos que la pueblan. Siempre existió alguien con quien entablar el diálogo del andar que le dio sentido al espacio público de las ciudades modernas, donde siempre un *otro* se hacía presente para destruir el monólogo prosaico de la misma clase social. Pero en las ciudades contemporáneas los pasos se entrecortan y la ciudad murmura su miedo, porque "ahí afuera, en la calle, acechan todo tipo de peligros" y es necesario refugiarse en la comunidad donde los otros no interfieran (Bauman, 2003, p. 7), abandonando el diálogo con el espacio público o, mejor dicho, con la calle.

Si, como lo define Michel de Certeau, *el espacio es un lugar practicado*, "animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan" (de Certeau, 2000, p. 129) debido a la intervención de quienes lo habitan, se pueden, entonces, distinguir aquellos lugares frecuentados o practicados por las clases sociales más desfavorecidas de aquellos utilizados por las clases dominantes, y por tanto, que adquiere cada uno de estos espacios connotaciones propias de los efectos producidos por las operaciones que ahí se orientan. (de Certeau, 2000, p. 129).

En este caso, algunos de los diferentes lugares de la ciudad catalogados como espacio público servirían para que las clases dominantes se diferencien de las clases subordinadas. Ambas clases sociales representarían un discurso en un espacio, sin embargo, dominado por un *discurso público* que no es otra cosa que "el autorretrato de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a sí mismas." Un espacio público donde la *construcción discursiva* "está hecha para impresionar, para afirmar y naturalizar el poder de las élites dominantes, y para esconder o eufimizar la ropa sucia del ejercicio de su poder." (Scott, 2000, p. 42)

Parecería, así, que el espacio público está vedado para la expresión propia y develadora en el que se muestren, francas a la luz pública, todas las clases sociales. Su característica principal dependería del ocultamiento,

de la actuación y el disfraz que, en buena medida, se ve representado cuando se escenifica esta distinción jerárquica en los diferentes ritos urbanos, como ceremonias o desfiles, donde

...desde el ángulo de las élites dominantes: tanto éstas como los subordinados pueden ofrecer una buena actuación, unas de superioridad y otros de sumisión. En el primer caso, no es muy difícil tener una actuación convincente, en la medida en que las élites supuestamente creen en los valores que legitiman sus privilegios. En el segundo caso, sin embargo, no podemos suponer que los subordinados actúan con entusiasmo en ritos que celebran su inferioridad. (Scott, 2000, p. 93).

En esos términos desfavorables para las clases subordinadas, donde su discurso no tiene voz propia, se activan estrategias que dan cuenta de una "política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente", desplegando "una gran variedad de formas de resistencia muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión", designadas por James Scott (2000, p. 44) como *infrapolítica*.

Estas formas de resistencia pueden verse también como indicio de un *discurso oculto* practicado por los grupos subordinados, lejos de la mirada intimidante del poder (Scott, 2000, p.43), en aquellos lugares donde el control de los dominadores no alcance a llegar; lugares más autónomos y menos vigilados, y donde el ambiente social esté integrado por confidentes que comparten experiencias similares de dominación (Scott, 2000, p. 149). Estos lugares son espacios públicos no frecuentados por las élites dominantes ni adecuados con sus dispositivos de control.

...en la cultura europea, las autoridades seculares y la iglesia siempre consideraron la cervecería, el *pub*, la taberna, la hostería, la bodega o las destilerías de ginebra, como lugares de subversión. (...) Junto con el mercado, más grande

y más anónimo, la taberna era lo que más se acercaba a una asamblea local de subordinados. El surgimiento de los cafés y de los clubes en el siglo XVIII creó un espacio social similar para la creciente clase media (Scott, 2000, p. 151).

En estos lugares los sujetos, considerados subalternos, realizan prácticas y acciones que especifican espacios, pues "un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia" (de Certeau, 2000, p. 130). De esta manera el *discurso oculto* se establece y difunde con el movimiento del relato histórico en los sujetos que lo portan, pues "la elaboración de los discursos ocultos depende no sólo de la conquista de espacios físicos y de un tiempo libre relativamente independientes, sino también de los agentes humanos que los crean y diseminan." (Scott, 2000, p. 153). Estos *transmisores*, como los llama Scott, se mantienen en movimiento y encuentran su espacialidad en los lugares intersticiales o situaciones en que se pueden intercambiar secretos. Scott ejemplifica estos lugares con las conversaciones de la clase obrera polaca que se dieron antes de los motines de Poznan en 1956 y transcribe el relato de Lawrence Goodwyn: "...para organizar el movimiento se realizaban en lugares alejados de la mirada de los supervisores: en trenes o en autobuses, de ida al trabajo o de regreso a casa, en secciones apartadas de la planta, en las horas de comida y en los vestidores enormemente inadecuados..." (Scott, 2000, p. 152).

Estos espacios, construidos con los relatos de las clases subalternas, forman parte de un espacio intermedio, son *intervalo*, *espacio entre dos* y, por tanto, inauguran el espacio legítimo de la frontera y la posibilidad de exterioridad que provee el espacio puente. (de Certeau, 2000, p. 138). *Fronteras* y *puentes* que vuelven ambivalente al límite y, por ende, el deslinde de los espacios catalogados como públicos, posibilitando su transgresión, porque "los deslindes son límites transportables y transportes de límites, *metaphorai* también." (de Certeau, 2000, p. 141). Los relatos que se consolidan en la taberna o en la cervecería, en esos lugares subversivos que menciona

Scott, en los lugares de tránsito y ocultamiento, destruyen los límites de la norma impuesta por las élites dominantes y funcionan como el *delincuente* oculto que sólo existe al desplazarse, ya que "si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delincuente." (de Certeau, 2000, p. 142).

↘ ESA DISTANCIA SOCIAL, PROPIA  
DEL ESPACIO PÚBLICO, EN CIERTAS CIUDADES  
HA LLEGADO A SER TAN PROFUNDA  
QUE HA VUELTO HERMÉTICOS Y ATOMIZADOS  
LOS DIFERENTES GRUPOS SOCIALES  
QUE SOLÍAN ENCONTRARSE EN UN ESPACIO  
URBANO, PRODUCIENDO UN VACIAMIENTO  
DE CALLES, PLAZAS Y, EN GENERAL, DE LOS  
TRADICIONALES ESPACIOS PÚBLICOS DE LA  
CIUDAD.

## CAPÍTULO 2.

### UN DISFRAZ ANDINO

La migración campesina y de provincia que empezó a poblar la ciudad de Quito a principios del siglo XX, modernizó la vida social urbana de la ciudad, pasando de ser una ciudad hermética, cuya vida pública se desarrollaba al interior, en los patios centrales de las casas coloniales, a poblar las calles con nuevos oficios y prácticas urbanas de las clases subalternas: campesinos y foráneos que, migrando a la ciudad, buscaban mejorar sus condiciones de vida, adoptando modos de movilidad y permanencia, visibles en el espacio urbano de la ciudad que Eduardo Kingman dio en llamar "trajines callejeros". Son estas prácticas las que le imprimieron el talante moderno a la ciudad, hasta ese entonces enclaustrada en la estructura socioeconómica de la *hacienda* (Kingman, 2016). Y son los actores secundarios, aquellos migrantes y campesinos, quienes dinamizaron el espacio público de la ciudad; los que James Scott llama los *dominados*, los que "logran crearse una discreta vida política pública en un sistema político que, en principio, no permite que ese tipo de vida se organice sin su control directo" (Scott, 2000, p. 169).

Los grupos subordinados históricamente en Quito han poblado las periferias, sobre todo la extensión sur de la ciudad; aquella extensión territorial que el plan regulador de 1945 destinó como zona en la que se construiría la vivienda obrera. Es allí donde el colectivo Tranvía Cero, ya en el siglo XXI, coordina su encuentro de arte urbano *al zur-ich*. Recuerda Omar Puebla (colectivo Tranvía Cero) que el nombre del encuentro fue sugerido por el argot popular que, jugando sardónicamente con las palabras, dice: "Vivo en Viena, pero en *viernalnorte*", o "Vivo al sur, pero al *zur-ich*" (Puebla en Almeida, 2018, p. 58).

La frase popular "Vos disque te vas a Viena, mejor vamos *al zur-ich*", recitada en los anuncios de radio y en los afiches promocionales del encuentro, sintetiza el posicionamiento del proyecto, tanto frente a la centralidad de la oferta cultural como en contraposición y antagonismo frente a los espacios de legitimación del arte contemporáneo y su consagración por parte de las opiniones expertas de críticos y curadores. (Tituaña, 2010).

Por tanto, es de esperarse que los proyectos artísticos gestionados y presentados por el colectivo Tranvía Cero tomen las *sugerencias* contingentes y espaciales de las comunidades pertenecientes a esos estratos de la población y, en ese sentido, como lo habíamos visto, sus propuestas estarían relacionadas con lo que Ardenne (2006) dio en llamar "arte contextual". Estos lugares, donde se implementan los proyectos artísticos, generalmente presentan una población de extracción trabajadora, migrante y campesina, la misma que ha adquirido, o eventualmente manifestado "técnicas específicas mediante las cuales los grupos subordinados, con grave riesgo, introducen en el discurso público su disidencia y su autoafirmación." (Scott, 2000, p. 169). Estas técnicas, para James Scott, son *las artes del disfraz político*; comportamientos y actitudes que los subalternos construyen para poder expresar su inconformidad en la esfera pública de una manera velada y oculta; técnicas descritas en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000) donde las divide en *formas elementales* y *formas elaboradas del disfraz*, que no son otra cosa más que el mapa del vasto territorio que está entre los extremos de la oposición abierta y la total obediencia hacia los detentadores del poder (Scott, 2000, p. 167). Muchas de estas técnicas pueden verse insinuadas o sugeridas en algunos proyectos artísticos gestionados en el sur de Quito por Tranvía Cero.

Para este trabajo se tomaron las *formas elementales del disfraz* como las variables dependientes de la investigación; las mismas que para Scott son: el *anonimato*, el *eufemismo* y el *refunfuño*, que se diferencian de las

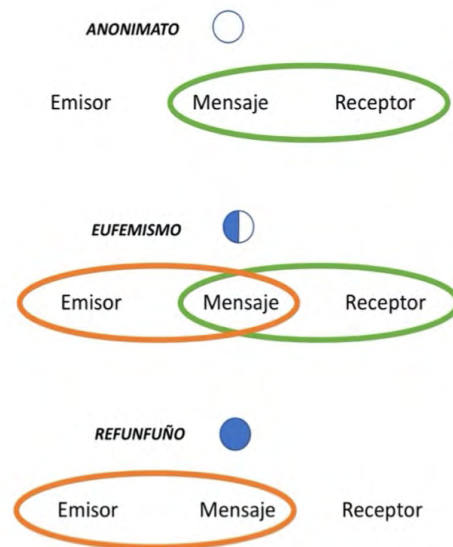
*formas elaboradas del disfraz* y que tienen que ver con una construcción simbólica y colectiva de larga data que ha sabido manifestarse en la oralidad y los cuentos de la cultura popular (Scott, 2000). Para la investigación se asumió que estas formas pasajeras del disfraz pueden llegar a expresarse, eventualmente, en el espacio público, y por su condición temporal pueden ser relacionadas con las formas y maneras efímeras que adquiere el arte contemporáneo o contextual en su contacto con la comunidad.

## LA MEDIDA DEL DISFRAZ

La medición de estas insinuaciones retóricas y expresivas (*anonimato*, *eufemismo* y *refunfuño*) en el arte urbano y comunitario requiere considerar a éste como un acto comunicacional en el que la manifestación artística presentará en su estructura los elementos básicos y propios de la comunicación: un *emisor*, un *mensaje* y un *receptor*. En los proyectos artísticos presentados en el encuentro de arte urbano y comunitario *al zur-ich*, estos elementos serán correspondientes con el *artista* como emisor, la *obra* como mensaje y el *público* como receptor, y para su medición se relacionarán con las "formas elementales del disfraz" de Scott (Vásquez-Vargas, 2021, p. 46).

De esta manera el *anonimato*, al enmascarar la identidad de quien emite el mensaje, se evidenciaría en la comunicación artística, al advertir que la presencia del emisor es menos relevante o evidente que la del mensaje y la del receptor. En ese momento podríamos decir que existe *anonimato* en la obra artística. Asimismo, el *eufemismo* se presentará cuando en la obra artística los elementos de su comunicación se encuentren equilibrados entre sí. Y, por último, el *refunfuño* se evidenciará cuando el mensaje o la obra resulte críptica o cerrada para el público o receptor, haciendo del mensaje una expresión comprensible únicamente para el grupo productor, emisor o artista de la obra.

**DIAGRAMA 1.** Formas elementales del disfraz en su aspecto comunicativo.



**FUENTE:** Elaboración propia.

La medición de estos indicadores facilitará la identificación de los indicadores de espacio, pues éstos también presentan en su estructura tres elementos correlacionados y progresivos, similares a la gradación progresiva que representa un mensaje cuando, a través de un medio, parte de un emisor para llegar a un receptor.

En el arte de lo urbano los elementos comunicativos se correlacionan con elementos espaciales. De ahí que los espacios que estos proyectos artísticos presentan o despliegan pueden clasificarse de acuerdo con su relato fundador, sus intenciones y agenciamiento, así como con el relato implícito en la obra y su mensaje practicado; o, en otras palabras, significa que la obra puede también ser leída como relato. El relato, en este caso, tomará la significación que le otorga Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano* (1980/2000). Ahí, el relato es el acto creador que funda

espacios, donde diferentes acciones se cruzan, pues "todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio." (de Certeau, 2000, p. 128), categorizando tres tipos de espacios delimitados por esa práctica: el *establecimiento*, el *desplazamiento* y el *rebase de límites* (de Certeau, 2000, p. 136). Estas tres delimitaciones espaciales producidas por el relato se corresponderán a un relato fundador asentado que da paso a la acción humana en tres etapas centrífugas que, por otro lado, se asemejan a la expansión territorial o espacial de un grupo humano y organizado o nación con respecto a un pueblo extranjero: declaración de guerra, expedición militar, alianza con otra nación (de Certeau, 2000, p. 136); es una marcha en tres etapas. De esta manera, el *establecimiento* se remitirá a una interioridad, a un espacio interior; el *desplazamiento* llevará a la frontera, a un límite espacial o borde, y el *rebase de límites* mostrará una exterioridad, una extranjería, un otro.

**DIAGRAMA 2.** La producción espacial a través de la práctica social del arte.



**FUENTE:** Elaboración propia.

Estas tres formas de delimitación del espacio, de Michel de Certeau, se relacionarán con las "formas elementales del disfraz", de James Scott, a través de una yuxtaposición de sus formas o un *traslape analógico* entre las mismas (Vásquez-Vargas, 2021, p. 28).

Así, el *refunfuño*, "que responde más a los intereses de los subordinados que de sus superiores" (Scott, 2000, p. 187), presenta la particularidad de contenerse en el emisor, en un interior cuyo mensaje no sobrepasa los límites sino sólo a través de una manifestación corrompida, enredada o alterada, mostrándose simplemente como "un gemido, un suspiro, un quejido, una risa contenida, un silencio oportuno, un guiño o una mirada fija." (Scott, 2000, p. 186). Se relacionará directamente con el espacio de la interioridad, el espacio delimitado por un *establecimiento*. Es decir, que un espacio del *refunfuño* para el arte urbano surgirá cuando las prácticas artísticas que se realicen en un espacio urbano o social, por un lado, intensifiquen manifiestamente, o, por otro, nieguen rotundamente las prácticas que cotidianamente ese lugar presenta o admite.

El *eufemismo*, como mensaje disfrazado, bordea los límites del mensaje directo sin atravesarlo. El emisor y el receptor comparten un mensaje encubierto, equidistante semánticamente para ambos. Camuflado por la conveniencia de ambos territorios, el *eufemismo* recorre la frontera que separa al emisor del receptor sin pertenecer por completo a ninguno; mensaje ambivalente que delimita un espacio a la vez que insinúa su transgresión. Espacio delimitado por el *desplazamiento* del relato (de Certeau, 2000), que posibilita la *transformación* "de lo que sería una blasfemia en una mera insinuación de blasfemia" (Scott, 2000, p. 184). Espacio bifronte en plena frontera. En cuanto a la espacialidad que puedan presentar los proyectos de arte urbano para que sean señalados por el *eufemismo*, presentarán, en las prácticas y acciones que en un espacio urbano o social se realicen, similitud o analogía con las actividades que cotidianamente ahí se han venido desarrollando. Prácticas similares pero no iguales, que llevan al límite lo cotidiano y muestran su frontera antes de manifestarse como otra práctica. Prácticas que producen un espacio que las acoge casi con naturalidad. Naturalidad en el cambio y la transformación; por tanto, se trata de un espacio que acoge prácticas que con el tiempo cambian, evolucionan o se

transforman. Entonces, podemos decir que el tiempo eufemiza el espacio o, más bien, que el tiempo genera el espacio del *eufemismo*.

El *anonimato*, mientras oculta la identidad del emisor, "muchas veces estimula la expresión de mensajes sin disfraz" (Scott, 2000, p. 184). Mensaje enviado a la extranjería de un receptor, de un otro distante; distancia que separa a un subordinado de su superior y palpa la otredad que representa cada uno para el otro. Mensaje extranjero que lleva consigo una identidad oculta. Mensaje que rebasa el límite impuesto por la posibilidad social del emisor, llegando a inquietar el territorio del receptor. El anonimato transgrede el orden espacial donde se recibe el mensaje, pues representa un *otro* espacio yuxtapuesto en el lugar del receptor, modificando, actualizando o desplazando las posibilidades y prohibiciones organizadas por el orden espacial; actúa como el transeúnte que rebasa los límites de un orden urbano, "transformando en otra cosa cada significante espacial" (de Certeau, 2000, p. 110). Existirá *anonimato* en los proyectos de arte urbano, cuando pueda evidenciarse en el espacio urbano o social que produce, prácticas que resultarían extrañas al mismo; prácticas diferentes, totalmente otras. Prácticas que, en circunstancias corrientes, no se realizarían en ese lugar; prácticas que configuran un *otro* espacio, uno que se yuxtapone y encara a la oficialidad o el costumbrismo del espacio que lo acoge, interpeándolo, quizá.

## LOS ANONIMATOS DEL ARTE

El *anonimato* se presentó en el análisis como una de las variables dependientes que tienen que ver con las "formas elementales del disfraz" conceptualizadas por James Scott, que representan o sirven como parámetro de lectura e interpretación en su manifestación social y espacial para los proyectos analizados. Al analizar el proyecto artístico desde el punto de vista elemental de la comunicación, los proyectos que tienen que ver

con el anonimato se caracterizan en general por la ausencia o el ocultamiento del emisor. En ese sentido, los proyectos de arte urbano que responden a esa característica comunicacional del *anonimato* representan a casi la mitad del total de proyectos analizados; sin embargo, al compararlos con la característica espacial del proyecto artístico, resultan coincidentes únicamente cinco proyectos desarrollados en el evento.

El análisis de los proyectos artísticos permite detectar en los mismos la delimitación espacial que responde a la mencionada por Michel de Certeau y, en este caso, corresponde a la producción del espacio generado por las actividades sociales que allí se desarrollan y cómo éstas pueden rebasar sus límites hasta presentar otras actividades. Es decir, cuando al comparar dos actividades desenvueltas en un mismo lugar, estas no presentan continuidad en su evolución y son completamente diferentes, entonces estamos ante el *rebase de los límites* de la actividad. Es así que como práctica social se la puede comparar con la intromisión de una práctica extraña sin conocer su origen ni procedencia, por tanto, comparable a una carta anónima que viene del exterior. En ese caso se puede hablar de la presencia de un espacio de *anonimato*.

### Imagen sin rostro

Hans Belting (2007) considera que "Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa frente a la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así, como una imagen." Es así que las imágenes han acompañado al ser humano desde siempre, formando parte de su propia constitución y haciendo del cuerpo el medio en el que ellas se guardan, se significan y con el que se producen. Estas imágenes, en principio, son anónimas, vienen del exterior y las incorporamos a nosotros otorgándoles sentido e identidad. Belting nos indica la distinción entre memoria y recuerdo; se refiere

a la primera como el archivo de imágenes que el cuerpo guarda, mientras la segunda sería el uso que el cuerpo hace de ese archivo, como producción de imágenes propia del cuerpo; de ahí que: "Las imágenes del recuerdo y la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente". (Belting, 2007, p. 17).

FIGURA 3. Trabajadoras sexuales en "Nuestra Patrona de la Cantera", 2008.



FUENTE: archivo Tranvía Cero

Si el cuerpo es el principal medio para portar y producir imágenes, la representación del cuerpo se constituiría en imagen canónica o, en otras palabras, el cuerpo representaría en sí una arista de lo que podría decirse, la imagen ideal. Las imágenes sagradas de la religión católica así lo mostraron; el cuerpo y la imagen de la religión se vinculan directamente con el mundo del arte. *Nuestra Patrona de La Cantera*, proyecto presentado en 2008, involucra varios temas relacionados con la construcción colectiva

de una imagen "sagrada" producida por un acto de fe que, de acuerdo con las condiciones de discriminación y segregación donde se produjo, puede ser considerada también como un acto político.

El proyecto de Fernando Falconí consistió en construir colectivamente la imagen de una virgen, *La Patrona de la Cantero*, con aproximadamente dieciséis trabajadoras sexuales. (...) "...diseñé una metodología de reflexión y diálogo conjuntos, así como de dinámicas de expresión y trabajo creativo, en el cual todas y cada una de las participantes tenían voz y voto en las propuestas conceptuales, discursivas, narrativas, gráficas y estéticas, planteadas y elaboradas colectivamente."

Como toda imagen religiosa, esta también podría decirse que procede de origen *divino*, pues no tiene autor y a su vez es la representación de todo un grupo social. Al ser construida colectivamente, la imagen pertenece a la autoría de todas las trabajadoras sexuales y, por tanto, a ninguna. El anonimato se acentúa en la obra si se considera que las mujeres que intervinieron en la construcción de la imagen pertenecen a una clase social considerada subalterna, y debido a su trabajo estigmatizado por la sociedad, muchas de ellas prefieren guardar su identidad en el anonimato.

El *anonimato* se presenta en la obra porque el mensaje, expresado en la imagen, se mantiene presente como producto final del acto artístico; así también los receptores o todos quienes perciben la imagen y la reconocen como una representación propia del espacio social al que pertenece. No así el emisor o, en este caso el artista, quien luego de haber pintado el retrato se vuelve irrelevante.

La construcción de la imagen deviene en acto político en el sentido de Hannah Arendt, pues la actividad desarrollada normalmente por las trabajadoras sexuales se mantenía oculta en un espacio restringido y privado, de la misma manera que toda mujer, quien, "al igual que el esclavo, no se le permitiera entrar en la esfera pública" (Arendt, 2016, p. 49), habitaría únicamente la esfera privada del anonimato, como todos aquellos

seres humanos que han sido convertidos "en completamente privados, es decir, han sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos." (Arendt, 2016, p. 67). Sin embargo, al construir la imagen, las mujeres encuentran su discurso público: la imagen habla. Es palabra social cuyo mensaje se muestra entero en la práctica que pretende ser ritual y por tanto es política, porque a la vez que es discurso provoca también acción (Arendt, 2016).

Se trata de una representación propia, sin embargo, representación extranjera a la actividad cotidiana del lugar; es decir, la imagen no representa la actividad del lugar, sino tal vez, su opuesto, su contrario interpelante. Se trata de una imagen traída no de la práctica social, sino de su ideología y creencia; es decir, ha rebasado los límites llegando de otro espacio. La imagen materializa el espacio de la creencia y se yuxtapone al espacio social.

FIGURA 4. "Del cielo cayó una rosa".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 185.

En la imagen se encuentra la contribución y participación de cada uno de los miembros de esa comunidad, cada mujer aportó a la construcción de la imagen con un poco de su creencia, de su fe, con un poco de ese otro espacio que lleva dentro y que se ha ido configurando durante toda su vida hasta expresarse en ese momento y en ese lugar particular. La imagen, así, se vuelve la representación del espacio que acoge los fragmentos ideológicos de cada una de ellas; por tanto, la imagen aglutina en el exterior, en la representación, ese mundo que cada una de ellas lleva en sí por separado. Se vuelve nexo simbólico entre quienes habitan el mismo espacio y las mismas circunstancias. No en vano se trata de una imagen que se remite a las imágenes cristianas, ya que "encontrar un nexo entre las personas lo bastante fuerte para reemplazar el mundo, fue la principal tarea política de la primera filosofía cristiana" (Arendt, 2016, p. 62).

Las imágenes también son protagonistas de proyectos como *Del cielo cayó una rosa* (2008) de Tania Lombeida y Paola Viteri, quienes intervienen en las fachadas de las edificaciones que dan a una calle muy contaminada por el tránsito vehicular. Las viviendas, ahí, han optado por cerrar sus puertas y dar las espaldas a la calle con muros cerrados y gruesos. En esos muros interviene el proyecto, pintando en su superficie motivos que aluden a una naturaleza colorida y, por supuesto, así como la naturaleza, estas imágenes no tienen autor, pretenden haber estado ahí desde siempre, luchando y contrastando con el *smog* de la contaminación vehicular. Las imágenes surgen en la ciudad de manera anónima, como si hubieran sido hechas por pintores nocturnos que buscan dar a conocer su voz en el espacio público. Esa voz en la obra habla de la contaminación que provoca el progreso a costa de la retrocedida irremediable de lo natural. La naturaleza, que ya sólo puede mostrarse en sus representaciones como símbolo de lo que ya no es ni será. Esas voces anónimas con mensaje ecologista ocuparon las paredes exteriores de la arquitectura para darse a conocer.

La referencia urbana es explícita en este proyecto de arte, ya que el lugar seleccionado por las autoras del proyecto puede relacionarse con lo que Kevin Lynch llamó *imaginabilidad* (Lynch, 1998, p.19); esto puede identificarse cuando alguna de las cualidades perceptivas de un lugar logra impregnarse fuertemente en los habitantes, debido a que estas cualidades del medio ambiente, más allá de ser positivas o negativas, provocan o producen imágenes mentales vívidamente identificables. El lugar donde se desarrolla el proyecto *Del cielo cayó una rosa* presenta condiciones de *imaginabilidad* ya que puede ser urbanamente identificado por el grado de su contaminación, característica expresada por las fachadas ennegrecidas de la arquitectura de la calle en la que interviene el proyecto y cuya imagen de degradación urbana es reconocida y vivida por los habitantes del lugar. En ese sentido y como respuesta a ello, el proyecto hace surgir una segunda imagen, aquella que traen las artistas, la misma que consideran rememora a la naturaleza. El proyecto consiste en sobreponer esta segunda imagen sobre la primera para intentar modificar o proveer de una nueva cualidad al espacio urbano, posibilitando, a su vez, producir una nueva *imaginabilidad* del lugar.

Se trata de dos imágenes que se disputan un mismo espacio público. Se puede hablar, por un lado, de una imagen residente propia del lugar como imagen nativa, aquella que se ha generado con el tiempo por factores propios de su medio ambiente y hace referencia a la contaminación vehicular impregnada en las fachadas de las casas y que ha adquirido condiciones de *imaginabilidad*. Mientras que, por otro lado, aparece la imagen traída por las artistas; la misma que puede ser vista como imagen externa, que no ha sido generada por el medio ambiente sino por la creencia de quienes la llevan consigo; es una imagen producida por un discurso ideológico foráneo. Las artistas son su medio. Las artistas llevan esas otras imágenes al barrio; hablan con los vecinos; llegan a acuerdos y trabajan juntos en la

elaboración de esas imágenes. Parecería que aquí las artistas se asemejan a misioneros que llevan consigo la buena nueva. Sus ideas y sus imágenes son aceptadas porque, de alguna manera, representan un deseo contenido o reprimido por cada vecino del barrio: ninguno de ellos quiere vivir en un barrio contaminado y degradado; todos, de alguna forma, anhelan la naturaleza, al menos ese es el discurso que representan las imágenes y con el que, al parecer, se pusieron de acuerdo vecindario y artistas.

En el caso de estas imágenes extranjeras, traídas por el anhelo de las artistas en cuanto a un discurso estético-ecologista, podemos afirmar que el medio portador de la imagen, es decir, el propio cuerpo del artista, se muestra en primer plano. Es notorio que son las artistas y sus cuerpos, como presencia extranjera, lo que al momento de la intervención artística modifica, momentáneamente, la imagen urbana de ese lugar. Son sus cuerpos los que llenan un espacio que suele estar abandonado, permitiendo de ese modo el surgimiento de un espacio público que se mantenía latente u oculto por la contaminación ambiental. En ese sentido, la visibilidad del espacio público está representada por las mismas artistas, quienes de manera general "forman una sociedad, por así decirlo, óptica, en la medida en que cada una de sus acciones está sometida a la consideración de los demás." (Delgado, 2011, p. 19). Pero acciones visibles, y sin embargo con identidades ocultas, pues todas ellas —las artistas— en ese momento portan la máscara con la que pueden pasar desapercibidas en el espacio público, o por lo menos no ser reconocidas como individuos sino como *artistas*, cuya acción, a la vez, es su imagen. Así, el arte se vuelve una máscara de anonimato, propia de la condición urbana. Ellas, durante la elaboración del proyecto, se vuelven sujetos urbanos o, mejor dicho, cuerpos urbanos ocultos con la máscara de su representación, tomando en cuenta que:

La representación del sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por tanto con la de la imagen que esa máscara proyecta.

La máscara es portadora de imagen y medio, en la medida en que nuestra mirada ya no puede distinguirla de la imagen que genera. (Belting, 2007, p. 48).

Así es como la segunda imagen, la imagen externa, la traída por las artistas, cubre la imagen urbana propia del lugar, se superpone a esta, la enmascara. Sus murales son la máscara de ese espacio urbano. No se trata de decoración y ornato, sino de enmascarar el sitio con un nuevo discurso que se muestre íntegro a la luz pública y pretenda revelar la aspiración oculta de decenas de personas que, anónimas, habitan un espacio dominado por la contaminación.

En el proyecto *En la casa* (2006) de Adrián Balseca se produjeron imágenes que de un exterior público pretenden llevar su mensaje al interior de la propiedad privada (Vásquez, 2021). Estas imágenes, pertenecientes al imaginario del exterior, son signos de la calle; imágenes con la estética del grafiti pintadas por grafiteros acostumbrados a la movilidad invisible y que aprovechan el anonimato del espacio público. En el proyecto artístico, estas imágenes asaltan el espacio privado de la casa, camufladas o transportadas por los cilindros de gas, los mismos que cotidianamente habitan los hogares durante un tiempo determinado que, luego de ser consumido su contenido, son devueltos para ser nuevamente rellenos de gas y, eventualmente, ser ubicados en otra casa. Adrián Balseca logró reunir a varios grupos de grafiteros para que pintaran los cilindros que luego serían distribuidos por la empresa a cargo. El trabajo de gestión de Balseca se invisibiliza cuando el proyecto llega a materializarse; finalmente, la obra se consume cuando el grafiti ingresa a la casa sin mencionar la autoría ni las intenciones de su gestor ni de sus pintores; son mensajes anónimos que, camuflados en un objeto cotidiano, llevan los signos de un espacio público con connotación peyorativa al interior de la propiedad privada. Son imágenes de afuera, realizadas por jóvenes que simbolizan o representan la amenaza de ruptura de los cotidianos rituales sociales que se espera

dominen el hogar y la comunidad. Las imágenes contienen las voces e ideología de esos jóvenes, muchas veces considerados ciudadanos de segunda clase; por tanto, voces que no tienen resonancia en otros ámbitos fuera de su círculo social; su circuito de acción es siempre anónimo.

FIGURA 5. "En la casa".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 217.

La división dual entre lo público y lo privado que, desde la modernidad, fraccionó el espacio social, condicionó también la producción, distribución y consumo —colectivo o individual— de las imágenes. En primera instancia el trabajo de Balseca pone en cuestión el lugar de las imágenes, su hábitat "natural". Nos dice que existen imágenes propias del espacio público que difícilmente las encontraremos en el espacio privado (Vásquez, 2021). Un grafiti pertenece a la calle, no a la casa. Ratifica el uso que hacen de las imágenes las personas de acuerdo al espacio en que se encuentran, y si consideramos la acotación de Belting (2007) sobre el cuerpo como el medio

portador y productor de imágenes, podremos decir que, en cierto sentido, el cuerpo también ha cambiado de acuerdo a la actividad y espacio social en el que se desenvuelve y, por lo tanto, puede modificar las imágenes que porta y produce. Así, los jóvenes portarán en sus cuerpos los signos del grafiti en oposición a los signos inculcados en el hogar por la familia; pero, precisamente gracias a ellos y a su condición de antagonía social, se mantiene la dinámica necesaria entre pares opuestos que otorgan identidad a lo barrial (Gravano, 2015).

Esta particular división entre, por ejemplo, jóvenes y adultos de un barrio, forma parte de la condición moderna de las sociedades, la cual, entre otras cosas, "separó el mundo de los signos del mundo del cuerpo [...] Se dirige a una percepción cognitiva, en vez de una percepción sensorial, relacionada con el cuerpo; incluso las imágenes se reducen en este caso a signos icónicos." (Belting, 2007, p. 18). Al ser separados, son abstraídos y, por ello, pueden ser movilizados dinámicamente, consiguiendo estos signos ser reproducidos y distribuidos técnicamente para su ágil mercantilización. Así, las imágenes en la actualidad y con la tecnología portátil en constante difusión han llegado a adquirir cualidades globales, pudiendo surgir simultáneamente en cualesquiera de los lugares más recónditos aunque no sea requerido su consumo; por lo tanto, resulta imposible encontrar el lugar de origen o localización específica de una imagen en el espacio global. Se considerarían siempre imágenes anónimas que atraviesan nuestros cuerpos constantemente con su indiferencia y omnipresencia, condicionando, sin embargo, la construcción simbólica del mundo y provocando nuestra adaptación sumisa hacia su constante influencia.

Sin embargo, el proyecto de Balseca, parecería decirnos lo contrario, pues nos muestra que ciertas imágenes podrían ser leídas en referencia a un anclaje de acuerdo a su ubicación y lugar propio. Utilizar un cilindro de gas de uso doméstico y privado, pero de circulación compartida y pública como medio portador y de traslado de imágenes, parece hacernos ver,

de manera ralentizada, la velocidad con que se distribuyen las imágenes en nuestra sociedad; es decir, ironiza su reproductibilidad técnica; permite que una imagen pública dure en el hogar el mismo tiempo en que un cilindro de gas tarda en agotarse. En otras palabras, la imagen en la obra de Balseca adquiere una presencia condicionada por el ritmo que le impone una actividad doméstica, particular y cotidiana desarrollada en el espacio privado de una cocina y, por tanto, escapa, de alguna forma, a la frenética estampida de imágenes que, catapultadas por las pantallas de televisión, computadores y celulares, atraviesan sin discriminación lo público y lo privado, asaltando asiduamente plazas y calles con la misma intensidad que penetran en la intimidad de lo doméstico.

El proyecto de Balseca, se contrapone así al fenómeno ya mencionado y también anticipado por Benjamin, que tiene que ver con la ubicuidad e incesante propagación de las imágenes debido a su reproductibilidad técnica. En el proyecto de Balseca, insinuar que las imágenes tienen un lugar propio posibilita imaginar la redención de un aura extraviada desde hace tiempo en el inmenso laberinto tecnológico de la imagen. En sentido contrario, puede compararse con el aparente surgimiento del aura que, para Ticio Escobar (2015), tiene que ver con la distancia —característica propia de lo aurático— que se instaura, nuevamente, entre el espectador y la imagen gracias a su condición de mercancía, pues ahí se establecería dicha distancia al colocar las imágenes tras el escaparate del consumo global, investida de deseo y, por ello mismo, aparentemente accesible.

El esteticismo neutro llevado a cabo por las industrias culturales, los medios masivos de comunicación, el diseño industrial y la publicidad, en sus tantas modalidades, desplaza la distancia entre la cotidianidad y la experiencia estética y relocaliza el aura, principio nuevo de exhibición, en el centro de las vitrinas transnacionales. (Escobar, 2015, p. 62)

John Berger (2016) en los años 70, en pleno auge de la cultura de masas, ya nos hizo ver que lo que conocemos condiciona lo que vemos, y que el significado de las imágenes cambia con respecto al contexto que las acoge; es decir, el lugar en el que estamos determina lo que vemos. Ver un grafiti en la casa no sería lo mismo que verlo en la calle. Balseca juega con esa diferencia haciéndonos notar que, posiblemente, como lo consideraba Gombrich (2003), las imágenes tengan una función social y, de acuerdo con Rancière (2011), estas imágenes se definirían por su semejanza con esa función social, pues, según él, la definición de imagen depende de la semejanza con un motivo original, en primer lugar, y a la alteración de dicha semejanza como "arte", en segundo lugar (Rancière, 2011, p. 28). En ese sentido, las imágenes que Balseca introduce *En la casa* alteran la semejanza con el motivo original, pues han sido sacadas de su lugar propio, lo que provoca y devela que no todas las imágenes pueden influir sin extrañeza en quien las percibe o porta. Y, aunque parezca anónima, autónoma e infinita la propagación de las imágenes, no somos simplemente atravesados por la vertiginosa indiferencia de estas, sino que las imágenes también pueden adaptarse o existir gracias a nuestra actividad vital. No sólo nos condiciona su presencia global, sino que nuestra actividad singular y cotidiana permite su particular existencia.

El uso interactivo con el espacio, entonces, produce imágenes que el usuario retiene, engendrando en él una idea del lugar. Idea compartida y, por tanto, imaginario colectivo o paisaje condicionante. "Las ideas regulativas, como ideas que son, no existen en la realidad material. No obstante, existen en la imaginación individual y en el imaginario colectivo y producen materialidad, es decir, efectos en la realidad." (Díaz, 1998, p. 14) En otras palabras, la idea que se tiene de un lugar dependería de las imágenes que previamente fueron inculcadas como discurso o creencia, las mismas que afectan la existencia material del lugar. Es así que ningún lugar puede ser visto o visitado sin ser modificado, por tanto, éste contendrá

en sí mismo al anonimato; mantendrá siempre oculto alguno de sus lados tras el imaginario producido por nuestra presencia.

### La comunidad anónima

Los barrios periféricos del sur de Quito históricamente han llevado consigo una carga de estigmatización presente en el aparente abandono de la administración central y su insuficiente dotación de servicios públicos. Por otro lado, sin embargo, se los ubica también dentro de los parámetros de un imaginario ambivalente que oscila entre dicho estigma y la asociación con la que se relaciona a su población con virtudes morales (Santillán, 2019, p. 230). Quizá esa asociación facilitó una construcción social con cierta predisposición hacia lo comunitario, del cual el arte contemporáneo y contextual ha pretendido hacer uso.

Las difíciles condiciones económicas que muchos de estos barrios enfrentan promueven en los artistas la necesidad de participar, cooperar y contribuir activamente con las iniciativas propias de comuneros y vecinos. Estas iniciativas, generalmente, llevan a cabo acciones que buscan mitigar los efectos de la inseguridad, por un lado, y la discriminación, por otro. Ambos discursos —consolidados en el imaginario urbano— terminan promoviendo, directa o indirectamente, una suerte de reclusión social y comunal, pues cuando el espacio público se ve cada vez más como un ámbito lleno de incertidumbres morales, en el que nadie puede alcanzar su verdadera autenticidad y los demás son percibidos como una amenaza, entonces solo en el ámbito privado se puede aspirar a una experiencia de la verdad personal y natural. (Delgado, 2013). Se construye de esta forma un mensaje opuesto hacia todo aquello que se encuentra o llegue del exterior, pues aquello sólo puede significar peligro y amenaza, mientras que en el espacio interior, privado y personal, "podemos confiar en lo que oímos

y todos nos entendemos bien, estamos seguros la mayor parte del tiempo y rarísima vez sufrimos perplejidades y sobresaltos" (Bauman, 2003, p. 8).

De ahí que se pretenda que la comunidad domestique las calles del espacio público. Por ello, artistas y vecinos se juntan para intensificar lo comunitario, combatiendo la inseguridad (como discurso regente en las sociedades globales), ocupando las calles y apropiándose de espacios vacantes. Así, por ejemplo, el grupo de artistas denominado *Colectivo C3* lo hicieron en la propuesta *Re Vita 1 (2015)*, quienes, basados en sus "componentes básicos" como "la participación ciudadana, la apropiación del espacio y la reutilización de materiales" (archivo Tranvía Cero, 2015), construyeron en edificios abandonados y lotes baldíos equipamientos y mobiliario urbanos con material reciclado. Son instalaciones funcionales realizadas con materiales reutilizados y mano de obra propia, fomentando la unidad comunitaria con el trabajo, pues el mensaje que este tipo de proyectos lleva implícito es la unidad social, con actividades eficaces que acentúen dicha unidad, alejando a sus miembros de prácticas que puedan ser consideradas nocivas para el barrio. Y, más allá de los resultados físicos y tangibles obtenidos en el lugar, el colectivo, así como el evento de arte, le dan énfasis a un trabajo de gestión y acercamiento a los actores sociales, registrando sus procesos antes que su resultado, dando a entender que los objetivos de este proyecto y del evento en general consideran que existen aspectos más urgentes, funcionales y prácticos que los meramente estéticos o artísticos. Varias de las propuestas del evento *al zur-ich* trabajan de esa manera; reunieron a los vecinos para trabajar juntos y combatir, entre otras cosas, el desarraigo, inculcando a su vez un sentido de identidad al valorizar actividades propias y tradicionales. Estas finalidades, al parecer, se pueden alcanzar debido a que este tipo de diligencias, a la larga, representan acciones afines a las comunidades rurales, mismas que empezaron a poblar masivamente el sur de Quito a principios de los años setenta, manteniendo hasta la actualidad algunas prácticas propias de lo rural; nos referimos

a comunidades acostumbradas o predispuestas a realizar trabajos comunitarios, mejor llamados *mingas*. El colectivo, entonces, se apropia de la *minga* para acceder, con igual capital simbólico, a las diferentes comunidades o barrios del sur de Quito.

Esta forma comunitaria de hacer arte estaría a tono con la capacidad que tiene el arte relacional, señalada por Nicolas Bourriaud (2008), de inducir "modelos de sociabilidad" que pretenden ser alternativos al modelo predominante neoliberal de las sociedades capitalistas. Sabemos que el mercado global y la cultura mediática han ido erosionando el valor y el sentido del espacio público como espacio de encuentro e intercambio democrático, por lo que Bourriaud, recuperando la noción de "intersticio" planteada por Marx, demuestra que el arte relacional funcionaría como una rendija en el sistema global vigente, por el cual se introducen oportunidades para poner en práctica lógicas de intercambio opuestas a la mera ganancia y valor de cambio y, por tanto, brindando nuevos aires éticos y políticos, de los que se esperaría afecten o alteren la naturaleza del espacio público en el que operan.

Sin embargo, precisamente el carácter político de la *estética relacional* de Bourriaud ha encontrado varios cuestionamientos, uno de ellos desarrollado por la crítica de arte Claire Bishop (2004), quien al respecto se pregunta: "¿qué tipo de relaciones están siendo producidas, por quiénes y por qué?", cuestionando la *actitud* de las propuestas de este tipo de arte basada en la cordialidad inmanente de individuos siempre dispuestos a colaborar, evitando o negando el antagonismo fundamental de toda sociedad auténticamente democrática.

La propuesta de Bourriaud y la observación de Bishop para nuestro medio tendrían solamente validez parcial ya que las condiciones ideales para generar un espacio público realmente democrático no lograron desarrollarse plenamente en muchas de las ciudades latinoamericanas o, quizá, se encuentran en formación. En todo caso, las condiciones existentes

en las sociedades disciplinarias del norte no están del todo presentes en los espacios públicos de una ciudad como Quito y menos en su periferia. Es así que para ejemplificar su *estética relacional*, Bourriaud hace referencia a artistas que, si bien algunos son latinoamericanos, exponen su arte en circuitos globales de un campo artístico bastante estructurado, encontrando siempre galerías, museos o espacios públicos dispuestos a servir de soporte para un proyecto de arte relacional. En ese sentido, las condiciones espaciales que posibilitan el arte relacional mencionado por Bourriaud son distintas a las que se presentan en el arte comunitario de eventos como *al zur-ich*.

Sin embargo, las intenciones, intereses o motivaciones que llevan a realizar el arte relacional descrito por Bourriaud y que luego se cosifica en las estructuras institucionales, culturales y públicas de los países desarrollados, se mantienen frescas y efímeras hasta el anonimato en territorios de poca regulación institucional. No funciona, en nuestro medio, reaccionar ante el objeto artístico ubicado en un soporte espacial, pues su estructura institucional resulta precaria e insuficiente. Esa ocupación espacial del objeto artístico —expresada tradicionalmente, por ejemplo, en la disposición de las obras de arte en galerías— requiere de una mirada que las recorra configurando así un circuito público de arte que, para Bourriaud, se combina siempre con un sentimiento aristocrático de conquista territorial. Él dice que "...no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar" (Bourriaud, 2008, p. 14). En la ciudad andina, heredera del sistema de hacienda, el arraigo al espacio territorial resulta patente como soporte físico y simbólico de las relaciones sociales. El arte relacional (europeo) utiliza el espacio como soporte de lo público, mientras que el arte comunitario (andino) muchas veces debe apropiarse del espacio precisamente para evitar que sea público.

Con las *mingas* que se desarrollan en algunos de los proyectos de *al zur-ich*, se procura que los miembros de una localidad se apropien (aunque

resulte tautológico) de su espacio público, porque la noción de público, en cuanto heterogeneidad social, no es bien reconocida en las comunidades de origen rural. Afianzan así sus lazos comunitarios como un ideal que, entre otras cosas, combate el anonimato que, por su parte, es visto como la condición latente de lo desconocido que posibilita el surgimiento de lo considerado *malo* para la comunidad. Entonces, se trata de combatir un anonimato de connotación peyorativa que, por otro lado, siempre ha estado presente y ha fundamentado los espacios públicos de las sociedades modernas. Por ello, pretender erradicarlo significa contribuir y acentuar la crisis actual del espacio público en las ciudades contemporáneas, ya que:

El anonimato en cuanto requisito positivo de la experiencia urbana de la ciudad moderna, como sinónimo de libertad y oportunidad, ha dejado de ser un ingrediente deseable de la experiencia urbana en la ciudad globalizada: es preferible moverse entre gente y lugares conocidos, o por lo menos entre gente y lugares fácilmente reconocibles como aptos y seguros para uno (Duhau, 2008, p. 36).

La clara distinción existente entre una ciudad andina latinoamericana y una ciudad moderna europea permitiría vislumbrar las particularidades que el arte relacional adquiere en un medio como el nuestro, a pesar de que los valores y las intenciones que promueven esas estéticas parezcan incluir y representar a cualquier sociedad occidental. No es casual, en ese sentido, que los encuentros organizados por el colectivo Tranvía Cero hayan evidenciado la dicotomía entre lo público y lo comunitario existente en nuestras ciudades, pues así se entendería el cambio en la denominación del evento, pasando de "encuentro de arte urbano..." a "encuentro de arte y comunidad..." efectuada desde 2014 hasta la actualidad. Es así que la distinción entre lo público y lo comunitario puede evidenciarse en la manera de apropiación que los proyectos de arte desarrollan en el espacio

público. Por ejemplo, a diferencia del proyecto *Re Vita 1* (2015) de clara tendencia hacia lo comunitario, el proyecto *Libre. ría* (2011) buscó liberar la información en el espacio público, estando, de esa manera, más a tono con las tesis de Bourriaud, sobre todo con aquellas encontradas en su libro *Postproducción* (2007), ya que, al igual que Bourriaud, el libro se encuadra en las "formas del saber" que resisten al surgimiento de internet y las redes sociales como guías en el actual "caos cultural".

FIGURA 6. "Libre. ría".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 151.

Es a un saber abierto y libre el que apela, también, *Libre. ría* (2011), generando espacios del conocimiento; espacios en los que se imparta información variada, que puede ir del "microrrelato al código binario", pasando por "métodos instrumentales para hacer NOISE" (archivo Tranvía Cero, 2011) de manera libre, autogestionada y colaborativa. Este proyecto busca congregarse gente en el espacio público, hace un llamado a la reunión, a la agrupación de extraños y, por tanto, se inserta anónimo en el espacio,

lo democratiza, pues implanta una forma del antagonismo reclamado por Bishop (2004). Antagonismo en cuanto lentitud instaurada en el espacio del movimiento, ya que una librería que imparte talleres de forma tradicional, es decir, presencial y lenta, se opondría al vertiginoso flujo de individuos, vehículos e información que caracteriza al actual espacio público.

Al ser la imagen el resultado del *anonimato* como *mensaje oculto* de algunas de las intervenciones de arte de lo urbano, su condición deviene imaginaria, proyectiva y representacional. El arte pretende imponer su mirada a la realidad que tiene en frente, lo señala, y en eso consiste su pretensión política: señalar a los otros —público espectador— e incluirlos en la realidad que construye. De ahí que el arte de lo urbano construye esa imagen con el disfraz colectivo de la fiesta, espectáculo necesario cuya función es predisponer una mirada cargándola de intención. Extirparla de la infinidad de estímulos visuales a la que está acostumbrada para conectarla con el espacio ambientado por el ritual efímero de la fiesta. La imagen se sumerge en el ambiente, y el espacio se vuelve imagen registrada en la memoria del registro: fotografías que dan cuenta de la acción (fiesta) realizada en torno a la obra (imagen). El espacio público se produce<sup>1</sup> al consumir el registro de la intervención, a su divulgación previa y posterior (redes sociales, discos compactos, revistas, catálogos, fotos, etc.), por tanto sus límites son móviles, se trasladan con el cuerpo y se activan con la mirada de quien los porta; se comparten e intercambian; se manipulan y se pierden. Es la imagen dinámica de lo público, y la ciudad es el espacio soporte de la imagen.

<sup>1</sup> Producción en el sentido que le da Marx a las relaciones que surgen en torno a un producto. Por ejemplo un vestido es producto cuando es consumido, es decir, utilizado. El consumidor completa la cadena de la producción.

## EL EUFEMISMO DEL DISFRAZ

Otra de las "formas elementales del disfraz" conceptualizadas por James Scott es el *eufemismo*. En el análisis de los proyectos de arte de lo urbano, en cuanto a su condición comunicativa, los proyectos manifiestan *eufemismo* cuando en general se caracterizan por mantener cierto equilibrio entre el emisor, el mensaje y el receptor, estando el mensaje relacionado directamente con el tema tratado por el proyecto artístico. Por otro lado, estos proyectos también generan diferentes tipos de espacio al producir desplazamientos en sus actividades. Estos desplazamientos pueden implicar recorridos lineales o en un área determinada. Así, también estos desplazamientos pueden darse o entenderse en el tiempo. Son parte de este apartado todos aquellos cambios o transformaciones formales sufridos por una actividad durante un lapso de tiempo. Una actividad que delate en sus formas y maneras una actividad precedente y por tanto condicionante del espacio.

Existen muchas prácticas artísticas que han basado su producción en temas históricos o en contenidos sobre la memoria y el pasado. Asimismo, existe un amplio debate teórico en torno al tema. Arte y teoría han centrado su atención en la problemática del "archivo" como elemento proveedor de una estética particular basada en el tiempo capturado, y han utilizado para el método de trabajo sus documentos. Para Hal Foster (2016) en su artículo "El impulso de archivo", buena parte de los artistas contemporáneos son, prácticamente, trabajadores de archivo. Las estrategias y métodos con los que el arte utiliza los archivos le imprimen a la historia oficial un punto de vista que consigue definirse como crítico, y puede hacer frente "al peligro de la memoria total, que produce amnesia, de la memoria parcial, que da lugar a la manipulación, y de la memoria fetichizada, que conduce a la banalización" (Hernández-Navarro, 2010, p. 3), haciendo del arte contemporáneo, como menciona Hernández-Navarro, uno de

los territorios centrales para recordar de otro modo. En definitiva, el arte permite contar una historia vivida de otra manera.

Esa otra historia que el arte puede contar ha sido cartografiada, de alguna manera, por autores como Frank van der Stok, quien encuentra tres modelos o estrategias con las que suelen estar esgrimidas las prácticas históricas en el arte contemporáneo. Estos modelos tienen que ver con "la creación de historias paralelas, de historias alternativas y deconstrucciones de la historia". (van der Stok en Hernández-Navarro, 2010, p. 4), encontrando como hilo común a todos los casos la utilización de la imagen con la cual se escribe la historia; es decir, según Hernández-Navarro, siempre está presente el pensamiento de Walter Benjamin, tanto en la concepción del tiempo —teorizada en sus tesis sobre la historia— como en el modo de escribir a través del montaje de imágenes.

FIGURA 7. "Archivo de la memoria en el mueble de San Roque".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 150.

La aparición del archivo fue imprescindible para algunos de los proyectos presentados en los encuentros convocados por Tranvía Cero. Resulta obvia su importancia en un proyecto como "Archivo de la memoria en el mueble de San Roque"; proyecto encabezado por Lennyn Santacruz, quien trabajó, en 2011, junto a los carpinteros del Sindicato Santo Domingo de San Roque para elaborar un "bargueño": mueble doméstico tradicional que ya ha dejado de ser fabricado y comercializado. Se pretendió, como indica Lennyn, a través de este proyecto "reconstruir una memoria del objeto" que permita reflexionar y rememorar la historia de un oficio en la ciudad (archivo Tranvía Cero, 2011).

Cuando en su proyecto Lennyn Santacruz indaga sobre la fabricación artesanal de un objeto tradicional, está, a la vez, señalando lo que para Walter Benjamin sería una "historicidad específica" del objeto, la misma que, según él, se despliega de un "modo intensivo" y no de un "modo extensivo"<sup>2</sup> en la obra de arte; es decir, permite que surjan conexiones que son atemporales, sin por ello perder su importancia histórica (Didi-Huberman, 2005, p. 122). En ese sentido, algunas de las conexiones que brotan de este proyecto artístico tienen que ver con la condición del objeto en cuanto fabricación humana para el intercambio y, por tanto, con su manifiesta aparición en el espacio público, ya que a fin de cuentas el bargueño sería un objeto fabricado, de acuerdo con Hannah Arendt, por el *homo faber* que

A diferencia del *animal laborans*, cuya vida social carece de mundo y es semejante al rebaño y que, por lo tanto, es incapaz de establecer o habitar una esfera pública, mundana, el *homo faber* está plenamente capacitado para tener una esfera pública propia, aunque no sea una esfera política, propiamente hablando. Su esfera pública es el mercado de cambio, donde

2 Según Benjamin (Didi-Huberman, 2005, 122), el "modo extensivo" de la obra hace referencia al relato histórico lineal basado en causas y efectos, negando, por ello mismo, la "historicidad específica" de la obra de arte.

puede mostrar los productos de sus manos y mostrar la estima que se le debe. (Arendt, 2016, p. 178)

Siguiendo a Hannah Arendt, el proyecto se conectaría también con la problemática del arte como cosa fabricada, propia del artificio humano. Y de esa manera, el archivo de la memoria buscado por Santacruz significaría rememorar la historia del arte en cuanto producción de objetos, y volver a colocar en el tapete la dialéctica entre ideas y cosas, así como su pertinencia en el arte contemporáneo y relacional, donde el objeto como entidad independiente ha perdido tanta relevancia como la fabricación manual del mismo. Distinción que separa el arte contemporáneo del arte moderno. Arendt nos recuerda que "sólo la Época Moderna definió al hombre fundamentalmente como *homo faber*, fabricante de utensilios y productor de cosas, y por lo tanto pudo superar el arraigado desprecio y sospecha que la tradición había tenido de la fabricación." (Arendt, 2016, p. 249). Si bien en la actualidad no es representativa esa tradición a la que se refiere Arendt —de tinte aristocrático, que coloca las ideas por sobre los objetos—, es evidente que en el campo del arte se puede percibir cierto desprecio, o por lo menos indiferencia, hacia lo fabricado como proceso individual, tanto como al artista como representante privilegiado de *homo faber*.

Por otro lado, Arendt deja claro que el objeto fabricado para ser utilizado requiere del intercambio y, en ese sentido también, la obra de arte requiere de alguien que la aprecie y que eventualmente piense sobre ella. Se trata de la necesidad del arte de transmisión o intercambio de pensamientos (no necesariamente equivalentes) entre la producción y la recepción de las obras, pues "La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar, como su «tendencia al trueque y permuta» es la fuente de los objetos de cambio, y como su habilidad para usar es el origen de las cosas de uso." (Arendt, 2016, p. 185). Arendt diferencia esos tres

tipos de objetos fabricados por el *homo faber*, señalando que los tres requieren del contacto con un receptor, comprador o usuario, y sugiriéndonos que dichos objetos, para poder ser pensados los primeros, intercambiados los segundos y utilizados los terceros, requerirían de un espacio físico en el que puedan cumplir con su finalidad.

El bargueño como objeto que en el proyecto artístico irradia su "historicidad específica", conecta su condición de objeto fabricado por el *homo faber* a su espacio físico de intercambio, es decir, al mercado como espacio público; por lo tanto, resulta significativo que el proyecto artístico de Santacruz y Ledezma fuera realizado y expuesto en el mismo sitio donde se intercambian los productos artesanales hasta la actualidad. Precisamente por tratarse de un objeto que hace referencia a la actividad, casi perdida, del *homo faber*, es que su espacio de intercambio sale a la luz a través del proyecto de arte, recordándonos que uno de los orígenes del espacio público es el mercado, ya que desde los inicios del artesano como agente productor de objetos de intercambio, "El rasgo característico de estas comunidades no políticas era que su plaza pública, el ágora, no era un lugar de reunión de los ciudadanos, sino una plaza de mercado donde los artesanos exhibían y cambiaban sus productos." (Arendt, 2016, p. 178).

El potencial histórico que irradia un objeto producido manualmente se dirige a ciertas actividades artesanales que han venido desarrollándose en el mercado, el que, a su vez, deviene en espacio cargado de tiempo, en el cual se han transformado o evolucionado las actividades productivas en su transcurso hasta el punto de, por ejemplo, dejar de producir objetos como el bargueño. Con el proyecto de Santacruz esa actividad artesanal se recuerda, se la evoca; pero se trata de un recordar semejante a la "experiencia de revivir lo recordado", como un "recordar que hace efectivo el recuerdo, porque lo revive [...] Un recuerdo que despierta al pasado dormido" (Hernández-Navarro, 2010, p. 9). Por lo tanto, el proyecto de Santacruz de alguna manera hace efectivo el pasado.

De acuerdo con Benjamin, esa sería la tarea del historiador, la de hacer efectivo el pasado, y es así como dicha efectividad también se la puede ver explorada en el proyecto *Chimbacalle pool* (2005), en la que el colectivo Tranvía Cero "busca revalorizar el lugar, el espacio de boxeo de Chimbacalle, como un espacio deportivo de inmensa tradición, así como la importancia histórica del sector y su proyección hacia el futuro" (archivo Tranvía Cero, 2007). Sin pretender ocupar el puesto de un historiador, los objetivos procurados con el proyecto nos hacen ver la importancia que el colectivo de arte le otorga a la historia como generadora de acciones prácticas que, incluso, aspiran proyectarse hacia el futuro.

La "recordación" que el español Reyes Mate hace como traducción del término *eingedenken* de Benjamin (Hernández-Navarro, 2010), tiene que ver con la condición práctica del recuerdo, y sólo puede suceder cuando, según Hernández-Navarro, se despierta el pasado dormido para cumplir los sueños no cumplidos; es decir, señalando en los sueños su condición de posibilidad.

En la visión de Benjamin, la historia está llena de posibilidades no efectuadas, de promesas incumplidas, de caminos que han sido cortados. La clave de la historia que quiere contar Benjamin no está en los hechos, sino en los no-hechos, es decir, en las posibilidades. (Hernández-Navarro, 2010, p. 10).

Son los sueños contados como anécdotas y anhelos no cumplidos a través de recuerdos y "testimonios de boxeadores retirados y videntes" (archivo Tranvía Cero, 2007) los que se proyectan, por medio de montajes digitales y video instalaciones, en el espacio del viejo ring, y por lo tanto vuelven a hacerse presentes. La propuesta artística formalmente correspondería a los nuevos modos de producción de imágenes señalados por Nicolas Bourriaud en su *Postproducción* (2007), en el que las técnicas aparecidas en las vanguardias a principios del siglo xx, como el *collage* o el

reciclaje, se trasladan ahora a los medios propios de la "reproductibilidad técnica". Bourriaud observa el trabajo del *discjockey* (DJ) como representante del "arte de la mezcla." "Su trabajo consiste en proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlazar dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces a través de la construcción de un ambiente" (Bourriaud, 2007, p. 43). También se pretende construir un ambiente con las imágenes y testimonios utilizados por Tranvía Cero; imagen y sonido se mezclan con el espacio y, por lo tanto, superponiendo elementos del pasado con el presente en un espacio que ya no es el mismo. Todo junto termina construyendo un ambiente que evoca un pasado que intermitentemente colisiona con el presente, fundiéndose con él. Se trata de un pasado que, a través de sus proyecciones y sonidos, brinca luminoso a las retinas, al presente, a cada uno de los asistentes al evento, no para ser recordado ni para recapitular un pasado lineal y cronológico, sino para que se sientan corporalmente invadidos por este; "pinchados" en su memoria o empujados a la acción. Es decir, hacer de la imagen un estímulo, un gesto, no un icono. No solamente un signo, sino una relación con el pasado; acercándose de esa manera a la definición de imagen considerada por Didi-Huberman (2007) como aquello que "es lo que pasa entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo" De ahí que el cuerpo de quienes asisten al evento se vuelve parte fundamental de ese "ambiente", haciendo del mismo un espacio público donde la memoria de los cuerpos agencia el devenir de nuevos discursos o imágenes.

Esa es la historia conseguida por el proyecto. No se trata de una historia que busca instaurar una verdad como un pasado definido, sino, más bien, utilizar el pasado para manipularlo construyendo algunas de sus posibilidades, las mismas que surgen semejantes al "montaje interpretativo" con el que Benjamin se refiere a la historia del arte, y con el que se puede "acceder al inconsciente de la visión, [...] algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica." (Didi-Huberman, 2007, p. 19). Así, también se trata

de realizaciones efímeras que cuentan la verdad del pasado solamente en breves destellos que duran sólo un instante; esa especie de "incendio" que se produce en el significado cuando "las imágenes tocan lo real" (Didi-Huberman, 2018).

FIGURA 8. "Chimbacalle pool".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 223.

De esa manera, las historias no se quedan congeladas en el estado latente de la escritura, sino que son despertadas de su letargo para presentarse como umbrales abiertos a nuevas posibilidades de acción<sup>3</sup> y de interpretación. Esas posibilidades abiertas, por otro lado, también han sido aprovechadas por la industria del espectáculo y el mercado, que manipulan

3 La acción aquí se refiere a la descrita por Hannah Arendt (2016) en cuanto acción política que solo puede ser desarrollada por agentes libres en la dinámica propia de la esfera pública.

las imágenes y los relatos para construir historias convenientes para unos cuantos sectores sociales, quienes, finalmente, logran instaurar en el imaginario un discurso parcializado, enunciado como universal y verdadero, y subrayan el peligro, ya mencionado por Hernández-Navarro (2010), de la amnesia, manipulación y banalización que acarrea el asumir como verdadera una "memoria total".

Tranvía Cero hace referencia al problema de la "memoria total" cuando atribuye a los medios de comunicación la cantidad de información que consumimos y la asumimos como verdad, haciéndonos manejar "ciertos juicios de valor regidos bajo información mediada y manipulada transformándolos en prejuicios" (catálogo *al zur-ich*, 2010). Los prejuicios que señala Tranvía Cero hacen referencia a "El Guasmo"; barrio marginal de Guayaquil, del mismo que la ciudadanía se ha formado una idea negativa basada en los relatos de corte amarillista que de él se cuentan y se difunden por los medios (catálogo *al zur-ich*, 2010). El colectivo "La Vanguardia" trabajó en "El Guasmo" con su proyecto artístico *El cómic del barrio* (2010) para contar las otras historias, basadas en los relatos de algunos de los habitantes del sector; historias que no podrían ocupar las páginas de los periódicos porque carecen del talante espectacular ni tienen la incidencia social que requieren los medios para tener acogida. Se trata de historias cotidianas, anécdotas de barrio con las que se identificarían tan sólo algunos vecinos. No son historias que buscan difundir su verdad masivamente; son historias particulares, locales y personales, pero historias de vecindario que no han tenido la oportunidad de salir categóricamente a la luz pública. Esa es la intención del colectivo artístico: permitir que esos relatos ocupen el espacio público. Y es precisamente esa intención la que lo encuadra en la exigencia de Benjamin, canalizada a contar la historia a contrapelo, revelando en el proceso las voces de quienes han sido subordinados.

La estética que se utiliza en el proyecto para contar las historias del barrio nos remite a los medios masivos de comunicación, el *cómic* o la

*historieta*, que con sus propias leyes sintácticas supo combinar el texto y la imagen para contar historias de tipo cinematográfico, que en esta ocasión se toman las fachadas de las casas del barrio. Una viñeta por fachada da cuenta del relato anecdótico de su propietario, y la sumatoria de las viñetas deberían contar una *historieta* del barrio (Vásquez, 2021). En un cómic las viñetas se relacionan entre sí de manera lineal; cada una es el eslabón presente entre otras dos que funcionan como su pasado y futuro; sin embargo, no se trata de una linealidad continua, más bien, a decir de Umberto Eco (1984, p. 172), "el cómic desmenuza el *continuum* en unos pocos elementos esenciales", diferenciándolo por ello del film, pues aunque en ambos existan unas "leyes de montaje"; "el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como en el film, sino a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad" (Eco, 1984, p. 172).

FIGURA 9. "El cómic del barrio".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 167.

Los espacios y los intervalos entre encuadres o viñetas son ocultos en el film, pero son evidentes en la historieta; en ella se demuestra la arbitrariedad que puede existir al colocar una viñeta junto a otra. En ese sentido, el *cómic* estaría más cerca del concepto de *montaje* que utiliza Didi-Huberman, quien para encontrar una interpretación de la historia hace referencia a la "arqueología" de Foucault como un procedimiento que se arriesga "a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*." (Didi-Huberman, p. 2018). Precisamente la imaginación construye la tercera imagen del cómic, aquella que sirve como vínculo entre viñetas y le da apariencia de continuidad a la historieta (Eco, 1984), mostrando en ese sentido que "para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera." (Didi-Huberman, 2007, p. 20).

La heterogeneidad y el riesgo de poner los unos junto a los otros reclamado por Didi-Huberman, puede observarse en la yuxtaposición entre las imágenes del cómic y las casas del barrio. Ahí se evidencia el contraste entre la estética de colores claros, lisos y llanos del cómic, en oposición a la imagen de precariedad y pobreza que nuestra mirada, construida mediáticamente, le otorga al barrio. El cómic se superpone a las fachadas de la vivienda popular. La "real discontinuidad" que Umberto Eco encuentra en el cómic se vuelve patente en el proyecto realizado en "El Guasmo" de Guayaquil por el colectivo La Vanguardia. Los intervalos y las lagunas que pueden existir entre viñetas, se vuelven casi insalvables entre casa y casa; y es que, a diferencia de la historieta, las viñetas en el barrio no buscan concatenarse unas con otras, cada una representa una sola historia independiente de quien habita esa casa. Cada viñeta o imagen provoca una profundización con la historia que presenta; por tanto, se trata de anécdotas completas e independientes que no permiten la concatenación del relato con las

otras viñetas del barrio; en cambio, funcionan como nodos de imaginación en quienes las reconocen, pues despiertan en ellos la posibilidad de identificar otros lugares y recordar otras historias. Por lo tanto, incita a quien las observa a buscar en el barrio otra fachada con otra historia. Todas ellas, sin embargo, hablan de una historia identitaria en común, y terminan dando cuenta de la identidad del barrio.

En sentido espacial, estas viñetas arquitectónicas que saltan casas o cuadras enteras entre sí, harían las veces de "mapa" y "recorrido" como elementos o tipos encontrados en "Las descripciones orales de lugares, narraciones de la vivienda, relatos de la calle" (de Certeau, 2000, p. 131). "Mapa" en cuanto que cada viñeta o fachada se vuelve ícono representativo de un lugar, y "recorrido" debido a que cada fachada estimula buscar una siguiente y, por lo tanto, incita al movimiento como acción espacializante. Los indicadores de ambos, de "mapa" y "recorrido", de acuerdo con Michel de Certeau, coexisten en una misma descripción que oscila entre un *ver* y un *hacer* (de Certeau, 2000). Es así que la lectura de todas las viñetas en el barrio daría una idea incompleta, pero representativa, del mismo, y a su vez fundaría una acción deambulatoria en las calles. No es una sintaxis específica entre encuadres o viñetas la que posibilita su lectura continua, sino el recorrido físico a través de la continuidad de la calle. No es la imaginación la que completa la continuidad de las viñetas sino la imagen urbana, y por ello lo que sucede entre viñetas tiene que ver con el espacio exterior o, en este caso, con recorrer dicho espacio, dándole sentido o encontrando una imagen urbana que ocupe el vacío entre las viviendas que, a su vez, son viñetas (Vásquez, 2021).

El vacío que sirve como vínculo entre viñetas de una historieta, así como entre las fachadas de *El cómic de barrio* (2010), es "llenado" con la imaginación para el primero (viñeta) y con la imagen urbana para el segundo (fachada), dando a entender que la "discontinuidad" entre las imágenes

provoca que la obra se abra<sup>4</sup> y permita que, por su separación o distancia, pueda ingresar la imaginación y, por ende, la interpretación. La relación de las imágenes, en ese sentido, funciona como umbral que permite esa salida imaginativa e interpretativa. Asimismo, cuando las imágenes forman parte de la fachada de una vivienda y sus relatos nos remiten al espacio privado, su vacío o separación permitiría que entre los espacios privados de los relatos y sus viviendas se cuele o se conforme la imagen urbana como espacio de la interpretación urbana; es decir, como espacio social en formación o, mejor dicho, como espacio urbano.

La construcción del espacio en sí es una consecuencia propia del mismo proyecto artístico. Si consideramos que muchos de los relatos de los habitantes de "El Guasmo" relacionan vivencias con lugares específicos, los integrantes del colectivo artístico, al organizar y representar estos relatos, harían las veces de "interlocutores" simbólicos del barrio, realizando finalmente en el proyecto algo parecido a lo que Michel de Certeau llama "operación de deslinde", cuando hace referencia al "juicio interlocutorio" que un magistrado determinaba luego de escuchar los relatos de las partes sobre sus "fronteras litigiosas" (de Certeau, 2000, p. 134). Estas "operaciones de deslinde" a las que se refiere de Certeau, o "compilaciones de relatos, están compuestos con fragmentos tomados de historias anteriores y "trabajados" artesanalmente en conjunto." Y "fijan y reparten terrenos mediante 'acciones' o discursos de acciones." (de Certeau, 2000, p. 135). De ahí la similitud simbólica y metafórica con el trabajo artístico en "El Guasmo". Los recorridos que el colectivo determina con las viñetas en las fachadas como gran metarrelato, demarcan un recorrido y, por tanto, deslindan unos límites, señalando unas fronteras entre su recorrido y los recorridos cotidianos del barrio; esto sucede porque los relatos fundan espacios (de Certeau, 2000).

4 Se hace referencia a la "obra abierta" de Umberto Eco, en la que se describe la posibilidad de que una obra de arte se presta a la interpretación como su condición fundamental.

El carácter de umbral que adquiere el encuentro de dos imágenes con posibilidad de construir una tercera, nos remite también al límite de las mismas, a sus bordes o márgenes con los que llaman o hallan la otredad. Ese encuentro de límites, entonces, es el que permitiría o negaría el acceso a otras posibilidades interpretativas. En ese sentido, también, "al examinar el papel del relato en la delimitación, puede reconocerse [...] la oposición de dos movimientos que se cruzan [poner y traspasar el límite] [...] y del cual la *frontera* y el *punte* parecen ser las figuras narrativas esenciales." (de Certeau, 2000, p. 136). Justamente a ellos hace referencia Patricio Dalgo en su proyecto *¿Frontera?* (2008), desarrollado en Huaquillas y Aguas Verdes, poblaciones fronterizas entre Ecuador y Perú, respectivamente.

FIGURA 10. "¿Frontera?"



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 188.

Es un relato histórico nacionalista el que instauró fronteras entre los estados de Ecuador y Perú. En ese sentido, el proyecto artístico también

hace referencia a la historia nacional de ambos países; es decir, al relato oficial requerido por un estado-nación para delimitar el origen fundacional de su cultura y costumbres, formando parte de los símbolos que las naciones modernas construyeron para consolidarse como tal. Así es como se cimentó la historia nacional, como si se tratara de una historia familiar en la que la patria o, mejor dicho, la madre patria, es padre y madre a la vez de todo ciudadano. Benedict Anderson (1993) sostiene que toda nación es una comunidad imaginada, por lo que la aparente integración de sus miembros sólo se ha logrado gracias a una coacción jurídica y espiritual.

Patricio Dalgo sabe que un discurso se impuso jurídica y espiritualmente, levantando las fronteras que separan a esos dos países. El discurso tiene que ver con la pertenencia a una patria, delimitando e identificando y, por tanto, construyendo lo propio y lo familiar; es decir, la identidad nacional y, por ende, separándose, evitando o considerando extranjero a todo aquello que queda fuera de sus fronteras; evitando lo *otro*. Por ello, Dalgo propone en su proyecto *¿Frontera?* (2008) "vulnerar la estructura de poder por medio de la cooperación y la fraternidad entre dos pueblos" (archivo Tranvía Cero, 2008).

El proyecto *¿Frontera?* (2008) se desarrolla en un momento en el cual el comercio de cilindros de gas para el consumo doméstico estaba prohibido entre ambos países; sin embargo, los habitantes traficaban gas en la frontera a través del contrabando. Patricio Dalgo propone cocinar papas a un lado de la frontera, e instala un quiosco improvisado con una cocina que se conecta por medio de una manguera a un cilindro de gas ubicado al otro lado de la frontera. Es decir, instala un *punte* que puede leerse en el sentido de Michel de Certeau, dando cuenta que la frontera tiene un papel mediador: funciona como tercero, es un "intervalo", un "espacio entre dos" que "crea la comunicación al mismo tiempo que la separación" (de Certeau, 2000, p. 139).

El puente puede juntar las poblaciones que las fronteras, eventual o históricamente, separaron. El contrabando y el comercio que se realiza en la frontera entre Ecuador y Perú ya funcionan como *puente* entre los dos países. La obra de Patricio Dalgo pone en evidencia esa característica ilícita y comercial que ya existe en el lugar, acentuando la ambigüedad entre comunicación y separación propia de una frontera, difuminando, a la vez, la ya desdibujada línea fronteriza existente entre ambas poblaciones. Quienes habitan la frontera, en cierto sentido no tienen nacionalidad única, son parte de la ambigüedad del lugar, y aunque su identificación y ciudadanía los ubique en un solo lado de la frontera, de alguna forma pertenecen a los dos países a la vez. El artista también se ubica en ese tercer espacio de la ambigüedad, pues con la práctica los habitantes o, mejor dicho, los contrabandistas por un lado y con la ideología del artista por otro lado, ninguno, a su manera, cree en la frontera como borde infranqueable. Ambos, en cierto modo, se asemejan a las identidades posnacionales que cuestionan las estructuras cerradas que pretenden consolidar la idea moderna de nación o patria (Vásquez-Vargas, 2022, p. 52).

Estas identidades posnacionales pertenecen al llamado multiculturalismo que en nombre de una identidad universal del ser humano prioriza la mezcla y la diversidad por sobre las identidades nacionales, contribuyendo así al debilitamiento de las fronteras. Sin embargo, pudiendo devenir en estrategias de turismo global que no cuestionan la desigualdad sino la polarizan entre quienes pueden acceder a las opciones de consumo y disfrute, y quienes quedan relegados de esta, aparece el turista y el migrante como las dos caras opuestas de un multiculturalismo que abre las fronteras para unos y las cierra para otros.

Cuando en su proyecto Patricio Dalgo apela a la cooperación y fraternidad de quienes transitan y habitan la frontera (archivo Tranvía Cero, 2008), da cuenta que existen poblaciones fronterizas que escapan a la lógica capitalista que polariza al extranjero entre turista y migrante, y muestra

que, más allá de un multiculturalismo que elimina las fronteras por medio del capital (posesión del turista y privación del migrante), éstas pueden no ser simplemente visitadas o atravesadas, sino también vividas; se aleja, de esa manera, del par binario que determina el capital. La obra no comercia el alimento que elabora, pero lo distribuye entre los transeúntes de paso, no saca provecho de su posible rentabilidad, pero se integra a los flujos que atraviesan el espacio. Su acción es un mensaje más que circula en la frontera, pues ésta, como todo lugar de límite, "sigue un doble juego. El límite hace lo contrario de lo que dice" (de Certeau, 2000, p. 141). La frontera, entonces, posibilita la comunicación estimulando la construcción de *puentes*. Se trata de un lugar que produce relatos e historias compartidas en un espacio caracterizado por el comercio y el intercambio; es decir, "el espacio de operaciones que produce está hecho de movimientos: es *topológico*, relativo a las deformaciones de figuras y no *tópico*, que define lugares." (de Certeau, 2000, p. 141).

El espacio de la frontera, entonces, no tiene forma establecida, sus límites constantemente cambian. Surgen *puentes* que, como la obra de Dalgo, deforman momentáneamente la pasajera configuración de la frontera. Esos puentes que llevan y traen productos, así como relatos, construyen historias viajeras que se superponen a la historia oficial. Cada relato es un puente que nace en ese lugar y une por un momento lo que el relato estatal separó. Los relatos que en una frontera se elaboran, funcionarían para la historia oficial de la misma forma que el contrabando para la ley comercial. Se trataría de historias *delincuentes*, haciendo referencia a de Certeau, pues para él "Si el delincuente solo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen, sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *estado*, el relato es delincuente." (de Certeau, 2000, p. 142).

Los proyectos artísticos que trabajan con la memoria y la historia de acontecimientos y espacios sociales traen al presente imágenes o prác-

ticas que, habiendo estado dormidas en los cuerpos y escondidas en los espacios de la ciudad, surgen disfrazadas de arte y, por tanto, emuladas, tergiversadas y deconstruidas<sup>5</sup>. Historias nuevas que transitan o iluminan el espacio urbano momentáneamente. Quienes se relacionan con su presencia, quienes las practican o miran, conocen y aplican relatos u oficios olvidados, experimentando en sí el sentido estético del pasado latente; pasado que lo viven disfrazado con el ambiente del arte. Aquí también el ambiente artístico crea las condiciones necesarias para despertar al pasado. El espacio utilizado por la intervención artística se disfraza de memoria, se oscurece, iluminando solamente pequeñas zonas de su interés. Es un espacio fragmentado por el claroscuro de sus destellos proyectados. El mensaje solo puede leerse uniendo los fragmentos del recuerdo; mensaje tergiversado, eufemismo proyectado; por tanto, se recepta el mensaje interpretándolo, tamizado por la conciencia del lector, observador, espectador o público; es decir, cernido por su indiferencia o distancia; en otras palabras, por su otredad, pues frente al pasado siempre se es otro; éste ocupará un lugar otro en el tiempo.

## EL CUERPO REPLICANTE

La última de las "formas elementales del disfraz", del libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000), es el *refunfuño*. En el análisis de los proyectos presentados en el evento *al zur-ich*, en cuanto a su condición comunicativa básica, manifiestan *refunfuño* los proyectos cuando, en general, es evidente en los elementos de la comunicación la poca o nula presencia del receptor, quedándose el mensaje —o el tema, en este caso— en el emisor.

Asimismo, estos proyectos generan delimitaciones espaciales relacionadas con establecer un asentamiento o un área relacionada con una

actividad. En el caso del arte de lo urbano, reafirman y exaltan la actividad existente en un espacio determinado o, por el contrario, la niegan rotundamente. Pero ambos: afirmación y negación, suceden en los confines del espacio establecido.

En la historia del arte puede notarse la existencia, casi constante, de una relación dual entre el sujeto (artista) y el objeto (naturaleza) a través de un medio de representación. Esa relación fundó, desde sus inicios, una distancia epistemológica que adopta el sujeto con relación a la naturaleza o la realidad observada. El sujeto se aleja para poder apreciarla y tener la apariencia de contenerla o controlarla en su campo visual. La invención de la perspectiva cónica da cuenta de esa distancia necesaria para la visión y la comprensión. La representación geométrica o matemática otorga la apariencia de una totalidad que solo puede ser alcanzada por un proceso de abstracción; es decir, la naturaleza objetiva de lo real no puede ser alcanzada de manera absoluta, sino únicamente representada en sus múltiples formas de clasificación, generalización, reducción y abstracción.

Conscientes de ese alejamiento que implica la representación, muchos artistas han intentado adentrarse en la realidad o, por lo menos, disminuir esa distancia que hace del arte un producto ideal antes que real. Gustave Courbet, pintor realista del siglo XIX, declaraba que "El fondo del realismo es la negación del ideal". Más tarde, Baudelaire consideraba que el pintor de la vida moderna no se limitaba a representar lo eterno sino también lo efímero. Buena parte del arte contemporáneo se caracteriza por la relación directa del sujeto artista con un *otro* en su cotidianidad, así como su inserción tácita en un contexto específico. De ahí que, al parecer, al artista contemporáneo le interesa eliminar los intermediarios entre él y la realidad, insertando su presencia en una realidad particular; es decir, su propio cuerpo en el contexto como el "conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho". (Ardenne, 2006, p. 11). En ese sentido, el cuerpo se vuelve sujeto y objeto a la vez, ya no de una representación sino de una situación.

5 Se hace referencia a los modelos centrales que el crítico holandés Frank van der Stock observó en las prácticas históricas.

El acercamiento del arte a lo real implica tomar en cuenta los procesos de producción y acción antes que los objetos resultantes; y éstos son, sin embargo, las huellas, marcas, representaciones o símbolos que los cuerpos dejan en su paso por el mundo contingente. Por lo tanto, la acción o presencia de un cuerpo en la realidad no puede evitar dejar siempre a su alrededor una estela de representaciones u objetos que dan cuenta de la transformación sufrida por la naturaleza ante la presencia humana.

Es el cuerpo el protagonista de este apartado, tanto como los objetos relacionados con él; objetos que dan cuenta de presencias humanas. Objetos y cuerpos cuya vida se complementan o, en otras palabras, objetos que forman parte de una práctica social; es decir, funcionan como representaciones tácitas de la vida en un contexto determinado y, por tanto, no tratan de explicar la realidad en sentido absoluto sino una realidad que depende de la experiencia particular de un sujeto concreto, comprensible desde lo que el físico Max Planck llamó "el mundo fenomenológico".

FIGURA 11. "Lo bueno, lo bello, lo verdadero".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 224.

*Lo bueno, lo bello, lo verdadero* (2005), de Fernando Falconí (Falco), tiene que ver con el valor de uso de los objetos personales. Los vecinos del complejo habitacional Las Colectivas en el sector de Chimbacalle al sur de Quito exponen un objeto que para ellos representa *lo bueno, lo bello y lo verdadero*; un objeto que, además, comparte con ellos el espacio de la vivienda; cuerpo y objeto conviven en el mismo espacio. Se trata de objetos cuyo valor simbólico se fundamenta en el significado que, para sus dueños, posee y, por lo mismo, superan o se desligan del valor de cambio y tasación que el mercado puede otorgarles.

Cuando Fernando Falconí pide a los vecinos un objeto *bueno, bello y verdadero* está haciendo alusión, no sin malicia, a las categorías que durante siglos sustentaron la estética del arte clásico y buena parte del moderno. Se trata de una exposición provocadora, pues las personas no se preocuparon en buscar objetos artísticos o reproducciones del arte oficial; lo que ellos exponen son objetos personales y, muchos de ellos, útiles en su vida cotidiana; son lo que Aldo Rossi llamaría "objetos de afecto". Estamos ante objetos de la cultura popular auspiciados por un título de proyecto artístico que connota los valores estéticos de la tradición grecolatina. De esa manera Fernando Falconí destruye o ironiza sobre la línea divisoria que separa la llamada "alta cultura" de la cultura popular, mostrándonos que a fin de cuentas el gusto es una construcción cuyos valores se forjan socialmente, pues si bien los objetos son personales y muchos de ellos íntimos, son a la vez reconocidos y familiares para la colectividad de aquel barrio quiteño. A decir de Manuel Kingman (2012), los objetos que se muestran guardan memorias íntimas que no representan a ningún grupo social y a la vez pueden ser parte de una sensibilidad común catalogada como barroca (Kingman, 2012, p. 161).

Cabe señalar que la distinción entre *alta cultura* y *cultura popular* existiría solamente por el señalamiento y la referencia que el artista inscribe al nominar al proyecto de esa manera; es decir, es el artista y no la comuni-

dad quien señala o fomenta cierta dicotomía cultural. Sólo el artista, quien está familiarizado con esa distinción cultural, puede dar cuenta o dirigir su proyecto a señalar una aparente diferencia entre la cultura de los moradores del barrio y la cultura de grupos especializados en arte, pudiendo, por lo mismo, distinguir o, mejor dicho, construir un discurso que a través de los objetos evidencie el gusto de una clase social. En ese sentido, la exposición está dirigida al *espacio social* —en el sentido de Bourdieu—, donde los *agentes* forman parte del *campo* del arte, antes que al vecindario, para quienes dicha dicotomía o distinción no existiría, pues sus objetos no buscan ser expuestos en una galería o museo, así como tampoco formar parte del capital simbólico de un determinado grupo social en la esfera pública.

Si bien son ellos, los vecinos, quienes eligen y exponen su objeto para mostrarlo en su espacio cotidiano y privado (pero ahora colectivo y público), es el artista y cualesquiera de los foráneos relacionados con el campo del arte quienes, habituados o conocedores de una historia universal del arte, llegan a distinguir los diferentes matices de la cultura popular, encontrando en ella indicios que se contraponen a su noción oficial o normalizada de arte; muchas veces, exacerbando alguno de sus valores hasta provocar en ellos cierta atracción por la extrañeza que produce todo objeto romantizado. Extrañeza también para los "dueños" de un objeto que ha sido llevado de su espacio privado al espacio público, y por tanto desconectado de su lugar, así como de las prácticas de uso y memoria que, a manera de rituales cotidianos, han sabido dotarle al objeto de su particular significado o, incluso, de una condición áurica.

Si el mensaje que da cuenta de la cultura popular como distinción está dirigido a quienes forman parte del campo del arte como institución, es decir, al espacio social que promueve dicha distinción al aislar o separar lo popular de lo académico, entonces el proyecto de Fernando Falconí funcionaría como crítica a cierta tradición peyorativa que puede provenir de las instituciones del arte hacia lo popular, y que no es más que la representación simbólica

de la antipatía sentida por una clase social hacia otra. El artista, en este caso, al difuminar los límites que separan los discursos oficiales del arte con respecto a las manifestaciones populares, relativiza esa distinción al revalorizar, exponer o señalar lo popular frente al campo del arte y, por tanto, refutando una de las premisas de las instituciones artísticas: "La ideología de la creación, que hace del autor el origen primero y último del valor de la obra" (Bourdieu, 2010, p. 156). Los objetos cotidianos que se exponen en el proyecto de Falconí no tienen autor, y el artista interpreta un papel parecido al de un gestor o a un *marchand* de arte que introduce en el mercado (en este caso, en el campo del arte) los objetos a través de la exposición, publicación o puesta en escena, consagrando un producto, de otro modo destinado a permanecer en estado de recurso natural y que el artista ha sabido "descubrir" (Bourdieu, 2010, p. 156).

La refutación que Falconí realiza contra la institución se evidencia también en el espacio de exposición. Los objetos no son llevados a ninguna galería o museo para ser expuestos. Es la misma vivienda la que abre sus puertas para, por un momento, funcionar como espacio público de exposición, y son los objetos, junto a sus habitantes, los que exponen parte de su vida doméstica y privada. Casi ninguna de las fotografías o registro del evento muestra a los objetos solos o aislados; casi siempre se verán acompañados de sus dueños. Los objetos y los cuerpos funcionan como parte del sistema vivo de la vivienda. El espacio privado se vuelve momentáneamente público, y la vivienda, museo. El espacio público, entonces, se produce al sacar a luz una actividad doméstica; al hacerla visible, su condición de privacidad se pierde y los ojos que la evalúan se multiplican. Nada ha cambiado, excepto las miradas que se posan en el interior de la vivienda. El mismo espacio, los mismos objetos, las mismas personas que la habitan; sin embargo, a ese espacio las miradas de extraños lo re-significan. Se cumple así la condición de reafirmar y exaltar la actividad existente en dicho espacio; por lo tanto, ese espacio cumpliría las condiciones reque-

ridas para presentar en el proyecto de arte el *refunfuño* como nominación establecida basada en las categorías de James Scott; nominación que se reafirma al comparar la condición comunicativa del proyecto artístico, en el que, como se observó, el mensaje pertenece al artista y a su campo social antes que a la comunidad; es decir, que lo que llega al receptor, en este caso los vecinos del barrio, no corresponde a lo que comparte el emisor y el mensaje hacia la institución del arte.

FIGURA 12. "sólo cóvers".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 171.

Muchos de los proyectos que se han presentado en el evento *al zur-ich* han dirigido sus mensajes hacia las instituciones culturales; sin embargo, dichos mensajes se han mantenido ocultos por la indiferencia, desinterés o poca resonancia institucional. Uno de los casos más notorios es el proyecto *Sólo covers* (2009), del colectivo organizador Tranvía Cero. Ellos *performan* musicalmente con la estética popular y musical de la *chicha* frente a ciertas

instituciones culturales; es decir, bailan en los espacios públicos adyacentes a las edificaciones institucionales. Aunque sus intenciones hayan tenido un carácter más bien mediador, pues como ellos dicen, se trató de un "ritual festivo en algunos escenarios institucionales sin pretensiones de una irrupción rebelde o anti-establishment sino más bien como una acción conciliadora" (archivo Tranvía Cero, 2009). Sus resultados no dejan de lado la tensión, o por lo menos la distancia social existente entre las instituciones y los actores culturales, quienes de una u otra manera están inmersos en el devenir fluctuante de la cultura, mientras las instituciones buscan fijar o establecer unas categorías de percepción y pensamiento comunes que se instituyan en los cuerpos "a través de toda la organización espacial y temporal de la vida social y, más especialmente, a través de los *ritos de institución* que establecen diferencias definitivas entre quienes se han sometido al rito y quienes no lo han hecho" (Bourdieu, 1997, p. 116).

La dicotomía entre la cultura popular y las instituciones del arte se encuentra esta vez representado en el cuerpo de los integrantes del colectivo Tranvía Cero. Ellos, con *Sólo covers* conjugan las "diferencias definitivas" —mencionadas por Bourdieu— en el cuerpo y sus acciones. El saco y la corbata que portan los integrantes funcionan como el disfraz que hace referencia a la vestimenta típica de un funcionario institucional; por tanto, se trata, entre otras cosas, de un atuendo que utilizan para distinguirse e identificarse, de manera similar a la forma como siempre supieron hacerlo los miembros de cualquier cultura, al inscribir en su cuerpo marcas y signos con las que su grupo social se hermanaba. «La cosa que sirve para designar colectivamente al clan se llama su Tótem» (Durkheim, 2012, p. 181). Vestimenta institucional con la facultad para marcar, designar y diferenciar a unos sujetos que adquieren (¿gracias a ella?) autoridad institucional frente a la sociedad. Designación simbólica para los cuerpos que funciona de manera parecida a aquella que distingue un objeto sagrado de uno profano, tan solo porque el primero lleva grabada o dibujada la marca

totémica. (Durkheim, 2012, p. 212). De esa manera, los cuerpos cubiertos de traje y corbata bien podrían pasar desapercibidos en las intermediaciones institucionales, de no ser porque los integrantes de *Tranvía Cero accionan*, realizan coreografías, parodian a los grupos de música *chicha* cuando promocionan un *videoclip*; es decir, llevan a las puertas de las instituciones culturales la música comercial de la cultura popular.

El traje formal como representación de la cultura dominante y el baile como expresión de la cultura de masas convergen en el cuerpo. El cuerpo del artista funcionaría "como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación" (Mitchell, 2009, p. 85). El cuerpo, como medio, se ha tornado territorio de conflicto dialéctico. El cuerpo ha sido utilizado por los artistas de *Tranvía Cero* para acceder al espacio institucional y para llevar el mensaje de lo popular como diferente, antagónico o complementario. Sin embargo, el acceso institucional sólo resulta anhelado y momentáneo, pues se trata de una representación en el espacio público, es decir, en el exterior, en el espacio de lo urbano, donde las estructuras sociales se encuentran en constante construcción, a diferencia de las estructuras instituidas y fijas. De ahí que la acción artística pueda existir solamente desde su registro en video; por otro lado, a tono con el lenguaje popular del videoclip comercial.

Cuando los integrantes del colectivo consideran que su acción fue "conciliadora", están admitiendo que existe o existieron partes en desacuerdo. Ellos conocen bien las diferencias con las instituciones culturales, pues los inicios del colectivo y los encuentros de *al zur-ich* fueron provocados por la ausencia de políticas que acogieran la diversidad de propuestas surgidas en la ciudad más allá del museo o la galería. Más de una ocasión se encontraron frente a "las puertas cerradas de la institución", y ahora con *Sólo covers* vuelven a hacerlo, a sabiendas de que su mensaje no atravesará las puertas institucionales o, mejor dicho, sabiendo que sólo podrá

ingresar disfrazado de arte. Precisamente porque no es importante para este proyecto artístico que el mensaje llegue a la institución, presenta en su condición comunicativa características de *refunfuño* corroborado por la utilización del espacio, que se produce al realizar una actividad propia de un espacio público aledaño a la institución cultural. Al bailar o realizar coreografías en dicho espacio se reafirma la actividad del mismo y, por lo tanto, en su producción espacial se realiza un *establecimiento*, en el sentido de De Certeau, relacionado con la ya mencionada *forma elemental del disfraz*, de James Scott.

El cuerpo humano, como parte de la naturaleza, fue siempre la metáfora que inspiró la invención de todo tipo de máquinas que, de vuelta, no son otra cosa que la materialidad dinámica de la razón y ensoñación humanas. Con la modernidad se instaura la noción utópica de progreso. Las máquinas de Da Vinci, hace más de quinientos años, inauguran la fe en la razón y la tecnología; la creencia de que, gracias al avance tecnológico y científico la humanidad podía llegar a solucionar sus problemas y alcanzar un grado de bienestar universal. El mismo cuerpo humano fue visto como un mecanismo divino, y llegó a ser considerado una máquina perfecta que simula el funcionamiento del cosmos. La representación del hombre del Renacimiento da cuenta de ello. El hombre clásico, simétrico y estable, se muestra en su totalidad en el centro del universo; muy diferente al cuerpo del hombre moderno de la Revolución Industrial, modernidad que para Baudelaire tenía que ver con "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente", y cuya representación puede vislumbrarse en el "Desnudo bajando una escalera" (1912) de Marcel Duchamp; cuadro que, junto a otros, tienden a la descomposición formal, donde "las figuras ya son inasibles, se escapan y abandonan los límites de su misma corporeidad" (Martín Hernández, 2014, p. 20). El cuerpo moderno, entonces, se mueve, a la vez que se descompone en piezas con movimiento propio y, por lo tanto, incorpora en el cuerpo-máquina la noción de espacio y tiempo.

A finales del siglo XIX empezó la construcción de la línea férrea que uniría a la Sierra y la Costa ecuatorianas; dicho proyecto fue la materialización del ideal moderno de progreso que inculcaron las élites económicas en los países andinos. Elites que miraban más allá de lo que tenían enfrente, pues renegaban de una realidad nacional antagónica a cualquier pretensión de modernidad como lo fue la hacienda, basada en una estructura social heredera de la Colonia y de la cual se servían convenientemente. Gobiernos liberales y conservadores estaban de acuerdo con alcanzar condiciones de desarrollo nacional basadas en los avances tecnológicos al servicio de la industria, y así en 1908 se celebra la llegada del ferrocarril a Quito. Cien años más tarde, cuando resulta obsoleta la utilización del ferrocarril, la propuesta *Antropocicloideus* de Luis Marmol, presentada en el encuentro *al zur-ich* 2008, consistió en construir vehículos de tracción humana para desplazarse por la línea férrea que une Quito con Guayaquil durante veinte días (archivo Tranvía Cero, 2008). El proyecto artístico trata sobre máquinas que ayudan al cuerpo a movilizarse; necesidad que el ser humano ha resuelto, de varias maneras, desde hace mucho tiempo. Sin embargo, el proyecto de Luis Marmol vuelve su mirada a un pasado en el que la tecnología dependía de lo que el cuerpo podía hacer, y se impone la construcción imaginativa de una máquina con el conocimiento tecnológico y mecánico más difundido, aquel que está al alcance de las grandes mayorías, con el fin de, como él dice, "soñar en máquinas imposibles" (archivo Tranvía Cero, 2008).

Desde la Revolución Industrial, las sociedades han sabido desarrollar las herramientas y máquinas que empezaron a poblar la cultura moderna. Muchas de estas máquinas pueden inscribirse en lo que Richard Sennett llamó "herramientas-espejo" (Sennett, 2009, p. 109), pues fueron desarrolladas para facilitar las tareas que los seres humanos han venido realizando arduamente, llegando muchas veces a reemplazarlos y aumentando considerablemente la producción y distribución de los bienes y servicios que la sociedad moderna requiere. Para Sennett existen dos tipos de "herramientas-

espejo": *el replicante y el robot*; el primero imita al ser humano en su apariencia y en sus actividades, sin llegar a igualarlo; el segundo, en cambio, "es la ampliación de nosotros: es más fuerte, trabaja más rápido y nunca se cansa." (Sennett, 2009, p. 110). Estas "herramientas-espejo" en algún momento también fueron "máquinas imposibles" soñadas por alguien.

FIGURA 13. "Antropocicloideus".



FUENTE: obtenido del catálogo "al zur-ich 2003-2013", pág. 187.

El carácter imaginativo, proyectual y utópico que lleva implícita la noción de robot y replicante nos remite, a su vez, al género de la ciencia ficción; no en vano Sennett toma su *replicante* de la película *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Pero, sobre todo, puede remitirnos a los textos de la *Patafísica*, definida por Alfred Jarry como "la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones". Después de todo, Jarry, digno representante del dadaísmo y surrealismo del siglo XX, apreciaba la utilización de las máquinas como aliados para la vida como si de seres

vivos o, mejor dicho, personajes se tratara; por ejemplo, en su novela *El supermacho*, definida como "una muestra de los juegos a los que la teoría y la práctica del amor pueden entregarse teniendo por rival a las máquinas, a la velocidad, a todas las fantasías y los avances científicos de comienzos del siglo xx" (Vásquez Rocca, 2006), se resalta el papel de las máquinas como personajes antagonistas de la trama. Esta afición de Alfred Jarry hacia las máquinas se ve reflejada en su manera de movilizarse, ya que utilizaba constantemente una bicicleta, la misma que, en el París de aquel entonces, se consideraba símbolo de modernidad y libertad. La bicicleta también fue uno de sus temas literarios, aparece protagónica en su divertida obra *La pasión, considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba*, en la que un Cristo en bicicleta sube un puerto de catorce curvas y, curiosamente, "Jesús resbaló una tercera vez, sobre un rial, en el onceno codo." (Jarry, 1977). Esta relación con la máquina, y sobre todo con la bicicleta, se conecta directamente con la obra de Luis Marmol presentada en el encuentro *al zurich* 2008, pues él también construye una máquina para ser propulsada a través de pedales como si de una bicicleta se tratara; la máquina siempre como extensión del cuerpo. Además, porque a manera de anécdota, Luis Marmol llevaba consigo lo que él llamaba su "arma blanca", que en realidad se trataba de una pistola con el mango pintado de blanco, coincidencia que compartiría con Alfred Jarry, pues según André Bretón, Jarry "montaba en bicicleta y pescaba, era diestro en el uso de la espada y llevaba casi siempre dos pistolas descargadas con las que disparaba simbólicamente contra todo pseudo-artista o impostor intelectual que se cruzaba en su camino." (Vásquez Rocca, 2006). En ese sentido, Marmol parece compartir los principios de la "Sociedad de estudios sabios e inútiles"<sup>6</sup>

Una máquina representaría el resultado lógico de una particular indagación técnica en el campo de la física; la *Patafísica* buscaría en las

excepciones a ese campo soluciones imaginarias. Una "máquina imposible" como la buscada por Luis Marmol pertenecería al mundo de las excepciones y representaría la necesidad humana de llevar al cuerpo más allá de sus posibilidades físicas y naturales. Para Sennett, la máquina "es un instrumento que nos invita a pensar en nosotros mismos" (Sennett, 2009, p. 109). En última instancia, una máquina sería un cuerpo, o el anhelo del mismo. Marmol trata de construir una máquina impulsada con su propio cuerpo y dirigirla hacia el porvenir; es decir, una máquina que se proyecte a un destino; un cuerpo proyectado; un anhelo materializado. Pero al recorrer la línea férrea de principios del siglo xx, se trataría de un anhelo del pasado, de una proyección inversa y anacrónica que niega el avance tecnológico de punta para recuperar una tecnología corporal caduca, a sabiendas de que la máquina humana no ha cambiado su constitución física y perezca desde hace milenios. Así, parece decirnos que seguimos compartiendo los anhelos de aquellos que estuvieron antes que nosotros. Cada máquina es el anhelo de un cuerpo que busca vencer su mortalidad, o por lo menos controlarla, como sucede con la caducidad programada de los replicantes de *Blade Runner*. El tiempo se muestra implícito, tanto en la ciencia como en la noción de "máquina imposible". "La ciencia en efecto trata el tiempo como variable independiente: por eso las máquinas son esencialmente máquinas de explorar el tiempo, 'tempo-móviles' más que locomóviles. La ciencia bajo ese carácter técnico hace primero posible un vuelco patafísico del tiempo" (Vásquez Rocca, 2006). El proyecto *Antropocicloideus* (2008) de Luis Marmol es, pues, una "máquina del tiempo" cuyo interés se centra más en la máquina como representación temporal del cuerpo que en el destino como tránsito espacial del mismo.

La *Patafísica* como ciencia y como arte reconoce a la metafísica como categoría dominante; ella se adhiere a ese concepto para refutarlo o menospreciarlo. Cuestiona el valor utilitario de la ciencia, aquella que busca las leyes generales y universales, colocándose en su lado contrario y bus-

6 Definición del "Collège de 'Pataphysique'", creado en 1946 con el fin de ilustrar, ampliar y difundir la obra literaria de Alfred Jarry (Morales, 2011).

cando las leyes que rigen a las excepciones. Se centra en el accidente o "epifenómeno" como aquello que se añade al fenómeno, pues sólo la excepción es lo que hace avanzar a la ciencia (Vásquez Rocca, 2006). Una técnica que busca funcionar siempre con el cuerpo humano, rechazando cualquier independencia tecnológica del mismo, como si el cuerpo fuera la excepción de todo avance tecnológico. Un arte que se disfraza de ciencia para rechazarla.

Si el proyecto de Luis Marmol tiene que ver con la proyección del cuerpo hacia sus límites o posibilidades externas a través de la máquina, el proyecto de Andrea Zambrano indaga en las aspiraciones internas de un cuerpo —en este caso el de las mujeres—, expresado a través de la palabra prohibida y escrita en su ropa íntima.

FIGURA 14. "Calzones parlantes"



FUENTE: obtenido de <http://arturbanosur.blogspot.com>

El proyecto de Andrea Zambrano, *Calzones parlantes*, 2011, trata el tema de la violencia hacia las mujeres. La artista trabaja con mujeres del barrio La Venecia, al sur de Quito, durante tres meses. Intercambian anécdotas mientras trabajan juntas en el tejido y bordado de *calzones*; en ellos se leen palabras que dan cuenta de su cotidianidad con alguna forma de violencia, evidenciando a la mujer en su condición de cuerpo dominado. El proyecto se complementa en la lavandería comunitaria, donde se lavan las prendas y son expuestas al resto de la comunidad.

"Partimos de que 'Lo personal es político', sacamos 'los trapitos al sol' porque ya no creemos que 'la ropa sucia se lava en casa'" (archivo Tranvía Cero, 2011). Son palabras que dan cuenta de una dimensión política y pública, en claro contraste con una dimensión privada e íntima; todo ello representado en un *calzón parlante*. Una prenda de vestir íntima llevada a la esfera de lo público, en la que se puede expresar y decir lo que en privado sería imposible. Su voz se escucha y esta voz está llena de indignación, reclamo y denuncia, y es que cada una de las quince mujeres que participaron en el proyecto expresó una historia que tenía que ver con su experiencia personal de violencia. El arte, en este caso, se fundamenta en la experiencia de las mujeres y, en ese sentido, entendemos que "La 'autonomía del arte' y la 'promesa de la política' no se contraponen. La autonomía es la autonomía de la experiencia, no de la obra de arte." (Rancière, 2019, p. 154).

En su proyecto, Zambrano propone una acción compartida basada en prácticas cotidianas. Como artista, está buscando una experiencia vivida y, por ello mismo, una experiencia vivida atravesada por su relación con el campo del arte; en ese sentido, el proyecto se decanta en una experiencia estética, puesto que, para Schiller, mencionado en Rancière (2019), toda experiencia estética tiene que ver con el "arte de vivir" y, por lo tanto, en la relación arte-vida se sostiene todo régimen sobre el arte o toda "política de la estética". La experiencia del "arte de vivir" "Fundamenta la autonomía del arte hasta el punto de conectarla con la esperanza de 'cambiar la vida'" (Rancière,

2019, p. 152). Esa esperanza se entrevé en el proyecto de Andrea Zambrano cuando las mujeres, a manera de petición, expresan su voz trabajada en su ropa íntima; cuando la exponen están llevando al plano estético su vida con la esperanza de cambio, tratándose por ello de una acción política.

La exposición que las mujeres hacen funciona como política cuando el espacio en el que la realizan no es el privado de sus prácticas cotidianas, sino que tiende a ser público. El espacio público es el espacio de lo político, y por ello también es el espacio de la esperanza de "cambiar la vida". La exposición *calzones parlantes* (2011) pone en evidencia las dos dimensiones que, según James Scott (2000), se presentan en el despliegue de la política: una dimensión pública y una dimensión oculta de la política; a cada una de estas dos dimensiones le corresponden lenguajes, modos de actuar y prácticas distintas. Cuando la exposición de Zambrano se realiza en la lavandería del vecindario, se pone en evidencia el espacio donde las mujeres desarrollaban la dimensión oculta de la política que ahora pasa a la dimensión pública de la misma, adquiriendo las formas públicas de una exposición de arte debido a que el poder siempre está simbolizándose (Scott, 2000).

Todas lavan sus prendas en la lavandería comunitaria; en ese espacio tradicional de encuentro e intercambio colectivo pueden desahogarse; ahí pueden decir aquello que resulta incómodo expresar en la privacidad del hogar e imposible mencionarlo en el espacio público, ambos espacios controlados por el hombre. Es por ello que en el intersticio de lo público y lo privado su voz puede surgir. Por supuesto, se trata de una voz que no se guarda en la privacidad de la casa, pero tampoco se vuelve audible en el espacio público. Se trata de una voz contenida porque su decir sería reprimido en el exterior y tampoco puede apaciguarse en el interior. Es voz contenida, como estrangulada en la garganta, con toda la urgencia de salir. Se la escucha entonces en el espacio intermedio de lo comunitario, ahí donde se reúnen los iguales para intercambiar alegrías y desventuras, y donde muchas veces se denuncia la violencia. Ahí puede surgir la voz

amarga de la acusación, aquella que no soporta la injusticia de la casa y se esfuerza por salir a luz de la calle. Su significado sale desmembrado y con furia contenida, pues es la violencia la que lo engendró. Es la voz del refunfuño que habita el umbral de la locución: prohibido para expresarse, pero imposible de reprimirse.

El proyecto de Zambrano puede demostrar también que las mujeres, al encontrar en la lavandería el espacio en el que pueden construir su "discurso oculto", manifiestan que su papel social de subordinación no tiene que ver con el consentimiento ni la sumisión producida por su "falsa conciencia"<sup>7</sup> o naturalización del orden social ante el poder hegemónico o dominante, sino, más bien, demuestra que son plenamente conscientes de su situación y posición en dicho orden, manteniendo prácticas ocultas donde pueden expresar o disfrazar su desacuerdo, a lo que James Scott llamaría *infrapolítica* (Scott, 2000).

Los proyectos que se han analizado en este último apartado consideran al arte de lo urbano como una relación dialógica entre el cuerpo y los objetos que éste produce o utiliza. Relación en la que los objetos se confunden con los cuerpos humanos o sus aspiraciones y, por lo tanto: cuerpo-objeto que se presenta en el proyecto artístico como *replicante* de las condiciones de vida y prácticas sociales de los individuos o grupos sociales. *Replicante* que es utilizado por el arte para evidenciar los desacuerdos y antagonismos que los artistas o la comunidad mantienen en su espacio social, dependiendo de su posición en dicho espacio o de la relación de fuerzas en el *campo* (en el sentido de Bourdieu) al que pertenecen.

El cuerpo en el arte se manifiesta en los objetos y huellas dejados por sus acciones. Cuerpos que, a través del arte o, mejor dicho, disfrazados de arte, logran salir a la luz pública. Objetos de los cuerpos y cuerpos como

7 El concepto de "falsa conciencia" viene de Marx, quien considera que los subordinados creen activamente en los valores que explican el orden social, repitiéndolo sin cuestionarlo.

objetos, funcionan como disfraces en el espacio público del campo del arte. Ahí logran mostrar un mensaje que se ha mantenido oculto en el espacio de lo privado, en lo cotidiano, singular y personal; mensaje dirigido a las instituciones de la ciencia y el arte, y a todo discurso que busca la normalización y la generalización, adoptando, en ese sentido, una función ética y política del arte que, dirigiéndose a las clases más desfavorecidas, intenta "liberarla" simbólicamente de su condición de dominados. Esa pretensión, sin embargo, pone en evidencia la pérdida del sentido que el arte tiene para la sociedad, así como para el campo del arte. ¿El sentido con que se fundamentó el arte ha cambiado, ha desaparecido? La asistencia social se vuelve una justificación culturalmente aceptada. El arte por el arte encierra su mensaje entre la anacronía de sus muros institucionales. Desde ahí se hace arte, se habla de arte y, colocándose el disfraz de la falsa modestia, hay quienes refunfuñando se dicen artistas. Mientras tanto, afuera los cuerpos se disfrazan de la heterogeneidad social, se movilizan y buscan los espacios residuales de la ciudad para sacar a luz su mensaje. Se trata de otro arte en el espacio público.

➤ OTRA DE LAS "FORMAS ELEMENTALES DEL DISFRAZ" CONCEPTUALIZADAS POR JAMES SCOTT ES EL EUFEMISMO. EN EL ANÁLISIS DE LOS PROYECTOS DE ARTE DE LO URBANO, EN CUANTO A SU CONDICIÓN COMUNICATIVA, LOS PROYECTOS MANIFIESTAN EUFEMISMO CUANDO EN GENERAL SE CARACTERIZAN POR MANTENER CIERTO EQUILIBRIO ENTRE EL EMISOR, EL MENSAJE Y EL RECEPTOR, ESTANDO EL MENSAJE RELACIONADO DIRECTAMENTE CON EL TEMA TRATADO POR EL PROYECTO ARTÍSTICO. POR OTRO LADO, ESTOS PROYECTOS TAMBIÉN GENERAN DIFERENTES TIPOS DE ESPACIO AL PRODUCIR DESPLAZAMIENTOS EN SUS ACTIVIDADES.

## CAPÍTULO 3.

REFLEXIONES FINALES

## EL DISFRAZ DEL CONSENSO

En la historia de *al zur-ich* la nominación y definición de los encuentros ha ido cambiando progresivamente: de "arte urbano" en sus inicios a "residencial" en la actualidad, pasando por la denominación de "arte urbano y comunidad". En esa metamorfosis nominativa se puede observar, o se hace patente, la distancia recorrida de lo urbano a lo institucional, pues parecería que durante los años que lleva activo el encuentro, a la paulatina consolidación del mismo le acompañó la necesidad progresiva de alejarse de lo urbano. Transformación o evolución que resulta comprensible si consideramos que, como ya lo advirtió Manuel Delgado (2011), la lógica de las estructuras sociales urbanas se basa en la inestabilidad y el movimiento, y dichas estructuras se encuentran en constante construcción y cambio. Estructuras sociales que se configuran y consolidan mientras más cerca se encuentran de la figura institucional en la que los roles sociales están identificados y determinados. En ese sentido, para ser patente el rol social de los encuentros en la ciudad, fue necesario consolidar y establecer las prácticas que definen los encuentros *al zur-ich*, acercándose a las instituciones culturales y administrativas de la ciudad, obteniendo permisos, presupuestos y aval como prácticas que forman parte del itinerario y adiestramiento que los gestores culturales van adquiriendo. Se trata de un proceso de formalización de las prácticas basadas en el consenso, y que por su naturaleza implica un alejamiento paulatino de la espontaneidad efímera que representa lo puramente urbano donde prevalece el disenso.

Existe necesidad de convocar a un público al evento, pues aparte de mostrarse como propia de toda manifestación artística, tiene que ver —para el caso de los encuentros realizados en *al zur-ich*— con la necesidad de participación ciudadana como mecanismo de gestión social, semejante al efectuado por las instituciones públicas para legitimar sus prácticas y estrategias de intervención, muchas de ellas encargadas de apaciguar la crisis del espacio público. En los encuentros sociales de participación ciudadana que fomentan los proyectos de *al zur-ich*, se promueven la utilización política y democrática del espacio urbano. Es necesario tomar en cuenta que al basar su estrategia de participación ciudadana fundamentalmente en el consenso como conciliación de todas las partes que acatan sus reglas internas, se estaría negando la cualidad misma del espacio público y su carácter democrático como plataforma política que propicia el encuentro heterogéneo de individuos en constante negociación y diálogo. Pues "cuando el acto político, entendido como la puesta en contraste de subjetividades individuales y singulares, somete a la heterogeneidad social a un proceso simple de suma entre partes, este se homogeniza." (Crespo-Sánchez, 2019, p. 106).

Cuando en 2003 algunos de los integrantes de lo que sería luego Tranvía Cero realizan su primera intervención en el espacio público, delimitando el perímetro de un parque —en el sector de La Magdalena, en Quito— con plástico transparente y evitando el libre acceso al mismo, lo hacen sin convocar al vecindario; simplemente "buscábamos la reflexión sobre el espacio público y la propiedad privada [...] [encontrándose, más bien, con] los habitantes del sitio furiosos" (Almeida, 2018, p. 11). Se trata de una propuesta que se encuentra en los inicios tanto como en las antípodas de lo que luego serían los encuentros de *al zur-ich*. En aquella propuesta —"Clausurado" (2003)— la participación de la ciudadanía se fundamentó en su reacción activa, espontánea y sin intermediarios; es decir, pre-

valeció el disenso por sobre cualquier pretensión de consenso. Ambas partes, artistas y ciudadanía, se encontraron en el espacio abierto de la disputa y la negociación sin ningún tipo de intermediación. Hicieron evidente, llevando al extremo, la condición política del espacio público. En "Clausurado", la "furia de los habitantes", mencionada por Almeida (2018), también puede demostrar lo que Jacques Rancière (2019) llama "la eficacia del *disenso*", pues este "es un conflicto entre una presentación sensible y una forma de hacer sentido de ella" (Rancière, 2019, p. 180). De esa manera se hace posible reconstruir o volver a trazar el marco que configura el sentido social de lo real; es decir, hace política. De ahí que el disenso se encuentra en el corazón mismo de la política, y "si existe alguna conexión entre el arte y la política, ésta debería expresarse en términos de disenso... Las obras de arte pueden producir efectos de disenso precisamente porque no dan lecciones ni tienen ningún destino." (Rancière, 2019, p. 181). Así es como el arte, en cuanto político, se presenta como opuesto al consenso que, por el contrario, se fundamenta en "la reducción de la subjetividad y la represión de los pensamientos alternos por el bien común. Es decir, doblegar las diferencias con el fin de hacer prevalecer el interés general, imponiéndose el consenso como principio moral." (Crespo-Sánchez, 2019, p. 105).

La convocatoria como instrumento que da la pauta para congregar y organizar a los individuos en pos de un bien común forma parte de las reglas internas del consenso, y por tanto es la primera traba a la posibilidad de disenso. Los habitantes que protestaron o se incomodaron con la intervención artística de "Clausurado" no fueron convocados a ser parte del proyecto, sin embargo complementaron el mismo, otorgándole el sentido político tanto a la obra como al espacio público. Su reacción no fue planificada ni programada, quizá a lo sumo alimentó una sospecha, presentándose como un accidente o acontecimiento propio de las estructuras inestables de lo urbano, pues:

La no dependencia de una estructura institucional fija pone en valor lo espontáneo y genuino del acto de negociar, mismo que emerge por evocación y no por convocatoria: la comunicación, el conocimiento, la conciencia, la acción y la cooperación se entienden como atributos preexistentes en el individuo, los cuales sólo requieren de sucesos particulares que los hagan surgir. (Crespo-Sánchez, 2019, p. 105).

La paulatina evolución de los encuentros *al zur-ich* —o al menos de su denominación— que iniciaron interviniendo directamente en el espacio público como interés propio del arte en su manifestación urbana, llegaron a colocar como centro de su atención las problemáticas específicas de los barrios y las comunidades, entendiendo que la división campo-ciudad nunca estuvo del todo delimitada en las ciudades latinoamericanas, y sobre todo en las ciudades andinas. El espacio público, en ese sentido, cede su protagonismo al espacio comunitario, y del disenso propio de lo urbano se pasa al consenso que suele caracterizar a las prácticas comunales, así como se ha pasado de la heterogeneidad política de la esfera pública a la homogeneidad institucional.

## EL ESPACIO INTERMEDIO DEL ARTE DE LO URBANO

La situación del arte de lo urbano en ciudades andinas como Quito, es decir, en ciudades donde las instituciones y campos especializados nunca llegaron a consolidarse del todo, se manifiesta de forma tímida y ambigua, alejada de lo espectacular por principio y por carencia. No cree en el arte de masas y tampoco cree en el arte de elites. La precariedad de la industria y el mercado configuraron su carácter. Se apoya en el arte popular por recomendación de la sociología y la antropología, cuyas voces dominan la opinión artística en el medio. Es indiferente a las instituciones culturales,

las cuales adolecen de fuerza política, económica y discursiva, y su "apoyo" al arte se vuelve funcionalmente accesorio y simbólico para el Estado. La producción, recepción, circulación y consumo de las obras y proyectos del arte de lo urbano suceden en circuitos de carácter comunitario, como característica urbana intermedia entre el individualismo arrogante del artista moderno y la masiva acogida del espectáculo global contemporáneo. La voz del arte en la ciudad andina se ahoga entre las montañas. Es el arte el que expresa su voz en el espacio público, pero sólo puede hacerlo oculto en las *formas elementales del disfraz*. Es el arte de lo urbano el que debe ocultar su identidad para reconocerse como arte; el que coloca palabras de otras disciplinas sobre sus prácticas para concretarse, y el que, a regañadientes, admite formar parte de un campo del arte que, finalmente, sirve de sostén urbano y le da sentido a sus prácticas sociales.

El arte como posibilidad de ruptura con lo cotidiano se manifiesta en el diálogo entre disfraces que mantienen artista y público. El diálogo se mantiene mientras dure la fiesta del arte de lo urbano. Mientras dura, los roles sociales se intercambian, se transforman y transfieren. La inauguración y la clausura delimitan el espacio público del arte de lo urbano. Su espacio se delimita y desarrolla en el tiempo, y su extensión, así como en el espacio público, está instaurada por la decisión (institucional, cultural, política) que señala el principio y el fin de su espacio-duración.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W.** (1980) *Teoría estética*, Madrid. Taurus.
- Almeida, Pablo.** (2018) *Al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico*. Editorial Universitaria; Universidad Central del Ecuador. Quito.
- Anderson, Benedict.** (1993) *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Ardenne, Paul.** (2006) *Un arte contextual*. CENDEAC, Murcia, España.
- Augé, Marc.** (2000) *Los no lugares, espacios del anonimato*. Ediciones Gedisa. Barcelona.
- Bauman, Zygmunt.** (2003) *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI editores. Argentina.
- Bachelard, Gastón.** (2010) *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Bateson, Gregory** (1980) *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Belting, Hans.** (2007) *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid.
- Benjamin, Walter.** (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca. México.
- Benjamin, Walter.** (2005) *Libro de los Pasajes*. Ediciones Akal, S. A., Madrid-España.
- Benjamin, Walter.** (2018) *Estética de la imagen*. La marca editora, Buenos Aires.
- Berger, John.** (2016) *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Bertrand, Jean** (1981) *La ciudad cotidiana*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- Bourdieu, Pierre,** (1999) *Efectos de lugar, en Bourdieu, La miseria del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre,** (1997) *Razones prácticas*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Bourdieu, Pierre.** (2010) *El sentido social del gusto*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas.** (2008) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas.** (2007) *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires.
- Bruner, Jerome** (1996) *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- Careri, Francesco.** (2013) *Walkscapes*. Gustavo Gili, Barcelona, España.

- Carrión, Fernando.** (2001) *La ciudad construida*. FLACSO, Quito.
- Ceballos, H.** (2006) *Del arte de las sociedades a las sociedades del arte*. Medellín, Colombia. Editorial Pontificia Bolivariana.
- Clifford, James.** (2001) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Danto, Arthur C.** (1999) *Después del fin del arte*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Debord, Guy.** (1995) *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. Santiago-Chile.
- De Certeau, Michel.** (2000) *La invención de lo cotidiano*. Cultura libre. México.
- Delgado, Manuel.** (1999) *El animal público*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Delgado, Manuel.** (2013) *Lo urbano y el maligno* Madrid.
- Delgado, Manuel.** (2011) *El espacio público como ideología*. Catarata, Madrid.
- Delgado, Manuel.** (2007) *Sociedades movilizadas*. Anagrama, Barcelona.
- Díaz, Esther.** 1998 (coautora) *Metodología de las ciencias sociales. Preguntas y respuestas*. Biblos, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges.** (2005) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges.** (2018) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Duhau, Emilio.** (2008) *Las reglas del desorden*. Siglo XXI editores. México.
- Duhau, Emilio y GIGLIA, Ángela.** (2016) *Metrópolis, espacio público y consumo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Durkheim, Emile** (2012) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Fondo de Cultura Económica México.
- Eco, Umberto.** (1984) *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, España.
- Echeverría, Bolívar.** (2010) *Definición de la Cultura*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Escobar, Ticio.** (2015) *Imagen e intemperie*. Ed. Clave Intelectual. Madrid.
- Gadamer, Hans-Georg.** (1999) *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. Salamanca.
- Gadamer, Hans-Georg.** (1991) *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Gravano, Ariel.** (2015) *Antropología de lo urbano*. Editorial Café de las ciudades. Buenos Aires.

- Giménez, Gilberto,** (2009). *Identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.
- Gombrich, Ernst.** (1999) *La historia del Arte*. Editorial Diana. México.
- Gombrich, Ernst.** (2003) *Los usos de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Han, Byung-Chul.** (2018) *La salvación de lo bello*. Herder, España.
- Hauser, Arnold.** (1998) *Historia social de la literatura y el arte*. DEBATE, Madrid.
- Iglesia, Rafael.** (2010) *Imaginar la ciudad*. Ediciones Nobuko. Buenos Aires.
- Kingman Garcés, Eduardo.** (2006) *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940* FLACSO, Quito.
- Kingman Garcés, E.** (2016) Trajines callejeros: ciudad, modernidad y mundo popular en los Andes (años 1940 y 1950) En A. Gorelik y F. Areas Peixoto. (comps.) *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires.
- Kingman, Manuel.** (2012) *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. FLACSO, Quito.
- Lefebvre, Henry.** (1976) *Espacio y Política*. Península.
- Linch, Kevin.** (1998) *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Linch, Kevin:** "Reconsidering the image of the City", (1985), en Banerjee, Tribid; Southworth, Michael. (1991) *City Sense and City Design*, The MIT Press. Cambridge.
- Massey, Doreen.** (2005). "La filosofía y la política de la espacialidad", en Leonor Arfuch (coord.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Paidós. Buenos Aires.
- Mitchell, W.J.T.** (2009) *Teoría de la imagen*. Ediciones Akal. Madrid.
- Montaner y Muxí.** (2016) *Arquitectura y Política*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Quéau, Philippe.** (1995) *Lo virtual, virtudes y vértigos*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Rancière, Jacques.** (2011) *El destino de las imágenes*. Editorial Prometeo, Buenos Aires.
- Rancière, Jacques.** (2019) *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Rossi, Aldo.** (2013) *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Rowe, Colin.** (1998) *La Ciudad Collage*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Santillán, Alfredo.** (2019) *La construcción imaginaria del Sur de Quito*. FLACSO. Ecuador.

- Scott, James. (2000) *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era. México.
- Schroder, Gerhart. (2009) *Teoría de la Cultura*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- Sennett, Richard. (1997) *Carne y Piedra*. Alianza Editorial. Madrid.
- Sennett, Richard. (2009) *El artesano*. Anagrama, Barcelona.
- Sennett, Richard. (2011) *El declive del hombre público*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Simmel, Georg. (1986a.) *Sociología*, tomo 2. "Estudios sobre las formas de socialización". Alianza, Madrid.
- Tuan, Yi - Fu. (2007) *Topofilia*. Edit. Melusina, España.
- Vattimo, Gianni. (1987) *El fin de la modernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Virilio, Paúl. (2006) *Velocidad y Política*. La Marca. Buenos Aires.
- Virilio, Paúl. (1990) *La inercia polar*. Trama editorial. Madrid.

## Revistas y archivos digitales

- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Crespo-Sánchez, C. A. (2019). El disenso en los procesos de participación ciudadana: El rescate de espacios públicos como contexto. *Bitácora Urbano Territorial*, 29(3), 101–108. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v29n3.70146>
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *NIMIO. Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, (3), 102–125.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2010). Hacer visible el pasado: El artista como historiador (benjaminiano). *Congreso Europeo de Estética*, Madrid, España.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Kuri Pineda, E. E. (2013). Representaciones y significados en la relación espacio-sociedad: Una reflexión teórica. *Sociológica*, 28(78), 77–95.
- Morales Benito, L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud: Literatura neo-fantástica y patafísica. *Carnets, Première Série* (3). <https://doi.org/10.4000/carnets.6060>

- Ruiz, N., & Delgado, J. (2008). Territorio y nuevas ruralidades: Un recorrido teórico sobre las transformaciones de la relación campo-ciudad. *EURE*, 34(102), 77–95.
- Valera, S. (1996). Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano: Perspectivas desde la psicología ambiental. *Revista de Psicología Universitat Tarraconensis*, 18(1), 63–84.
- Vásquez-Vargas, K. (2022). El disfraz comunitario del arte en el espacio urbano. *Barcelona Investigación Arte Creación*, 10(1). <https://doi.org/10.17583/brac.6685>
- Vásquez Vargas, K. F. (2021). Separación y velocidad: La imagen privada del arte urbano. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (Monográfico 2), 222–240. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6299>

## LIBROS Y PUBLICACIONES EDITORIALES

- Monteys, X., Callís, E., & Puigjaner, A. (2009). *La ciudad, la esquina y la casa*. Editorial COAC.
- VV. AA. (2001). *Internacional situacionista: Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958–1969)* (Vols. 1–3). Literatura Gris.

## ENTREVISTAS, CURSOS Y MATERIALES ACADÉMICOS

- Romero, P. G. (2007). *Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman*. Curso de apreciación del arte contemporáneo.

## PÁGINAS WEB Y ARCHIVOS DIGITALES

- Arte Urbano Sur. (s. f.). *Arte Urbano Sur*. <http://arteurbanosur.blogspot.com>
- Internationale Situationniste. (1958). *Internationale Situationniste* (núm. 1). Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Literatura Gris. <http://esfulletperdut.ourproject.org/wp-content/uploads/2013/07/065-Internacional-situacionista-impresion.pdf>



## Universidad de Guadalajara

RECTORA GENERAL  
Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez

VICERRECTORÍA EJECUTIVA  
Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

SECRETARÍA GENERAL  
Mtro. César Antonio Barba Delgadillo

## Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dra. Isabel López Pérez  
RECTORA DEL CENTRO

Dra. Alejandra Robles Delgado Romero  
SECRETARÍA ACADÉMICA

Dr. Everardo Partida Granados  
SECRETARÍA ADMINISTRATIVA

Dr. Ramón Reyes Rodríguez  
DIVISIÓN DE DISEÑO Y PROYECTOS

Dr. Jose Luis Aguila Flores  
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS URBANÍSTICOS

**El disfraz de lo público.**

**El arte de lo urbano como otro espacio público**

de Kléver Francisco Vásquez Vargas

Se terminó de editar en diciembre de 2025, en Estudio Tangente, SC,  
Valle del Volga 1705, Col. Jardines del Valle, C.P. 45138

La edición estuvo al cuidado del autor y el diseño editorial  
a cargo de Estudio Tangente, SC.

Para su elaboración se utilizaron las familias tipográficas Scansky ,  
y la diagramación en Adobe InDesign.

Un e-book / PDF.

↓  
[dcts.cuaad.udg.mx](https://dcts.cuaad.udg.mx)

El texto con una gran riqueza de conceptos y gran valor teórico y metodológico, expone cómo las clases sociales menos favorecidas, se transforman y disfrazan su identidad, para poder ejercer su derecho al espacio público. Analiza el arte de lo urbano —que también puede considerarse una forma de protesta y de ideología—, incluyendo, incluyendo sus prácticas artísticas como expresión y como actitud representativa en el contexto urbano. La obra hace un análisis del colectivo artístico Tranvía Cero y se analizan algunos de los proyectos presentados en el zur-ich desde el 2003 hasta el 2018, evento que el colectivo organiza en barrios del sur de la ciudad de Quito.

En los diferentes capítulos de la obra, el autor desgana en Buscando un arte de lo urbano, su disertación teórica desde el Renacimiento, la modernidad, Los pintores impresionistas y otras corrientes artísticas —como el dadaísmo— hasta llegar a la apropiación de “la calle” por el arte. Más adelante se abordan las tensiones en el espacio público, abordaje teórico del concepto que plaza y calle, como principales espacios públicos, así como sus funciones. Autores como Bauman, de Certeau, Scott, etc, son citados como referentes para lograr una perfecta caracterización de los conceptos.

ISBN: 978-6-07581-876-4

PDF

