

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual

Comunidades imaginadas por el arte contemporáneo:
El caso de la plataforma ecuatoriana Al Zur-ich

Rodrigo Alexis Ortega Chavarría

Asesor: Xavier Andrade Andrade

Lectores/as: Patricia Bermúdez Arboleda y Hugo Burgos Yáñez

Quito, marzo de 2017

Con infinito amor y gratitud a mi Chisto

El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas [...]

(Roberto Bolaño, entrevista en programa televisivo

La Belleza de Pensar, XIX Feria Internacional del Libro de Santiago)

[...] la escritura es una imagen del lenguaje:

lo que vemos nunca son palabras, sino signos de escritura

(Hans Belting *Antropología de la Imagen*)

Tabla de contenidos

Resumen	IX
Agradecimientos.....	XI
Introducción	1
Problema de estudio	8
Objeto de estudio y criterios de selección	8
Justificación del estudio	10
Objetivo general	11
Objetivos específicos.....	11
Organización general de los capítulos	11
Capítulo 1	14
Para una antropología de los medios visuales del arte	14
1. Trece años del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.....	15
1.1. Encuentros <i>offline</i> con Al Zur-ich	22
1.2. El formato <i>online</i> de Al Zur-ich	26
2. Apuntes sobre la importancia de los medios en la era digital	32
3. Relevancia de los medios desde la perspectiva de la antropología visual	38
4. Metodología y trabajo de campo	40
Capítulo 2	48
Esa antigualla llamada arte.....	48
1. Problematizar las “buenas intenciones” del arte como práctica social	49
2. Sobre la actualidad de la apropiación.....	59
3. Los problemas de la mediación en la relación Arte y Comunidad.....	64
3.1. Cuando la Fe [en lo mediático] Mueve Montañas.....	66
3.2. De la relacionalidad Amena	74
Capítulo 3	80
Categorías para el imaginario de comunidad en Al Zur-ich	80

1. La definición de lo comunitario	81
2. La definición de lo artístico.....	91
3. La definición de lo colaborativo.....	105
4. La imagen de lo comunitario.....	122
Capítulo 4.....	129
El imaginario visual de comunidad en Al Zur-ich	129
1. El factor humano en la fotografía.....	131
2. Posar ante la cámara.....	132
3. Registros fotográficos de acciones	138
4. Los objetos en la fotografía.....	148
5. La retórica de lo <i>underground</i>	152
6. El índice visual de lo comunitario.....	157
Conclusiones	166
1. Recapitulación de la investigación	168
2. Problemas de políticas representacionales	171
3. Posibilidades y recomendaciones de investigación.....	174
Anexos.....	176
Glosario de modismos ecuatorianos.....	176
Lista de referencias.....	177

Ilustraciones

Figuras

1.1. Catálogos digitales Al Zurich disponibles en su blog oficial.....	27
1.2. Menú principal del blog oficial de Al Zur-ich	28
3.1. Afiche y texto x Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich 2012.....	83
3.2. Detalle portada catálogo Al Zur-ich 2008.....	93
3.3. <i>El Crítico de Arte</i> . Raoul Hausmann, 1919.....	94
3.4. Entrevista de Tranvía Cero a Luis y Rafael Villafuerte	103
3.5. Proyecto <i>Fantasmagoría del Rastro</i> con texto de María Belén Moncayo.....	114
3.6. Reseña <i>Fantasmagoría del Rastro</i> escrita por María Fernanda Cartagena.....	115
3.7. Imágenes <i>Fantasmagoría del Rastro</i> en catálogo Al Zur-ich 2004.....	118
3.8. Imágenes <i>Fantasmagoría del Rastro</i> en catálogo de Miguel Alvear.....	119
3.9. Imágenes <i>Fantasmagoría del Rastro</i> en catálogo de Miguel Alvear.....	120
4.1. Imagen de un barrio al sur de Quito	131
4.2. Mueblistas de San Roque	132
4.3. Participantes del proyecto <i>Jugando con Fuego</i>	133
4.4. Cédula del proyecto <i>Revita 1</i>	134
4.5. Texto de artista para proyecto <i>Huerta de Barrio</i>	135
4.6. Carpintero de San Roque.....	136
4.7. Imagen del proyecto <i>Lo Bueno, lo bello, lo verdadero</i>	137
4.8. Construcción de muro para proyecto <i>Prohibido el Paso</i>	140
4.9. Proceso de trabajo proyecto <i>Héroes de mi barrio</i>	144
4.10. Documentación relatos orales en proyecto <i>Cartografía de la memoria</i>	146
4.11. Texto de Tranvía Cero acerca del proyecto <i>Cartografía de la memoria</i>	147
4.12. Imágenes del proyecto <i>Lo bueno, lo bello, lo verdadero</i>	150
4.13. Imágenes <i>Lo bueno, lo bello, lo verdadero</i> en catálogo Al Zur-ich 2005.....	152
4.14. Contratapa del catálogo Al Zur-ich 2015.....	155
4.15. Registros del proyecto <i>Underground Wall Street</i>	157
4.16. Imágenes de proyecto <i>Patrona de la Cantera</i>	159
4.17. Chicas del Danubio Azul con su rostro en anonimato	160
4.18. Imágenes del proyecto <i>Pupos</i>	162
4.19. Imágenes del proyecto <i>Calzones Parlantes</i>	163
4.20. Imágenes del proyecto <i>Galerías Kebradas</i>	163

Tablas

1.1. Resultados encuesta catálogo Al Zur-ich 2015	25
3.1. Ensayos y ponencias teóricos invitados en catálogos Al Zur-ich	98

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Rodrigo Alexis Ortega Chavarría, autor de la tesis titulada Comunidades imaginadas por el arte contemporáneo: el caso de la plataforma ecuatoriana Al Zur-ich, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2017.



Ortega Chavarría Rodrigo Alexis

Resumen

Esta tesis problematiza el imaginario de comunidad del sur de la ciudad de Quito construido en los productos mediales del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich, plataforma de arte contemporáneo operativa hace trece años en la capital ecuatoriana, que tiene como premisa de producción trabajar con comunidades barriales de dicho sector como reconocimiento y visibilización de ellas, pero también como forma de producción de una política artística paralela a los centros oficiales de la cultura y las artes en Ecuador. A partir del cuerpo de producción de los trece años de Al Zur-ich se ha tomado como caso de estudio el material de archivo del Encuentro¹ hecho público y circulante, principalmente, a través de sus catálogos de memoria anual.

La relevancia de este caso para la antropología visual cobra sentido al preguntarse ¿qué tipo de imaginarios sobre barrios del sur de Quito construyen los archivos visuales y públicos de Al Zur-ich? ¿Sobre qué noción de comunidad operan para su elaboración? y ¿Cuál es el grado de colaboración de los habitantes involucrados en los proyectos en la posterior construcción visual de dichos medios de representación pública?

Para abordar esta investigación la tesis se ha dividido en 4 capítulos. El primero describe y contextualiza el caso de Al Zur-ich en el marco de la escena artística del Ecuador desde el año 2003 en adelante, a la vez explora nociones sobre etnografía multisituada (Marcus 2001) para el tratamiento de los archivos visuales producidos por el Encuentro a nivel editorial (físico), considerando también la información oficial de Al Zur-ich en medios digitales (internet). El segundo capítulo discute algunas nociones relevantes de la relación entre el arte y la antropología para situarse en los problemas del arte cuando su límite disciplinar juega en el borde de prácticas sociales como compromiso político. El tercer capítulo aborda etnográficamente las entrevistas en profundidad realizadas durante la investigación como fuente desde la que se decantan 4 categorías operativas para el tratamiento de las imágenes en los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich, proceso analítico que se llevó a cabo en el capítulo 4 bajo una perspectiva antropológica visual, verificando de qué manera los enunciados sobre comunidad en Al Zur-ich se tornan efectivos o contradictorios, en tanto representación visual y discursiva de lo comunitario en el sur de Quito.

¹ En adelante me referiré aleatoriamente a esta plataforma de arte como el Encuentro o Al Zur-ich, tal como sus propios organizadores se refieren a él.

Finalmente las conclusiones retoman las preguntas de investigación discutiendo el tipo de imaginario que los archivos de memoria anual de Al Zur-ich, consciente o inconscientemente, han construido a lo largo de su trayectoria y que se han hecho públicos y visibles a través de estos medios. Conclusiones que ejercerán un esfuerzo crítico por definir la necesidad de una consideración mayormente antropológica en la construcción visual de “comunidad” dadas la relevancia y alcances posibles del material de archivo producido por Al Zur-ich en los trece años de realización de su Encuentro de Arte y Comunidad.

Agradecimientos

En primer lugar y antes que todo, debo decir que esta tesis de investigación, en el marco de la maestría en Antropología Visual en FLACSO Ecuador, no podría haber sido posible sin la incommensurable generosidad, ayuda e incentivos manifestados de forma constante y alegre, en la calidez hogareña de la familia Riofrío Reyes que me cobijó durante los dos años de estudio en FLACSO Ecuador. Mi más infinito agradecimiento a Tania, Diana, Roger, Tofi y por supuesto a mis grandes amores Chisti y Rocco. Sin el apoyo de ellos y sin el amparo que me han dado en los buenos y malos momentos, de seguro, esta maestría y tesis no hubieran podido llegar a buen puerto. A ellos mi más enorme gratitud.

En segundo lugar debo agradecer la enorme confianza, apoyo y generosidad de todos los miembros organizadores del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich. Tanto los que se encuentran vigentes hasta el día de hoy como a algunos ya retirados. Samuel Tituaña, Pablo Almeida, Luis Villarreal, Nelson Ullauri, Christian Vicente, Daniel Pazmiño, Anthony Lozada, Karina Cortez, Ernesto Proaño quienes se mostraron dispuestos en todo momento a compartir conversaciones y material gráfico de manera permanente y sin ningún interés o cálculo alguno. Les doy muchas gracias por permitirme entrar en sus espacios de trabajo aunque ello haya apuntado a realizar un ejercicio crítico y duro en algunos aspectos, pero siempre reconociendo el gran valor del trabajo que han desplegado a lo largo de sus carreras y hasta la actualidad, siendo por ello una marca que ha permitido el avance y la actualización crítica del arte contemporáneo en el Ecuador.

Finalmente le doy infinitas gracias a todo el equipo de FLACSO Radio que me permitió trabajar junto a ellos por más de un año realizando programas y entrevistas con total apertura temática. Gracias por el apoyo técnico y el conocimiento compartido para generar trabajos y entrevistas en el marco de las necesidades de esta investigación. Xavier Macas, Carlos Flores e Isabel Ramos, siempre dispuestos a escuchar y atender mis solicitudes. Mención especial amerita mi querido Federico Brega quien me asistió estratégicamente con algunos pasajes de traducciones. A todos ellos y a todos los artistas y gestores culturales que de forma directa o indirecta han colaborado acá les doy infinitas gracias.

Introducción

Las discusiones respecto de las formas de representación de los “otros” en el campo de la antropología tienen una larga data y se anclan, inicialmente, en una crítica a las estrategias de escritura antropológica que busca definir con mayor precisión un conocimiento *emic* en la reproducción del habla de las sociedades por sobre perspectivas *etic*. Esta “crisis de la representación” ha ido mucho más allá del campo antropológico pues ha cruzado transversalmente todas las disciplinas humanas cuestionando no los contenidos de la representación sino las formas representacionales mismas (Marcus y Fischer 2000). En la actualidad, la accesibilidad a la producción editorial de todo orden (libros, fanzines, tabloides, filmaciones, producciones radiales, etc.) y en diversos formatos (físicos o digitales) ha permitido la proliferación de materiales y procesos de trabajo en donde individualidades, cuerpos sociales y comunidades han adquirido un nivel de visibilidad sin precedentes.

Tanto la accesibilidad para la producción editorial (el bajo costo) como la implementación de redes digitales a través de internet han permitido, a todo tipo de individuos y comunidades, no sólo darse a ver sino también que un público global y heterogéneo tengan la posibilidad de “viralizar”² tanto sus comentarios e intereses más domésticos, coloquiales y pedestres como ampliar el rango de operatividad de sus propuestas para capitalizarlas a nivel global, superando así las viejas limitaciones físicas y geográficas previas al arribo de internet como cultura (Hine 2004) de lo masivo e inmediato.

El campo del arte no ha estado exento de estas condiciones y posibilidades, de tal manera que los discursos sobre la “democratización del arte” (Benjamin 2008) o aquellas sobre la *praxis* vital, es decir, el arte implicado estrechamente a la vida social de las personas, cuya base ideológica se encuentra en las vanguardias de principios del siglo XX (Bürger 1987), han encontrado en este nuevo panorama de facilidad editorial e inmediatez digital un aliado estratégico para la anhelada “politización del arte” (Benjamin 2008) explotada hoy por artistas y colectivos insertos en las prácticas del arte contemporáneo con tintes de compromiso social. Dicha politización se presenta como una mayor conciencia social, ética y política de las

² Neologismo de uso popular en informática para referirse tanto a la masificación de algún tipo de virus informático en internet como a la masificación y popularización de algún individuo, colectivo, imagen, historia, proyecto, evento, marca o cualquier tipo de contenido a través del mismo canal y en sus diversos dispositivos de circulación.

condiciones de producción atentas a los contextos que determinan las necesidades de espacios autoreflexivos y participativos a nivel global.

La editorialidad del arte ha sido un punto crucial para la consumación de discursos y ficciones que, a lo largo de la historia, han posibilitado la inscripción de sus prácticas más allá del campo que las circunscribe. La historia del arte es, más bien, la historia escrita, consagrada y circulante de un cierto tipo de arte o un cierto discurso sobre arte hecho “legítimo” a través de diversos canales de circulación, reproducción y refuerzo de esa misma legitimidad como bien y capital simbólico (Bourdieu 1995). Esto, en la actualidad, se vuelve más complejo cuando las prácticas artísticas contemporáneas han contemplado, peligrosamente, el cruce de sus límites disciplinares hacia zonas de compromiso político y social. Dicha complejidad se extiende, entonces, a todo tipo de dispositivo de producción de discursos sobre arte como práctica político/social que vendría a consumarse como instrumento para la reproducción y consagración de los imaginarios sociales que ellos construyen y con los cuales instituyen, consciente o inconscientemente, una creencia colectiva.

Así, el escenario de la producción editorial de discursos, en formatos *offline*,³ es un campo de consagración de sentidos que, en la actualidad, se conjuga y potencia con los espacios virtuales (*online*) de producción ampliando las dimensiones sensoriales y de comunicación de sentidos construidos a través de dispositivos de representación que circulan por estos medios de ida y vuelta. El uso masivo que los distintos campos de la sociedad han dado a estas posibilidades de producción y masificación inmediata son evidentes y, obviamente, en el mundo del arte estas condiciones han ampliado las posibilidades de masificación de sus discursos e imaginarios con aciertos y desaciertos de forma generalizada.

En tiempos en donde la consagración del arte conceptual ha dado paso a producciones que, cada vez y con mayor frecuencia, invocan lo “relacional”⁴ o lo “procesual”⁵ como marca de un “estar al día” en términos de producción y reflexión artística y en donde el evento mediatizado de la exposición, el lanzamiento de catálogo o el trabajo relacional parecen ser el

³ En adelante me referiré indistintamente al binomio *online/offline* como sinónimos de virtual/no virtual (físico), así como lo entienden Hine (2004), Pink (2012) y Ardèvol (2008).

⁴ “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud 2006, 142).

⁵ “El arte se convierte en el lugar en que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla” (Argan 1991, 77).

parámetro de “éxito” de dichas propuestas, cabe preguntarse por la efectividad y naturaleza de dichos medios representacionales cuando en estos procesos se ven involucradas comunidades o agentes sociales ajenos al “círculo”, “circuitito” o mundo del arte, como lo llaman usualmente quienes están “dentro” de él. Cabe preguntarse por el tipo de sentido de vida cotidiana y comunitaria construida por estas producciones mediales que ofrecen una forma de hacer “visibles” a dichos cuerpos sociales más allá del “círculo” del arte pero siempre volviendo a él como coartada ante compromisos que puedan poner en riesgo la práctica del proyecto como uno efectivamente político o social. Así, una “atención” antropológica sobre estos dispositivos mediales de representación visual la considero muy necesaria para la insistencia del uso de términos como lo social o comunitario en los discursos del arte contemporáneo.

Ocupo el término “medio” así como lo entiende Belting (2007), es decir, una de las partes constituyentes de la imagen, inseparable de ella pero distinguibles para efectos analíticos. El medio constituiría el soporte de la imagen que le otorga la posibilidad de circulación en la cultura en general. Así, existen imágenes y discursos que pueden pasar de un medio a otro. A esta capacidad de la imagen el autor la denomina condición “intermedial”. Pasar una imagen de un libro o catálogo físico a un *blog* en la *web* sería un ejemplo de ello, operación habitual y muy sencilla en la actualidad. Por otra parte el “dispositivo” se entenderá desde Foucault como una red de relaciones arquitectónicas o institucionales, legislativas o no, líneas de fuerza y enunciados entre otras que dan cuenta en definitiva de relaciones de poder y saber (Deleuze 1990). Desde acá el “dispositivo medial” lo entenderé en esta investigación como un soporte físico o virtual (*offline* u *online*) que en sí contiene relaciones de poder simbólico susceptibles de ser analizadas y comprendidas desde la antropología visual y que tienen la capacidad de desplazarse “intermedialmente”. Características y condiciones que posee el objeto de estudio de esta tesis; los catálogos de memoria anual del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

Ahora bien, en ningún caso estos catálogos de memoria anual han sido producidos por los organizadores del Encuentro con un fin antropológico. Si esta investigación los asume como susceptibles de abordar desde esa perspectiva epistemológica, ello responde a la tradición de la antropología visual, en general, que entiende la imposibilidad de producir material visual anodino, inocuo o neutro en cuyo soporte estén implicadas comunidades o cuerpos sociales complejos. Y por otra parte, en lo particular, responde a los variados y recientes estudios surgidos en el Ecuador sobre representaciones visuales de comunidades históricamente

estigmatizadas en la ciudad de Quito, entre ellos, trabajos como los de Manuel Kingman (2011, 2012), Francois Laso (2015) y Alfredo Santillán (2015) quienes revisitan distintos tipos de producciones visuales (obras de arte, fotografías, postales turísticas) para cuestionarlas y comprenderlas desde la antropología.

¿Qué función cumplen, entonces, los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich para sus organizadores y qué sentido último tienen para ellos? La finalidad de éstos, para sus organizadores, es cumplir con tres objetivos específicos: documentar sintéticamente, con sus aciertos y desaciertos, los proyectos de arte realizados en el sur de Quito, hacer público el trabajo del Encuentro y justificar los recursos recibidos para su producción ante la institución que los aporta (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016). No obstante el pragmatismo de Tituaña (uno de los organizadores del Encuentro), para referirse a la finalidad del catálogo de memoria anual y el vasto archivo documental sobre la sociedad del sur de Quito producido por y para el Encuentro, éste no ha dejado de ser un desafío para los propios organizadores y ex miembros del colectivo. Para ellos el catálogo de memoria siempre fue un tema a discutir y por el cual tener desacuerdos respecto de qué es lo que debía mostrar, qué imágenes presentar y cuales otras omitir. “Lo oculto –en realidad, lo ocultado-, lo silenciado, lo olvidado se convierten en potentes recursos para el análisis si pensamos que representar es una manera de ejercer poder y control sobre la presencia y ausencia” (Hans Belting, *Antropología de la Imagen* 2002, citado en Santillán y Villegas 2015, 112). Otros de los miembros organizadores de Al Zur-ich son más enfáticos aún y refuerzan la necesidad de que quede algo, “visible y material” respecto de los proyectos de arte participativos realizados en el sur de Quito a fin de que se puedan “revisar” como un “producto” de lo sucedido en los barrios (Pablo Almeida, lanzamiento catálogo Al Zur-ich 2015, biblioteca FLACSO Ecuador, Quito, 30 de junio de 2016). Teniendo en consideración de que gran parte de los proyectos de arte presentados en Al Zur-ich son propuestas de acciones efímeras o que no dejan, necesariamente, algún tipo de obra o producto concreto en el sector en donde operaron, el catálogo de memoria pasaría a ser la evidencia de las prácticas que el Encuentro promueve.

La pertinencia para la antropología visual de este caso en particular y del material de estudio especificado se justifica en relación al tipo de práctica artística promulgada por los organizadores de Al Zur-ich. Práctica que se circunscribe, por sus características y objetivos específicos, en el ámbito del arte como práctica social. En este sentido cuestionar o

problematizar antropológicamente los catálogos del Encuentro permite ir más allá de una mera apreciación de diseño o estética de ellos como soporte editorial y, por supuesto, ir más allá de la apreciación de los trabajos de arte y comunidad que en ellos se reseña. Abordar estos dispositivos de circulación, este imaginario de comunidad promovido consciente o inconscientemente por Al Zur-ich, desde la perspectiva de la antropología visual implica el trabajo de comprensión de la sociedad del sur de Quito que en ellos ha sido construido a través de las imágenes y discursos escritos que en estos dispositivos comparecen a partir de las decisiones editoriales y de sentido de “comunidad” de sus diseñadores, es decir, de los organizadores del Encuentro.

Que se problematice el imaginario de comunidad presente en dicho material no responde a un capricho impuesto externamente por el autor de esta investigación pues, en primer lugar, la declaración pública de intereses del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich promueve dicha relación (Arte y Comunidad) y promueve además su posicionamiento estratégico en ese contexto quiteño específico como opción geopolítica en el marco de discursos de reivindicación del sur de la ciudad de Quito, pues históricamente se ha construido una estigmatización de ese sector respecto del norte de la ciudad. ¿Qué imaginario del sur de Quito construyen los catálogos de memoria de Al Zur-ich? ¿Acaso refuerzan los estereotipos ya instalados en la sociedad Quiteña en general? ¿Acaso los ponen en cuestión y los derriban para implementar otros más propios de los barrios del sur? Estas preguntas siguen siendo pertinentes a la antropología pues remiten a un grupo social amplio y complejo cuya figuración simbólica sigue siendo, predominantemente hasta el día de hoy, la de la estigmatización. Dicho imaginario, consumado en imágenes y textos vuelven pertinente esta investigación pues su desnaturalización es necesaria para comprender el imaginario que estos dispositivos construyen y reproducen respecto del sur de la ciudad.

Si bien, la investigación se pregunta por la naturaleza del imaginario de comunidad del sur de Quito construido en los dispositivos mediales de Al Zur-ich, esto no significa que la labor investigativa contempla catastrar comunidades del sur o contrastar sus autodefiniciones con las que Al Zur-ich hace de ellos pues, en la coyuntura de la antropología visual, la tesis se planta firmemente en la construcción visual del imaginario del sur producido por Al Zur-ich a partir de sus medios y archivos visuales. Pretender conocer las comunidades existentes en el sur de Quito correspondería a una investigación mucho más extensa, distinta a la que acá planteo y que nos alejaría del problema antropológico visual concreto. Más bien, para el

avance en la investigación, se contrasta el imaginario de comunidad construido por Al Zur-ich con el mito sobre el sur de Quito que circula como hecho común, existencia del mito que se respalda en esta tesis con los estudios realizados por el sociólogo y antropólogo ecuatoriano Alfredo Santillán Cornejo.⁶

Más allá de las “buenas intenciones” y la “buena fe” que los enunciados de los proyectos de arte comunitario puedan esgrimir en la actualidad, es necesario comprender que sus productos visuales de archivo o memoria puestos en circulación prolongan sus propias formas de comprensión de lo social, sus imaginarios y figuraciones, con todas las cargas simbólico/políticas que ellas arrastren como herencia. Es, en este sentido, que no podemos obviar el hecho de que la circulación pública de estas prácticas a través de sus medios editoriales y digitales no son un mero registro de proyectos sino una forma de representación del cuerpo de artistas que los lleva a cabo como también de las comunidades implicadas en dichos procesos. Para la antropología visual estas evidencias visuales y virtuales, virtual en tanto que están “en lugar de” (Sansi 2014), se transforman en material etnográfico fundamental para el análisis y comprensión de lo que en sí mismas ellas construyen como sentido antropológico a través de su producción y uso (Hine 2004, 25) en los contextos específicos y materiales que le dan cabida y posibilidad.

Cabe mencionar que el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich realizado en el sector sur de la ciudad de Quito, se constituye como uno de los eventos de arte pioneros en establecer en el Ecuador relaciones colaborativas y comunitarias, sumando a la fecha una amplia e importante trayectoria. Esta prolongación en el tiempo le ha permitido al Encuentro ser testigo y partícipe de los cambios significativos en los procesos de transformación de los medios de comunicación global/virtual, como también de los avances y actualizaciones discursivas en torno a discusiones sobre arte contemporáneo en Ecuador.

⁶ “Es Sociólogo, Máster en Antropología y Doctor (c) por la Universidad Externado de Colombia. Sus primeros estudios fueron en etnicidad y racismo. Ambos le permitieron ampliar su mirada a la situación de los jóvenes, culturas urbanas, empleo y violencia. Su experiencia le permitió desempeñarse como consultor en temas de Desarrollo y Participación Comunitaria entre 1998 y 2003. Después su interés se concentró en las problemáticas urbanas, especialmente en los fenómenos de conflicto y violencia en las ciudades. Dentro de este campo sus investigaciones se han concentrado en las políticas de seguridad ciudadana, la sensación de miedo e indefensión de los habitantes de las ciudades y las prácticas de autoprotección y evitamiento. Actualmente, se ocupa de entender los procesos culturales y la constitución de sentidos en la configuración de las ciudades. Forma parte del Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de FLACSO”, FLACSO Ecuador, “Investigador FLACSO”, <https://www.flacso.edu.ec/portal/docencia/perfil/alfredo-santillan.28.1> acceso el 1 de agosto de 2016.

El giro hacia los medios digitales de este colectivo se constituye el año 2005 (a tres años de su fundación) a través de la implementación de un *blog* en el que administran (con mayor consistencia desde el año 2007 hasta la fecha) el material producido en el Encuentro previo a su puesta en marcha mediante la promoción, convocatoria abierta a los artistas y selección de los proyectos. Durante los meses de desarrollo del Encuentro, sus organizadores se encargan, a través de este medio, de informar periódicamente el estado de avance de los proyectos de arte y comunidad que se desarrollan en él y luego de su finalización, en aproximadamente seis meses de trabajo de diseño editorial, lanzan el catálogo compilatorio que documenta de forma reseñada los proyectos realizados. Las evidencias etnográficas para la presente investigación estarán constituidas por los catálogos compilatorios de su memoria anual (2003 al 2015) tanto en su dimensión física (*offline*) y de archivo (disponibles sólo como consulta en las oficinas del colectivo) así como en su disposición parcialmente digitalizada (*online*) en el *blog* oficial del Encuentro <http://www.arturbanosur.blogspot.com/>, entendiendo ambas dimensiones espaciales como “lugar etnográfico” (Pink 2012) de investigación junto a las entrevistas en profundidad realizadas a diversos agentes involucrados en estos procesos y que constituyeron el proceso de etnografía multisituada que permitió la elaboración de la presente tesis.

Dejo en claro que la premisa ulterior de esta investigación busca comprender el imaginario de comunidad del sur de Quito que Al Zur-ich construye en sus catálogos de memoria anual a fin de comprender en qué medida este imaginario reproduce o no ciertos prejuicios o estigmatizaciones sobre dicho sector y grupo social. Si bien es cierto, la sociedad del sur de Quito, como cualquier otra zona urbana, constituyen variadas comunidades que no remiten necesariamente a una delimitación geográfica ni temporal, esta tesis no busca identificarlas o catastrarlas a través de los dispositivos editoriales de Al Zur-ich, pues ello remitiría más bien a un tipo de investigación cuantitativa, muy alejada de los intereses que me he propuesto como objetivos, los que se detallarán en las líneas siguientes.

A fin de facilitar al lector la revisión de dicho material de archivo constituido por los catálogos de Al Zur-ich producidos entre los años 2003 al 2015, y a favor de una extensión académicamente adecuada de esta tesis, se anexa a la misma un disco compacto con la totalidad de los catálogos referidos a lo largo de este documento, los cuales también están íntegramente disponibles en el *blog* <http://www.bazarortega.blogspot.com>.

Problema de estudio

Hace al menos dos décadas se viene desarrollando en Europa y Norteamérica una producción teórica que discute y reflexiona no sólo sobre prácticas artísticas entendidas desde la antropología sino también como condición de tráfico interdisciplinar entre ellas (Marcus y Myers 1995, Foster 2001, Clifford 2001, Schneider y Wright 2006, 2010, 2013). La teorización de estas prácticas, tanto desde intelectuales de la crítica e historia del arte como de otras disciplinas humanistas afines como la antropología, la sociología o la ecología, se ha generado desde la asunción del arte mismo como evidencia importante de procesos de representación antropológica y sobre todo como práctica que potencia a ambas disciplinas. El arte entendido como “*médium*” (Mazarella 2004) ayudaría a visibilizar y construir la comprensión de las sociedades humanas en los contextos en donde se despliegan proyectos de arte como práctica social. Es común que dichas prácticas de intercambio entre el arte y la antropología generen productos mediante los cuales se dan a conocer las experiencias y procesos de trabajo. Desde esta perspectiva de tráfico disciplinar, asumir críticamente y bajo un tratamiento antropológico visual los dispositivos mediales producidos por el arte es asumir la necesidad de su comprensión ético política sobre las representaciones que promueven cuando dichos soportes artísticos operan en el nombre de lo comunitario o social bajo discursos que construyen representaciones puestas en circulación a través de medios globales de difusión y comunicación.

Si en el contexto ecuatoriano Al Zur-ich se ha distinguido por sostener en el tiempo este tipo de relaciones artístico comunitarias, produciendo con ello una gran cantidad de material documental sobre los barrios del sur de Quito, cabe entonces preguntarse desde la antropología visual ¿Qué tipo de imaginario sobre comunidades ecuatorianas específicas construyen sus dispositivos mediales visuales cuya premisa de producción se forja en nombre del arte como práctica comunitaria? ¿Sobre qué noción de comunidad opera el Encuentro? y ¿Cuál es el grado de colaboración de las comunidades involucradas en la posterior construcción visual de dichos medios de representación?

Objeto de estudio y criterios de selección

Como ya se indicó más arriba el objeto de estudio está establecido por el material de archivo de Al Zur-ich constituido por los catálogos de memoria anual que reseñan el Encuentro como también el *blog* oficial que condensa parcialmente el material de los catálogos pero que agrega otro tipo de información valiosa referente a declaración de intereses y definiciones

conceptuales y procedimentales que Al Zur-ich realiza en sus proyectos. Se tomará la totalidad de este material de archivo considerando los casos relevantes para el enfoque antropológico visual de esta tesis. Esto es, una atención mayor a la constitución de imágenes en estos medios, cotejadas siempre con el material escrito y las entrevistas en profundidad realizadas durante la investigación. En este sentido, la “relevancia” de casos inscritos en estos medios estará dirigida por las preguntas de investigación presentadas con anterioridad.

De esta manera el campo de estudio de esta tesis se circunscribe al campo del arte contemporáneo ecuatoriano, en donde el caso particular tomado como objeto de estudio (Al Zur-ich) genera evidencias a partir de los siguientes criterios: a.- la construcción de un discurso público sobre arte que justifica su hacer en y con la comunidad. b.- la realización de proyectos concretos llevados a cabo principalmente por artistas en colaboración con parte de los miembros de las comunidades involucradas. Ambas prácticas del colectivo quedan enmarcadas en un espacio y tiempo específicos determinados por la data de los eventos realizados y la localidad en donde operan (el sur de la ciudad de Quito, comunidades estigmatizadas socialmente y/o en riesgo socio económico). Otros criterios de selección de este caso están determinados por: c.- la antigüedad del colectivo que lo instala como precursor, en la ciudad de Quito, de prácticas artísticas relacionales (Bourriaud 2006) y colaborativas (año 2003 en adelante). d.- la constancia y permanencia del colectivo para desarrollar sus proyectos siempre en el sector sur de la ciudad de Quito como principio ideológico/político (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 15 de enero de 2016) que les ha permitido una continuidad y reconocimiento en el campo del arte local.

El Colectivo de Arte Tranvía Cero (CTC) surge el año 2002 y desarrolla su Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich desde el año 2003 continuamente hasta la actualidad.⁷ A lo largo de estos trece años de trayectoria el nombre del Encuentro ha tenido variaciones que también se presentan como evidencia significativa para avanzar sobre las preguntas de investigación. Hecho que no sólo da cuenta de los cambios discursivos en el campo del arte sobre los que el colectivo ha puesto atención sino también da cuenta de variables metodológicas en su práctica artística que determinan y refuerzan el principio manifiesto del colectivo por trabajar procesos

⁷ Arte Urbano Sur Arte, “Comunidad y Espacio Público”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://arturbanosur.blogspot.com/> acceso el 1 de agosto de 2016.

dialógicos (Kester 2009) entre la organización del Encuentro, los artistas seleccionados para desarrollar proyectos y las comunidades del sur de Quito receptoras de estas propuestas.⁸

Justificación del estudio

¿Qué es lo que justifica la certeza de que las producciones mediales del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich generan la posibilidad de un conocimiento antropológico? Si en su sentido más lato la antropología es la ciencia que aborda la constitución “social del hombre”⁹ entonces es necesario comprender y reforzar el debate sobre la relevancia de los medios de comunicación masiva y de representación como una de las formas de comprender, en la actualidad y desde la antropología visual, la constitución social de los hombres. Así, esta afirmación (tesis) –la producción de conocimiento antropológico a través de los medios de representación comunitaria del caso de estudio— trabajará no sobre la pregunta de una posibilidad de arribo antropológico a dichos productos, sino más bien sobre la naturaleza epistemológica generada en ellos. Estas representaciones comunitarias entendidas en la investigación como formas de producción de conocimiento antropológico son posibles no sólo desde la justificación anteriormente dicha sino también desde el desarrollo de una genealogía de la antropología de los medios relativamente reciente que considera cada vez con más fuerza los estudios sobre medios como campo de investigación etnográfica (Ardèvol 2003, Hine 2004, Pink 2009), sumado a ello la reflexión sobre vínculos disciplinares entre arte y antropología (Marcus y Myers 1995, Foster 2001, Clifford 2001, Schneider y Wright 2006, 2010, 2013) que apuntan a una atención antropológica sobre el arte y sus estrategias metodológicas y de reproducción de sentidos. De esta manera, afirmar que el material medial y de archivo producido por Al Zur-ich genera un tipo de conocimiento antropológico respecto de comunidades ecuatorianas específicas no equivale a afirmar que la producción de conocimiento antropológico sea el objetivo final planteado por ellos en sus Encuentros, sino más bien esta afirmación es propia de la presente investigación para determinar, desde la antropología visual, el tipo de imaginario sobre comunidad que estos dispositivos reproducen como una forma de conocimiento antropológico.

⁸ Arte Urbano Sur, “Acerca de la metodología de trabajo”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, http://arturbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html acceso el 1 de agosto de 2016.

⁹ Diccionario de la Real Academia Española, 23ª Edición online (2014), <http://www.rae.es> acceso el 1 de agosto de 2016.

Objetivo general

Comprender el tipo de imaginario de comunidad del sur de Quito construido en los archivos visuales de memoria anual del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

Objetivos específicos

- Determinar el tipo de representaciones antropológicas de comunidades ecuatorianas específicas presentes en el material medial del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.
- Analizar el tipo de relevancia etnográfica que este material medial, generado desde el campo del arte, produce respecto de las comunidades a las que “representa”.
- Establecer el tipo de autoridad representacional que generan estos productos mediales respecto de las comunidades involucradas.

Organización general de los capítulos

Esta tesis se encuentra dividida en cuatro capítulos. Si bien el tratamiento para todos ellos ha buscado la integración indivisible de la teoría cotejada a la práctica etnográfica, y esta última alimentando y reformulando la primera, los dos primeros capítulos se inclinan mucho más a establecer un marco conceptual acorde al caso de investigación. Esto, busca establecer un panorama de términos adecuados con los que tratar las evidencias que se despliegan a cabalidad en los capítulos 3 y 4.

El primer capítulo inicia con la contextualización del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich en el campo del arte contemporáneo del Ecuador. Describe al Encuentro y los procesos de producción del evento anual que se realiza desde el año 2003 a la fecha. A la vez, da cuenta de los enunciados generales con los que se justifica el hacer de Al Zur-ich en el ámbito de las prácticas artísticas como práctica social. En este capítulo también se describen los dispositivos mediales *online* y *offline* del Encuentro y el contexto en donde éstos están inscritos como archivo; las oficinas en donde se programa y archiva el material visual de Al Zur-ich y el medio virtual que administra parte del material documental, esto es, su *blog* oficial. Luego, el capítulo construye algunos apuntes sobre etnografía de internet que aborda las comprensiones de este medio como “cultura” y “artefacto” (Hine 2004), pasando por las apreciaciones de la relevancia y necesidad a la atención hacia las mediaciones en general (Mazzarella 2004), hasta el agenciamiento de nuevas prácticas metodológicas para el tratamiento etnográfico de internet (Ardèvol 2009) y la comprensión de este medio *online* como campo de trabajo y “lugar etnográfico” (Pink 2009, 2012). Posteriormente se reflexiona sobre la relevancia de los

medios para la investigación desde perspectivas de la antropología visual y, desde ahí, se da paso al establecimiento de la metodología y descripción del trabajo de campo de la investigación.

El segundo capítulo retoma parte las discusiones sobre el tráfico entre Arte y Antropología revisando las líneas generales que ha tomado esta discusión para asentarse en cuestiones referentes a colaboración y apropiación (Marcus y Myers 1995, Foster 2001, Clifford 2001, Schneider y Wright 2006, 2010, 2013). Desde acá el capítulo busca instalar el rol de la mediación en las prácticas artísticas como práctica social para problematizarlas a partir de las lecturas críticas que Grant Kester (2009) realiza respecto de trabajos de este tipo en la figura puntual del artista Francis Alÿs. Esta forma crítica se continúa a partir de las consideraciones que Claire Bishop (2012) y Roger Sansi (2002, 2014) hacen sobre el concepto de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud (2006) en las artes visuales contemporáneas.

El tercer capítulo, más etnográfico que los anteriores, atiende fundamentalmente a las entrevistas en profundidad realizadas en el trabajo de campo de la investigación. A partir del análisis de dichas entrevistas y con un cotejo parcial del material medial de archivo del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich, se establecen cuatro categorías que aparecen como temas constantes en la etnografía y que por ende se consideran como términos de relevancia para abordar con más precisión el problema del imaginario de comunidad construido en los medios visuales de Al Zur-ich. En esta administración y lectura de las evidencias se consideran principalmente los alcances sobre antropología de la imagen a partir del libro homónimo de Hans Belting (2007) y las investigaciones sobre el tratamiento de los datos visuales en la investigación a partir de Marcus Banks (2010).

El cuarto capítulo retoma las categorías desprendidas del capítulo anterior para implicarlas mucho más al tratamiento antropológico de las imágenes del archivo medial de Al Zur-ich. Bajo las premisas teóricas de Belting y Banks referidas en el capítulo anterior se leerán las producciones más emblemáticas del archivo Al Zur-ich teniendo como eje de dicha lectura los conceptos de “colaboración” y “comunidad”. Este capítulo construye un argumento que busca determinar el grado de colaboración comunitaria en la construcción representacional del imaginario de comunidad en los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich y establece algunos lineamientos sobre el lugar del que provienen dichos imaginarios leídos en las imágenes de archivo. Este proceso retoma las preguntas de investigación establecidas en la

tesis a fin de anticipar brevemente algunos elementos conclusivos respecto del problema de investigación que acá se plantea.

Finalmente, las conclusiones de esta investigación retomarán los nodos problemáticos que se presentan en cada capítulo para llevarlas a un punto de síntesis en donde se replantearán cuestiones inherentes al problema de estudio que inicialmente esta tesis argumentó. Se reflexiona sobre en qué medida estos mismos puntos se vuelven relevantes para posibles futuros proyectos de investigación en antropología visual así como para variantes metodológicas y teóricas que pudieran sustentar a las mismas. Se asumen las debilidades y fortalezas en la investigación y se realizan sugerencias respecto de las posibilidades de proyección de la investigación y el valor que pudiera tener para el campo del arte contemporáneo en el Ecuador y para perspectivas de investigación sobre medios en antropología visual.

A lo largo de esta investigación, un dato relevante tiene relación con el descubrimiento de un tipo de archivo paralelo que los organizadores del Encuentro mantienen en sus oficinas. Dicho material cobra un valor preponderante a la hora de retomar las preguntas de investigación sobre la posibilidad de un rol colaborativo en la construcción de una autorepresentación de las comunidades barriales del sur de Quito que han participado en los Encuentros o al menos de un tipo de representación que las involucre mucho más en el proceso de construcción de los medios de archivo visual de Al Zur-ich. No obstante las dimensiones de aquel archivo y el hecho de no estar debidamente catalogado lo vuelven una empresa investigativa en potencia y de gran envergadura, imposible de asumir durante el tiempo en el que se desarrolló esta investigación de tesis de maestría, cuestión que se presenta como una deuda investigativa tanto para los propios organizadores de Al Zur-ich como para la presente tesis. Una justificación más extensa de este punto la abordo en el subtítulo relativo a la metodología de investigación.

Capítulo 1

Para una antropología de los medios visuales del arte

Este capítulo está compuesto de cuatro subtítulos. El primero introduce al lector en el contexto en donde el caso de estudio se ha desarrollado a lo largo de trece años. El contexto en particular es el arte contemporáneo ecuatoriano. Para tal efecto se ha recurrido a fuentes bibliográficas locales que, en alguna medida, han construido la escena de esta producción en la ciudad de Quito. Se debe considerar que una de las complejidades inmediatas surgidas en este ámbito tiene relación con el hecho de que no existe a cabalidad una producción editorial consistente que aúne una posible historia del arte contemporáneo ecuatoriano. Sin embargo, se reconocen esfuerzos que en la actualidad buscan proyección en esa línea. Por ello, he recurrido a fuentes de diverso tipo como revistas, ensayos, catálogos de arte, tesis, entre otros que han ayudado a perfilar un panorama general del arte actual en Quito y que desde ahí permiten reconocer el lugar que el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich ha conseguido en ese horizonte. En esta tarea han ayudado los textos de Cartagena (2004), Kronfle (2009), Kingman (2011), (Abad 2014a, 2014b) y los propios relatos de los involucrados en esta investigación como también sus propias producciones editoriales.

El subtítulo que lo secunda introduce al tema de las mediaciones en formato *online*, considerando que mucha de la información que ha ayudado a contrastar el material etnográfico de esta tesis se mueve por medios digitales de internet. El tratamiento de este campo como uno posible de ser tratado desde la antropología como contexto investigativo multisituado (Marcus 2001) ha sido necesario para presentar apuntes sobre las consideraciones conceptuales más relevantes de esta visión multisituada. Posteriormente, el tercer subtítulo acentuará la relevancia tanto de los medios *online* como *offline* para ser atendidos desde la antropología visual y cómo éstos ayudan a inscribir en el campo del arte términos que precisan sentidos de comprensión en la producción artística así como sentidos de autoridad en la inscripción de esos mismos códigos.

Finalmente, teniendo claro cuál es el contexto del caso de estudio y con los acentos puestos en la relevancia del análisis de los dispositivos mediales de construcción de imaginarios sobre comunidad, se da paso a la descripción de la metodología y trabajo de campo, la cual se sitúa desde una perspectiva multisituada a partir de los dispositivos y contextos establecidos con anterioridad.

1. Trece años del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich

Al Zur-ich es el nombre de una “plataforma para las artes visuales” desarrollada desde el año 2003 en el sector sur de la ciudad de Quito. Este proyecto, ideado, producido e implementado anualmente y hasta el año 2013 por el Colectivo de Arte Tranvía Cero¹⁰ busca fomentar la interrelación entre artistas, la comunidad barrial del sur de la ciudad y los espacios urbanos propios de este sector.

El objetivo central de este Encuentro de Arte y Comunidad para su desarrollo en dicho sector específico de la capital ecuatoriana responde a una disposición política de sus organizadores aplicable tanto a la dimensión artística como a la dimensión social del proyecto. La primera dimensión surge como necesidad de apertura de nuevos espacios para el arte en un contexto ecuatoriano que, junto con la crisis financiera de fines de la década del noventa, había caído en una abrupta desaparición de espacios para el arte y cuyos pocos espacios oficiales que iban quedando en la primera década del 2000 no tenían buena recepción ni daban espacios a producciones artísticas experimentales o críticas con el propio sistema arte (Kingman 2011, Falconí 2014). Esta línea política de acción artística en los Encuentros de Al Zur-ich ha operado al mismo tiempo como “deseo”¹¹ de rechazo constante al oficialismo artístico ecuatoriano. Oficialismo, en ese entonces, restrictivo y conservador de la tradición moderna de la producción artística.

Dentro de la dimensión social de la práctica artística fomentada en los Encuentros, el sur de la ciudad de Quito históricamente ha sido mitificado como un lugar marginal y estigmatizado como zona de riesgo público, de precariedad económica y cultural (Alfredo Santillán, entrevistado por el autor, Quito, 14 de julio de 2016). Llevar a cabo un encuentro de arte desde este lugar funciona entonces como lugar estratégico, como práctica social de posicionamiento político y de contradiscurso artístico. El mismo nombre Al Zur-ich se instala como retórica de marginalidad que contribuye a marcar nociones de diferenciación respecto del imaginario sobre el norte de la capital ecuatoriana, entendido este último sector como el

¹⁰ Las dos últimas versiones, 2014 y 2015, quedan bajo la dirección y producción general de Pablo Almeida y Samuel Tituaña, ambos fundadores del proyecto y este último, en particular, deja de ser parte del colectivo desde el año 2013. En las últimas versiones se incorporan como colaboradores en la producción del Encuentro Luis Villarreal, Anthony Lozada, Daniel Pazmiño, Cristian Vicente junto a otros cuya participación es más intermitente.

¹¹ A pesar de que sus miembros reiterativamente han hecho públicas sus “resistencias” a los ámbitos y formas artísticas institucionales, incluyendo en estas a la academia, existen constantes relaciones con agentes de las mismas ya sea a través de la invitación formal a participar con textos críticos o de presentación en sus catálogos así como en conferencias o conversatorios organizados por el colectivo.

lugar de asentamiento de las clases más acomodadas, depositarias de la vanguardia urbanística y de servicios metropolitanos (Santillán 2015). El nombre del Encuentro corresponde a la jerga popular cuya frase sería “Vos dizque te vas a Viena, mejor vamos al Zur-ich”. En donde “Viena” sería la contracción fonética de “bien a(l norte)” y “Al Zur-ich” el reforzamiento geográfico paródico de “al sur de Quito”, pero también a la ciudad de Zúrich, que es uno de los centros más emblemáticos de la vanguardia artística del siglo XX, cuyo mayor representante fue el movimiento Dada.¹² Este uso fonético de los términos se presenta como evidencia de un doble posicionamiento estratégico para la producción en el campo del arte contemporáneo pues reconoce una doble herencia marginal respecto de los centros de consagración y aceptación; por una parte, la “marginalidad” histórica a la que se ha asociado los barrios del sur de Quito y, por otra, la marginalidad artística de los movimientos de vanguardia como herencia discursiva de lo político y social en el arte.

La relevancia local de este colectivo y su Encuentro de Arte y Comunidad cobra sentido en el contexto en el que se inscribe. Como ya señalaba, la crisis económica del Ecuador, llevada a su punto máximo con el feriado bancario de 1999, arrastró junto a su moneda oficial¹³ las posibilidades de continuidad de espacios propicios para la circulación del arte. Fin de siglo complejo que coincidía con el egreso de Samuel Tituaña, Carla Villavicencio y Pablo Almeida de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Ante ese descampado cultural y bajo una fuerte consciencia crítica de la escueta hegemonía artística oficial aún anclada en los estatutos modernos de la producción artísticas, es que estos recién egresados de la carrera de Arte deciden operar desde la “disidencia” del oficialismo y desde la localidad residencial de una parte de ellos; el sur de la ciudad de Quito.

Así, la propuesta artística de este grupo se suma a las iniciativas culturales barriales del Festival del Sur que ya llevaba un tiempo en funcionamiento antes del surgimiento de Al Zur-ich (Nelson Ullauri, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016) y desde el año 2003 bautizan al Encuentro con dicho nombre. Entre el año 2003 y el 2005 lleva el nombre de Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich. Entre el 2006 y el 2011 Encuentro Internacional de Arte Urbano. El año 2012 marca una inflexión de interés para esta investigación pues

¹² Respecto de la etimología del nombre del colectivo revisar el texto de María Belén Moncayo “Arte & Espacio Social. Al Zur-ich Encuentro De Arte Urbano: Quito”, <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=352> y “¿Por qué Al Zur-ich? ¿Por qué el nombre?” de Manuel Alfonso Dávila en *Arte Urbano Sur, Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://www.arturbanosur.blogspot.com> acceso el 1 de Agosto de 2016.

¹³ La devaluación sin retorno del sucre ecuatoriano dio paso al uso del dólar norteamericano.

mientras en el afiche oficial del Encuentro se vuelve a indicar el título anterior (Encuentro internacional de Arte Urbano), el título del texto de presentación del catálogo de memoria, en versión digital, indica por primera vez Encuentro Internacional de Arte y Comunidad. El año 2013 no se realizan proyectos artísticos y el colectivo decide llevar a cabo una serie de charlas sobre “arte urbano y dinámicas colectivas” (catálogo Al Zur-ich 2013, 9), en el que buscaban visibilizar el trabajo de Al Zur-ich y discutirlo con invitados internacionales, gestores culturales locales y algunos artistas participantes de las versiones anteriores en el marco de sus diez años de desarrollo. De esta versión sólo existe el catálogo digital que compila las ponencias y algunos videos del archivo particular de Al Zur-ich registran parte de lo sucedido en ellas. Además, esta versión retorna al título de Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-ich. Los años 2014 y 2015 conservan nuevamente el título Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich eliminando, esta vez, la variante “Internacional”. Lo significativo de estos cambios nominales apunta a una concientización mayor de las acciones artísticas que se llevan a cabo en el Encuentro pero también indican una suerte de “ponerse al día” respecto de las discusiones sobre arte como práctica social aún cuando sus organizadores esgriman la idea de estar al margen de los discursos teóricos del arte. Esto, que pareciera ser un dato menor, marca una decisión de constitución espacial que redonda o refuerza nociones de “codificación ideológica” (Clifford 2001, 242) en “tránsito” hacia disposiciones epistemológicas que abren las posibilidades de debate sobre el estatuto de la representación, pues pasar de “Arte Urbano” a “Arte y Comunidad” confirma primero una puesta al día respecto de los discursos sobre prácticas artísticas colectivas en occidente desarrolladas por lo menos hace quince años. Y segundo, el giro terminológico confirma una búsqueda de acercamiento mayor al contexto en donde siempre el Encuentro estuvo operando; el sur de la ciudad de Quito.

Desde sus orígenes “*Al-zurich* [sic] también desafía la incapacidad de asumir riesgos de muchas instituciones culturales” (Cartagena 2004, 47). Es así que por el Encuentro han pasado más de una centena de artistas ecuatorianos y extranjeros. Por lo menos veinticinco teóricos de las artes y las ciencias sociales han escrito ensayos sobre Al Zur-ich en sus catálogos, descontando los libros y revistas que hacen referencia directa a ellos. Han contado con la participación de alrededor de veinte colectivos de arte extranjeros y ecuatorianos. Más que un dato cuantitativo esto marca un reconocimiento dentro de la producción de arte contemporáneo a nivel local como también a nivel regional, lo que ha permitido que muchos artistas experimentales o en el linde de sus disciplinas hayan tenido la posibilidad de llevar a cabo sus propuestas aún con el riesgo que ellas implicaban o aún con la duda latente de sus

organizadores para aceptarlas como posibles de realizar. Así Al Zur-ich ha llegado a constituirse, en la escena artística quiteña, como una especie de escuela informal de gestión cultural y el arte experimental contemporáneo (Nelson Ullauri, entrevistado por el autor, 31 de marzo de 2016) que ha puesto a prueba tanto a artistas locales como extranjeros, pero también a personas provenientes de disciplinas distintas de las artísticas.

Muchas de las propuestas proyectadas y ejecutadas en el marco de Al Zur-ich han sido retomadas como casos de estudio para ensayos sobre arte, sobre antropología o sociología además de la existencia de por lo menos cuatro tesis sobre el Encuentro, en la que se incluye la presente investigación. Si tanto se ha hablado sobre Al Zur-ich en los últimos diez años en los circuitos académicos e intelectuales del arte ecuatoriano, más allá incluso del “deseo” de ellos de mantenerse a la distancia de la oficialidad, es porque algo significativo ha sucedido en sus procesos no sólo para el arte sino para las ciencias sociales en general. Esto simplemente responde a la efectividad del término con el cual sus gestores se refieren a su propio proyecto como “plataforma para las artes visuales”.¹⁴

La logística de la producción de Al Zur-ich opera de la siguiente manera:

Primero: Se llama a concurso para participar del Encuentro enviando propuestas de arte urbano, colaborativo o comunitario a los organizadores de Al Zur-ich. Este es un llamado a concurso para artistas individuales o colectivos artísticos nacionales e internacionales.

Segundo: Una vez cerrado el proceso de recepción de las propuestas los organizadores se reúnen, en compañía de un comité técnico (un teórico o académico del arte más un representante local o dirigente barrial de las comunidades que recibirán las propuestas artísticas) para discutir las y seleccionar las que se implementarán, recibiendo cada una de ellas un incentivo económico para su producción. Hasta la convocatoria 2015 se entregaron 1000 dólares norteamericanos a cada proyecto seleccionado. Tercero: Seleccionados los proyectos se da paso al desarrollo de los mismos iniciando, primeramente, un proceso de inducción a los artistas respecto de los barrios específicos que serán intervenidos con sus obras. Estos proyectos son susceptibles de ser transformados de acuerdo a la recepción de la comunidad y las posibles manifestaciones de cambios que ellas acusen como necesarias. En este proceso de inducción, llevado a cabo en las dependencias de Al Zur-ich, se les advierte, sobre todo a los artistas extranjeros o que no viven en el sector, sobre las dificultades que

¹⁴ Arte Urbano Sur, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://www.arturbanosur.blogspot.com> acceso el 1 de agosto de 2016.

presentan las prácticas relacionales en el sector sur de la ciudad y sobre las estrategias de acercamiento y relación que debieran tomar en cuenta a la hora de plantear sus proyectos a los vecinos y moradores. Cuarto: Tanto el proceso de inicio de los proyectos como el cierre de los mismos están acompañados de un evento de presentación artística con grupos musicales, grupos de danza y teatro. Inicio, proceso y cierre de las propuestas en el marco del Encuentro son acompañadas por los organizadores quienes se dividen la totalidad de las propuestas haciendo de “tutores” que apoyan y guían los procesos de forma particular. También, durante estos tres momentos un equipo de documentalistas toma registro fotográfico y audiovisual de todas las iniciativas que se desarrollan en las propuestas. Todo este material es revisado en una última fase de trabajo exclusivo de los organizadores de Al Zur-ich, mismo que dará paso a la elaboración del catálogo de memoria anual que presenta una selección parcial de las imágenes y videos registrados en el proceso (con eventuales incorporaciones de archivos visuales de los artistas) y que presenta además un breve texto del artista o colectivo que realizó la propuesta y otro de los organizadores del Encuentro que sintetizan, críticamente, los aciertos y desaciertos del proyecto artístico llevado a cabo. El proceso de producción e implementación de los proyectos en el campo dura entre uno y dos meses mientras que la construcción del catálogo de memoria puede llegar a durar incluso hasta seis meses.

[...] nosotros seleccionamos las fotos, las fotos que nosotros también ha... nosotros también hacemos un registro de... oficial si quieres de fotografías y a veces utilizamos más lo de nosotros. Cuando hay algún material, sea de video o sea de fotografía, la utilizamos para... para el registro del catálogo. Pero de ahí esos archivos de fotos y todos también nos entregan a nosotros. En por si acaso algún rato necesitamos. Pero lo que decías hace rato, también nos servía como justificación para decir “esto es lo que nos entregan a cambio de los 1000 dólares que les damos” en por si acaso la... en por si acaso la institución pública nos diga alguna cosa y todo eso. Pero a pesar que los... en los informes que nosotros hacemos igual les entregamos archivo de videos, archivo de fotos, les entregamos un... un buen material de documentación. Pero igual sabemos que ahí se pierde porque con los informes que entregamos no pasa nada (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

En estricto rigor, el Ecuador no cuenta con una historia del arte contemporáneo de su propia producción artística. Más bien, lo que se ha trabajado hasta el momento es la producción de ensayos, textos críticos y compilaciones de producciones artísticas en rangos temporales específicos pero alejadas de conducciones argumentales más globales. En este sentido, y teniendo en cuenta la relevancia fundacional de Winckelmann (2014) para la comprensión de

lo que la historia en las artes es, cabe dejar en claro que una Historia del Arte, con mayúsculas, se constituye no por la capacidad descriptiva de “piezas” de arte ni por el abordaje del anecdótico que rodea a las producciones, sino más bien por la capacidad de hilvanar, a través de un grupo determinado de producciones en una temporalidad acotada, relatos que unifiquen y den coherencia argumentativa y conceptual a un cuerpo de obras como forma de conocimiento, aplicable a contextos y situaciones específicas en sociedades concretas.

En este sentido, la “Historia”, o al menos un rango posible de Historia del Arte contemporáneo ecuatoriano estaría aún en proceso de construcción a través de algunos esfuerzos que apuntan en esa dirección. Entre ellos destaca el trabajo de Rodolfo Kronfle¹⁵ con una prolífica producción de artículos y ensayos que, entendiendo la necesidad de consumación de una historia para el arte contemporáneo del Ecuador, cobran mayor sentido en su intento de dar conducción, bajo tres líneas argumentales, a un grupo de obras en su publicación *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998 – 2009* (2009). El título mismo del libro ya da cuenta de esa dicotomía en el ámbito ecuatoriano que a pesar de tener muchas y variadas “historias” de producción no logra aún constituirse en una “Historia” posible.

Johann Joachin Winckelmann publica en 1764 el primer libro entendido como Historia del Arte y no como historia de la vida de los artistas (Shiner 2004, 139). Este hecho marca el primer esfuerzo editorial por darle forma de relato unificador a un cuerpo de obras posibilitando una comprensión general de lo que se produce artísticamente en tiempos y espacios claramente establecidos.

[...] Winckelmann descubrió algo sorprendente: si eliminamos la figura del artista (figura que en el caso de Grecia ya había sido tachada por el tiempo), y al dios inspirador le llamamos Estilo (por ejemplo “Antiguo”), entonces las obras de arte dejan de ser individuales, dejan de existir separadas las unas de las otras como mónadas, cada una cerrada en su propio significado, y las historias de las cosas artísticas se convierten en la Historia del Arte Antiguo (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) [de Azúa 2002, 296].

¹⁵ “Curador e Historiador de Arte por Boston College, Estados Unidos. Editor de riorevuelto.blogspot.com, bitácora que reúne ensayos y artículos relativos al arte contemporáneo en el Ecuador, especialmente en Guayaquil”, <http://archivo.aanmecuador.com/chismes/rodolfo-kronfle-chambers/> visitado el 01 de agosto de 2016.

Este es el esfuerzo de Kronfle en *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador: 1998-2009*. Tal vez el único esfuerzo claro en esa dirección, en la escritura del arte ecuatoriano contemporáneo por constituir una Historia propiamente tal más allá de los relatos y ejercicios críticos aislados de obras particulares que abundan en catálogos de exposiciones, artículos de revistas, columnas de periódicos, *blogs* y páginas *web*.¹⁶ El prólogo de la publicación de Kronfle, a cargo de la teórica del arte cubana radica en Ecuador Lupe Álvarez¹⁷, refuerza esta idea de “asociatividad” crítica a la hora de reconstruir los relatos de las obras más allá de su mera descripción informativa.

Como el autor fundamenta en el nombre propio, no se trata de una Historia como línea maestra o narración apologética reveladora de un telos apreciable. Se trata de (r)elatos que ponen de relieve la agudeza y la capacidad asociativa de su voz crítica (Álvarez 2009, 9 en *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador: 1998-2009*, Kronfle 2009).

Esta necesidad de “asociatividad”, lejos de querer zanjar los relatos en uno único e invariable, lo que busca es dar cauce a un despliegue mayor de propuestas para que vayan más allá del mero anecdótico alrededor de las obras sin vínculo ni posibilidad, esto es, un más allá de autorías particulares. Este esfuerzo por construir Historia del Arte se puede ver claramente en la figura contemporánea de la curaduría como figura fundamental en la calendarización anual de las galerías de arte, los museos y las bienales. Por lo menos, ese es el objetivo básico de este agente moderno. Así, curar una muestra de arte es también un ejercicio arduo de construcción de relatos de obras que buscan instalarse en esa corriente mayor que sería la Historia en torno a las artes visuales más allá de los caprichos autorales de obra que constituyen una muestra. Más allá incluso de lo biográfico y coyuntural de la vida de un autor. Esa es la base del proyecto de Winckelmann que ha dado frutos en la constitución moderna del arte y que ha posibilitado la constitución de historias hasta la actualidad fundadas en sus relatos a través de procesos de promoción editorial y de circulación de sentidos.

¹⁶ El lector puede revisar publicaciones recientes como *Mapas del Arte Contemporáneo en Ecuador* (Diciembre 2014), editado por Julio César Abad Investigador Docente del Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT) de la República del Ecuador. Publicación que, más que presentarse como un mapa, tiene más bien el carácter de compilación de obras y artistas acompañado por textos de teóricos del arte. Un esfuerzo mayor es la publicación *Pensar el Arte. Actas del Coloquio sobre Arte Contemporáneo en Ecuador* (Octubre 2014) del mismo editor, que presenta una serie de artículos más profundos sobre procesos de obra y producción de propuestas que van desde reflexiones estéticas para determinar el “canon” del Arte Ecuatoriano, pasando por lo popular y lo colaborativo en el arte. No obstante, los ensayos vuelven a conformarse como reflexiones ancladas en su nicho específico sin generar necesariamente un hilván argumentativo que logre constituir un relato mayor sobre las producciones que aborda.

¹⁷ Profesora cubana de estética, teoría de la cultura artística y crítica de arte contemporáneo.
<http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/cv/institucional/1998-2> acceso el 1 de agosto de 2016.

Ahora bien, la distinción tajante y fundamental de la antropología visual respecto de la Historia del Arte Contemporáneo radica precisamente en que, siguiendo a Belting (2007), la antropología hace retornar la dimensión humana de las producciones concentrándose en ellas como resultado de los esfuerzos y conflictos del hombre, posibilidad que se consuma a través de procesos de abstracción intelectual (esfuerzo por instalar el producto y a sus autores en la Historia). Es por ello la pertinencia de esta investigación antropológica sobre los medios de archivo visual de Al Zur-ich pues éstos, en palabras de sus organizadores, han buscado notoriamente instalarse y, sobre todo, “posicionarse” en los discursos del arte contemporáneo superponiendo muchas veces este objetivo al de legitimación y visibilidad de las comunidades barriales del sur de Quito como elemento central de sus prácticas artísticas. Problema que se evidencia precisamente en los rangos de participación de dichas comunidades en la elaboración final del material de memoria anual que, directa o indirectamente, les da visibilidad pública.

Quando la obra de arte no importa por sí misma, ni importa su resplandor, sino que es sólo un documento histórico entre otros documentos históricos, entonces ya no es una obra de arte sino un signo asumido y controlado por el discurso de la razón, la cual le dará un destino seguramente político (de Azúa 2002, 301).

[...] nosotros siempre hemos invitado a los artistas, a los críticos y ese rollo, pero también ha sido un proyecto que se ha ido levantando sin el... sin que los críticos en su totalidad tengan parte en el... en el proyecto. Sin que ellos hayan sido el aval para que este proyecto se posicione (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

1.1. Encuentros *offline* con Al Zur-ich

Sin muchos recursos y con una exigua experiencia en términos de gestión y producción de eventos los miembros originarios que dan vida al Encuentro comienzan a trabajar sin una sede que les permitiera afianzarse espacialmente. Inicialmente las reuniones “de casa en casa”, “donde los panas” constituían temporalmente el espacio de organización de Al Zur-ich. Luego de unos años de trote y experiencia en las formas de agenciamiento de recursos municipales el CTC se asienta con oficina propia en la Ciudadela México.¹⁸ Después de un tiempo en la ciudadela y tras haber realizado variadas actividades culturales en sus alrededores y haber

¹⁸ Barrio perteneciente a la Parroquia Chimbacalle del sur de la ciudad de Quito. En sus orígenes, sector de fábricas textiles (*Plan especial Chimbacalle*. Agosto de 2002. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, MDMQ).

forjado algunos “contactos” con gestores del lugar un nuevo cambio de domicilio los posiciona en el barrio Villa Flora, colindante a la Parroquia Chimbacalle, en donde mantienen una oficina común con la Red Cultural del Sur (RCS), entidad coordinada por Samuel Tituaña y espacio vigente para las reuniones y actividades relacionadas al Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich hasta la actualidad.

Mi trabajo de campo (observación participante y entrevistas en profundidad) junto a los organizadores del Encuentro se gestó, casi en su totalidad, en dicha dependencia. Un acercamiento directo y franco desde el principio me permitió la confianza de sus miembros y la plena disposición para conversar de todo lo necesario para la investigación, además de poder revisar los catálogos de memoria anual que mantienen archivados en su oficina. Al respecto es necesario indicar que los tirajes anuales de los mismos siempre han sido pocos (1000 ejemplares) en relación a las posibilidades de entrega tanto a los vecinos de los barrios como a los artistas participantes. Una gran parte de ellos se los llevan los artistas y otros tantos circulan a través de las entregas a público general que se hacen en los lanzamientos. Esto hace que de algunas ediciones queden muy pocos en las gavetas de la oficina de Al Zur-ich, es por ello que éstos son resguardados escrupulosamente por los organizadores, teniéndolos sólo como material de consulta en su oficina.

En términos de archivo, un dato que apareció tempranamente en las entrevistas, pero que comenzó a tomar fuerza y relevancia a medida que avanzaba la investigación, refiere a la existencia de material fotográfico y audiovisual de los proyectos desarrollados por los artistas participantes del Encuentro que rebasa completamente las posibilidades de aparición en los catálogo memoria que Al Zur-ich publica anualmente. Este dato había sido comentado por Samuel Tituaña en una de las primeras entrevistas realizadas en la RCS, sin embargo, no fue tratado en profundidad en ese entonces por darle prioridad a cuestiones relativas a la construcción inmediata del catálogo de memoria. Posteriormente, en entrevistas con Ernesto Proaño, integrante del CTC entre los años 2005 y 2009, vuelve a aparecer el tema de este archivo *off*¹⁹, dato que toma mayor relevancia para la investigación de acuerdo al tipo de anécdotas que, respecto de ese material, Ernesto recuerda y que, en la línea de esta

¹⁹ Ocupo este término en la línea conceptual usada en el mundo audiovisual para designar una “voz en *off*” cuya presencia no es visible pero que se hace presente como “habla” permanente que otorga un grado de influencia en el sentido final de una producción. En esta línea, el material “*off*” de Al Zur-ich está latente en los catálogos y en los relatos que los distintos agentes que han participado del Encuentro reconocen o hacen aparecer. Sin embargo, este material no ha sido trabajado, aún no sale a la luz y queda a la espera de dicha posibilidad.

investigación, se volvieron fundamentales en tanto que dicho material, aún a la espera de ser categorizado y trabajado, ayudaría a construir una representación de las comunidades involucradas de forma más directa y comprometida con formas de autoimagen y relatos propios que en esos archivos se encuentran. Sobre algunos de estos pasajes relatados por Ernesto me referiré al momento de analizar visualmente los catálogos en el capítulo 4. Lamentablemente para esta tesis, un proyecto que pretenda asumir dicha información para ser tratada etnográficamente requerirá una inversión temporal y económica mayor a la del alcance de esta investigación, pues la cantidad de horas de filmación, de relatos registrados, de fotografías archivadas, supera con creces la posibilidad de su categorización inmediata. Este hecho, en el cuál coinciden tanto Samuel Tituaña como Ernesto Proaño, se ha tornado una tarea titánica para los organizadores del Encuentro, asumiendo ellos su constante postergación como una deuda profesional pero también con las comunidades involucradas.

Con todo, el trabajo de campo con Al Zur-ich no sólo contempló las entrevistas en profundidad ya mencionadas sino también incorporó observación participante y no participante. Esta última en algunas reuniones organizativas del colectivo que implicaban no sólo proyectos concernientes al Encuentro sino también a trabajos de vinculación barrial y actividades de generación de cooperativas culturales. Este tipo de acercamiento no participante también lo realicé en el marco del lanzamiento del catálogo 2014 llevado a cabo el 5 de junio del 2015 en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, entidad que por lo demás, posee copias del material *off* de Al Zur-ich en los años en que auspiciaba la documentación del Encuentro (2005, 2006, 2007, 2008). Este material, en rigor, debiera estar abierto y disponible para consulta e investigación (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016) al igual que el que se encuentra en las dependencias de Al Zur-ich disponible para investigadores y comunidad en general (Samuel Tituaña, lanzamiento catálogo Al Zur-ich 2015, biblioteca FLACSO Ecuador, Quito, 30 de junio de 2016). También en el marco de estas observaciones no participantes asistí a la conferencia organizada por el Encuentro para dar cuenta de las actividades realizadas por los artistas en la versión 2015. Esta actividad se llevó a cabo en las dependencias de la RCS el día 6 de noviembre del 2015. Este trabajo presencial me permitió tomar notas de campo sobre conceptos y líneas argumentativas utilizadas por los organizadores del Encuentro sin que mi presencia pudiera condicionar sus definiciones.

Por otra parte, la observación participante se concentró fundamentalmente en la participación del lanzamiento del catálogo 2015 realizado el 30 de junio del 2016 en una de las salas de conferencia de la biblioteca de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO sede Ecuador. En dicha oportunidad colaboré con el montaje de imágenes de archivo (fotografías y pósters) de Al Zur-ich e implementé una encuesta acerca de la percepción y recepción general del catálogo Al Zur-ich 2015 (tabla 1.1) catastrando, con este instrumento, algunas premisas sobre el público objetivo asistente al lanzamiento del catálogo a fin de obtener datos generales sobre la participación de miembros de los barrios del sur de Quito en el proceso de lanzamiento y elaboración del catálogo de memoria anual 2015.

Tabla 1.1. Resultados encuesta catálogo Al Zur-ich 2015

Datos generales de la encuesta						
Universo de asistentes	Universo asistentes + Artistas Participantes catálogo 2015 + Miembros Al Zur-ich	Encuestados			Asistentes no encuestados	
37	48	32			5*	
Resultados de la encuesta		Rangos etarios				
Género	%	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69
Hombres	60%	5	5	6	1	1
Mujeres	34%	6	4			
No se identifican	6%**					
Oficio de los encuestados	%	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69
Se identifican como artistas	47%	5	4	5		1
No se identifican como artistas	47%					
No responde	6%**					
Residencia de los encuestados	%	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69
Reside en el sur de Quito	16%	1	3	1		
No reside en el sur de Quito	81%					
No indica lugar de residencia	3%			1		
Participan en el catálogo 2015	%	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69
Participan	6%	1	1			
No Participan	94%	10	8	6	1	1
Reflejo en el catálogo 2015	%	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69
Se ve representado	40%	3	4	4		1
No se ve representado	41%	5	5		1	
No responde	19%	3		2		
* Debido a que ingresan de forma sorpresiva o rápida al salón y se retiran antes de culminar el evento.						
** Christian Viteri, Artista Visual y Director de la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador recibe la encuesta, la responde y la entrega personalmente, sin embargo, su nombre no aparece registrado en ninguna de ellas. Viteri participó en el catálogo 2015 con un texto de introducción. Aún con este dato, su encuesta responde <i>NO</i> a la pregunta <i>¿Usted es artista?</i>						

Algunos datos relevantes de la encuesta indican que sólo el 16% de los asistentes reside en el sur de Quito. Prácticamente la mitad declara ser artista (47%) y la otra mitad (47%) no lo es. Y a pesar de que sólo el 6% de los asistentes participó directamente en el catálogo que se

estaba lanzando una gran parte dice sentirse representado en él (40%). Estos datos confirman lo discutido con los organizadores en las entrevistas en profundidad respecto de la tendencia en cada lanzamiento de catálogo; por una parte, la participación de los moradores de los barrios del sur es escasa y, por lo general, quienes asisten a este evento son los artistas y la gente del “círculo” artístico.

1.2. El formato *online* de Al Zur-ich

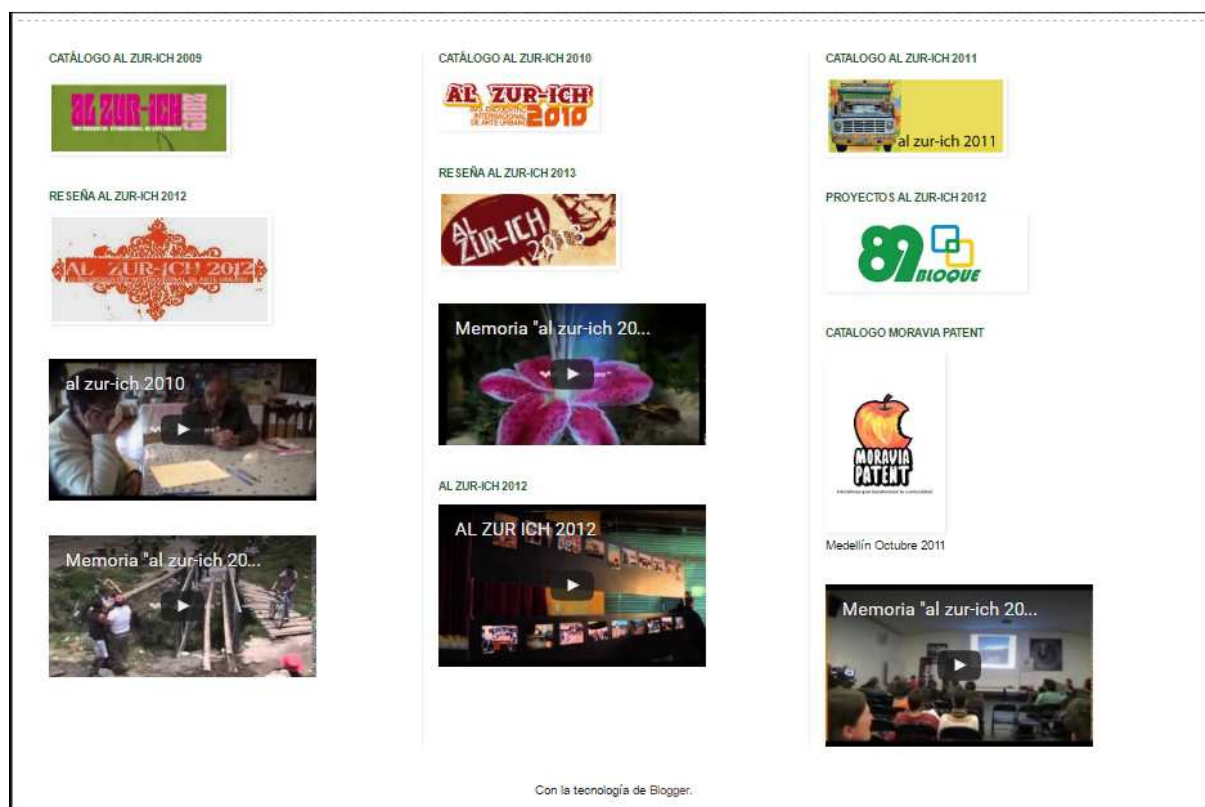
Recorrer las publicaciones en su *blog* oficial no es tarea difícil. Una gran columna central va posicionando la información desde la más actualizada a la más antigua según la recurrencia que sus administradores le dan a través del material agregado. Esto, dependiendo de la periodicidad en el uso que le dan.

La periodicidad para el *blog* del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich está sometida exclusivamente a las fechas concretas y cercanas al “evento” anual realizado en las comunidades. De tal manera que este *blog* se activa en las fechas de inicio de convocatorias para participar del Encuentro, adquiere mayor actividad mientras éste se desarrolla, informando de todo lo que los artistas llevan a cabo en las comunidades, y finalmente informa de los cierres de actividades como de la fiesta de clausura o actividades deportivas ligadas al Encuentro (por lo general triangulares o cuadrangulares de fútbol entre artistas, comunidades, organizadores y algunos invitados eventuales). También se activa para promocionar el lanzamiento del catálogo de memoria anual que, salvo un par de específicas excepciones ya señaladas, siempre se presenta en formato físico luego de aproximadamente seis meses de trabajo en su diseño y diagramación.

Entonces, tenemos en este espacio virtual una gran columna informativa central y en sus costados el *blog* presenta (como todo *blog* pues, al ser una herramienta gratuita, las posibilidades de diseño están predeterminadas por el *software* de servicio) un contador de visitas y un *blog archive* en donde el usuario puede revisar las actividades y publicaciones pasadas. El *blog archive* de Al Zur-ich presenta registros desde el año 2007 hasta el presente. En la columna del extremo opuesto (la derecha para cualquier usuario frente a una pantalla de computador) se presentan vínculos y enlaces a otros tipos de materiales y redes que se relacionan con la temática central del *blog* y algunas actividades paralelas a éste. En este caso desde arriba hacia abajo encontramos *links* a *twitter*, *red cultural del sur*, *ser sur uio 2014*, *habitarte*, *transductores*, *texto al zur-ich*, *contribuyentes*, *categories*.

Al final de la página inicial y ocupando de extremo a extremo el espacio del *blog* (figura 1.1) se concentran los *links* que abren algunos videos y catálogos de memoria anual disponibles en formato digital (2009, 2010, 2011, 2012 y 2013). Material cuyo análisis semiótico se lleva a cabo en los capítulos tres y cuatro de esta tesis ampliando el rango del archivo a partir del trabajo con las ediciones físicas de los catálogos disponibles en la RCS, lugar de archivo general del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

Figura 1.1. Catálogos digitales Al Zur-ich disponibles en su blog oficial



Fuente: <http://www.arturbanosur.blogspot.com>, acceso el 1 de agosto de 2016.

El índice de inicio del *blog*, representado por una delgada barra que cruza horizontalmente el extremo superior, muestra las siguientes opciones; *Inicio*, *Acerca de*, *Al zur-ich*, *Proyectos 2015*, *Programación 2015*, *Textos y multimedia*, *Amigos* (figura 1.2). Cuatro de estos ítems presentan a su vez subcategorías que aparecen verticalmente si el cursor se posiciona sobre el nombre del ítem.²⁰

²⁰ No los describiré mayormente a fin de optimizar las leyendas que directamente importan para la presentación tanto del colectivo como del Encuentro.

El ítem *Acerca de* se subdivide en tres categorías; *Nuestro trabajo*, *informes*, *portafolio*, de las cuales esta última es la que nos entrega la presentación oficial del colectivo:

Figura 1.2. Menú principal del blog oficial de Al Zur-ich



Fuente: <http://www.arturbanosur.blogspot.com>, acceso el 1 de agosto de 2016.

AL ZUR-ICH / PORTAFOLIO

Quito-Ecuador

Tranvía Cero

El Colectivo de arte contemporáneo Tranvía Cero fue creado en 2002. Nuestros planteamientos parten de la democratización de los espacios públicos, la interrelación y articulación de estos con la comunidad, así como una constante crítica a las formas de interpretar la cultura y a la museificación de la misma, cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales. Hacemos frente a los ejercicios de poder institucional, académico, a los circuitos artísticos y a la misma ciudadanía, con la intención de reformular y de reflexionar desde una visión integral de la práctica artística.²¹

De inmediato el texto de presentación del colectivo que desarrolla el Encuentro entrega algunos tópicos fundamentales para esta investigación: “democratización de los espacios públicos”, “articulación con la comunidad”, “crítica y cuestionamiento a los registros formales de la cultura, las artes visuales, la estética”, “hacer frente, reformular y reflexionar

²¹ Arte Urbano Sur, “Portafolio”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://arturbanosur.blogspot.cl/p/tranvia-cero-portafolio.html> acceso el 25 de agosto de 2016.

sobre instituciones como la academia, el arte y la ciudadanía”, “entender la práctica artística como una visión integral”. Pero la información de esta categoría es mucho más extensa y contempla datos sobre la conformación del equipo de trabajo estableciendo un breve barrido sobre quienes iniciaron el colectivo, los que se integraron en el camino y los que se han retirado. Dentro de este grupo de miembros fundadores los que se mantienen hasta la actualidad, y que representan la cara emblemática del colectivo, son Samuel Tituaña, Pablo Almeida y de forma paralela, pero siempre presente, Nelson Ullauri. En este mismo ítem se presentan los proyectos ejecutados, las colaboraciones, conferencias, las plataformas artísticas creadas por el colectivo, en la que destaca en primer lugar “al zur-ich [sic] Encuentro Internacional de Arte Urbano”, y una serie de breves reseñas de proyectos llevados a cabo por el colectivo. La leyenda que se presenta para esta plataforma Al Zur-ich también se constituye como evidencia valiosa para la investigación:

al zur-ich [sic] Encuentro Internacional de Arte Urbano

Es un proyecto independiente y autónomo que propone Tranvía Cero para la ciudad con una política de integración e inserción artística en la esfera urbana para generar alternativas visuales que conjuguen el ejercicio plástico con la comunidad a través de la investigación y experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur y de la ciudad en general, a través de un adecuado acercamiento a sus organizaciones para consolidar la identidad de estas periferias en el campo cultural desde sus imaginarios, tradiciones, costumbres históricas y contemporáneas como elementos primordiales de debate, codificando e interpretando los hechos que se experimentan en la cotidianidad, siendo esencial tanto el proceso de construcción de la obra como el producto final y su relación con los espacios naturales para fomentar vínculos con sus actores sociales y organizaciones. Este objetivo propone crear obras de arte total, se define una obra de arte total como el producto artístico multidimensional resultante de la interacción del creador-comunidad-espacio urbano.²²

Reseña que nos entrega otra batería de tópicos ineludibles a la hora de analizar el material *online* y llevar a cabo las entrevistas en profundidad como trabajo de campo *offline*. Los tópicos que de esta reseña destaco hacen alusión a un “proyecto independiente y autónomo”, “inserción artística en la esfera urbana”, “investigación y experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur”, “consolidación identitaria de los barrios”, la afirmación de que los barrios “son una periferia”, la consolidación de “la identidad de sus

²² Arte Urbano Sur, “Portafolio”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://arturbanosur.blogspot.cl/p/tranvia-cero-portafolio.html> acceso el 25 de agosto de 2016.

imaginarios (la de los barrios)”, reafirmar las “obras como ‘proceso’ y como ‘producto final’”, “fomentar los vínculos entre creadores, comunidad y espacio urbano” y finalmente “producir una obra de arte total entendiendo a ésta como una práctica multidimensional que involucra a todos los actores del Encuentro”.²³ Un dato fundamental, además de los tópicos identificados, da cuenta del giro nominal del Encuentro de “Arte Urbano” a “Arte y Comunidad”. Esto indica, como ya lo había señalado, no sólo un cambio de nombre sino también un reposicionamiento político ideológico en las formas de producción y representación. Efectivamente existe un giro importante entre el nombre “Encuentro Internacional de Arte Urbano” y “Encuentro de Arte y Comunidad” que se registra desde la versión 2014 en adelante. Por otra parte la acepción a lo “político” será fundamental para discutir las efectivas dimensiones de lo político en trabajos y propuestas de corte “relacional” a partir de la revisión de textos de Roger Sansi (2002, 2014), Claire Bishop (2004) y Grant Kester (2009) principalmente.

En otro orden de información fundamental para la investigación, la subcategoría Metodología del *blog* oficial indica:

METODOLOGIA DE TRABAJO

La implementación de los proyectos de arte-comunidad parte de una **metodología de trabajo** de interrelación del *artista-comunidad-espacio urbano* que implica que: el **artista** debe conocer el contexto de un barrio antes de iniciar su proceso vínculo, articulación y trabajo colectivo con los diversos actores socioculturales y sociopolíticos [...] Los actores locales más bien entienden su labor cultural como parte de un todo [...] Así mismo es necesario que la comunidad paulatinamente haga conocer sus inquietudes, intereses y demandas abiertamente respecto a las iniciativas que los artistas o colectivos plantean. Pues la idea es generar un dialogo reciproco [*sic*], horizontal y abierto con la intención de evitar mal entendidos que fracturen los vínculos iniciales de artista-comunidad. [...] Además debemos entender que entre estos tres pilares siempre existirán disputas, tensiones, conflictos que van desde lo simbólico [*sic*], político, cultural, de representación e incluso territorial por eso la importancia de saber, con todas las herramientas generadas durante las primeras inserciones, moverse adecuada y estratégicamente, no sólo respecto a los conflictos y rechazos a los que uno reiteradamente se encuentra sino respecto a quienes, hablando de personas u

²³ Es importante señalar que esta información del colectivo no posee fecha de publicación por tanto la asumo como vigente hasta este entonces, pues tampoco existen indicaciones de cambios o modificaciones en entradas pasadas. Acceso el 25 de agosto de 2016.

organizaciones, que asumen representación [sic]. [...] En este contexto recién el artista y muchas veces la misma comunidad reconoce las problemáticas, vacíos [sic], desaciertos, aciertos de la gestión barrial, la producción cultural local, el impacto de la política pública respecto a la cultura y el arte. [...] la participación no es un espacio sólo para ejercer el papel de espectador o de legitimador de lineamientos, políticas o proyectos predeterminados, sino una que debe promulgar la construcción conjunta, colectiva, colaborativa no sólo de los proyectos artísticos sino de la política pública misma [...] (negritas y cursivas son propias del original. La versión completa se encuentra disponible en el *blog* oficial del Encuentro).²⁴

En esta reseña sobre la metodología de trabajo de los organizadores de Al Zur-ich lo que se fundamenta fuertemente como proceso de trabajo apunta a la integración “horizontal” en la producción entre artistas participantes y comunidad. Se coloca gran énfasis en la posibilidad de conflicto socio/político de este hacer mancomunado comprendido por el colectivo como una posibilidad para dar cuenta de él de forma permanente y sin omisiones. Otro tópico relevante para la investigación habla de cómo son asumidas las “representaciones” de la producción barrial y la gestión cultural. El texto original presenta algunos errores de redacción que hacen un tanto confusa la lectura respecto de esta dimensión representacional pero, avanzando en él, se puede comprender que esta “representación” tendría un vínculo con lo que los organizadores más adelante llaman “construcción conjunta, colectiva, colaborativa no sólo de los proyectos artísticos sino de la política pública misma”.²⁵ Extendiendo un poco esta premisa oficial del Encuentro, pudiéramos decir que una política pública respecto de la representación de una comunidad implica también todo tipo de dispositivos a través de los cuales dichas representaciones se hacen efectivamente públicas y esto, obviamente, compromete a los mismos medios de representación *online* y *offline* de Al Zur-ich. Si la producción de relaciones sociales a través de las prácticas artísticas la entienden los organizadores como una forma de asumir políticamente los contextos espaciales y de urbanidad, en conjunto con quienes son parte de ese paisaje urbano ¿cómo entonces se hacen presentes esas mismas comunidades en los procesos de representación visual que toman forma tanto en los medios virtuales generados por Al Zur-ich (su *blog*) como en sus medios

²⁴ Arte Urbano Sur, “Nuestro Trabajo”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html, acceso el 25 de agosto de 2016.

²⁵ Arte Urbano Sur, “Nuestro Trabajo”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html, acceso el 25 de agosto de 2016.

editoriales físicos (los catálogos), más allá de ser objetos de representación pasivos, es decir, ser representados por la autoridad de “otros”?

2. Apuntes sobre la importancia de los medios en la era digital

Dentro del desarrollo de los estudios antropológicos sobre mediatización e internet se encuentran, principalmente, dos corrientes que agrupan las investigaciones existentes y que a pesar de ser identificables y distinguibles entre ellas en muchos estudios su límite se torna difuso o bien, conviven estratégicamente combinando métodos desde una u otra perspectiva. Estas perspectivas epistemológicas sobre antropología de los medios tecnológicos (Ardèvol, Estalella y Domínguez 2008) corresponden, por una parte, a aquella que asume la mediatización de internet como una entidad, esto es, una institución cultural específica,²⁶ mientras que, por otra parte, existe la corriente que la asume simplemente como un “artefacto cultural”.²⁷

Bajo la primera perspectiva, es decir, internet como institución cultural en sí misma (Hine 2004, 19), el medio constituido por internet sería el objeto del conocimiento científico bajo la pregunta fundamental sobre qué efectos traería este medio o cultura virtual (*online*) a la vida y relaciones sociales no virtuales (*offline*). Mientras que en la segunda perspectiva internet se constituye como un instrumento más al servicio del conocimiento en general (Ardèvol, Estalella y Domínguez 2008, 21), es decir un producto, simplemente una herramienta, la que no ameritaría ser interrogada ontológicamente sino más bien se le consideraría como artefacto que posibilita un tipo de relaciones sociales acotadas con fluctuaciones de densidad epistémicas según los casos concretos y específicos que al interior del ese medio, como parte de un sistema ecológico y multisensorial (Grasseni 2011, Pink 2012), se den.

Desde esta posición “el análisis cultural se centra en este caso en una perspectiva interaccional y sistémica, en el cual lo importante no es definir un nuevo modelo cultural sino describir y caracterizar la cultura específica surgida en la red” (Ardèvol 2003, 4), esto sería, comprender internet como un lugar que hace posible la aparición de comunidades posibles de

²⁶ La noción de cultura trabajada en este punto por los autores se establece en su sentido más extenso, esto es, cultura como un universo de manifestaciones, saberes y creencias que condicionan las conductas de un grupo social específico.

²⁷ Término acuñado por Steve Woolgar en un artículo del año 1996 publicado en *Information and Communication Technologies. Visions and realities* editado por William H. Dutton (Hine 2004, Ardèvol, Estalella y Domínguez 2008).

ser analizadas desde las ciencias sociales. La premisa fundamental que sustenta esta perspectiva epistemológica refiere al hecho de que las “[...] interacciones sociales mediadas por las redes de ordenadores interconectados pueden llegar a constituir una cultura específica, con características propias y diferenciada de la realidad *offline*” (Ardèvol 2003, 8). Acá es donde la “sociabilidad” en el medio (Ardèvol 2003, Hine 2004, Pink 2012) sería el punto de cuestionamiento respecto de su naturaleza y características para lograr definir al cuerpo social que conforma y aglutina a través de su estructura visual, audiovisual, escrita e interactiva. Por lo tanto es este mismo dispositivo interactivo el que se manifestará ante un usuario cualquiera de la red como una forma de “representación” social comunitaria a ser leída. En el caso de los medios *online* de Al Zur-ich habría que cotejar en qué medida estos medios interactivos digitales (sus catálogos disponibles en el *bolg* en formato *Issuu*,²⁸ los videos, textos y todo tipo de material informativo) generan una cultura comunitaria específica que se condice con la cultura comunitaria específica del sur de la ciudad de Quito o, de no suceder esto, qué otro tipo de cultura específica generan, como pudieran ser, la comunidad del arte contemporáneo o la del arte relacional. Comunidades constituidas sobre la base de “sistemas compartidos de creencias y valores” (Ardèvol 2003, 9).

Así, esta línea argumentativa de internet como “artefacto” hace posible comprender que el investigador tiene la capacidad de sumergirse en la red entendiéndola como un campo en el cual podemos encontrar una serie de comunidades que producen su propias reglas e interacciones susceptibles de ser etnografiadas y caracterizadas a través de estrategias metodológicas de estudio, entre ellas, la antropología en general y la antropología visual en particular. No obstante, respecto de los estudios etnográficos de internet, Ardèvol (2003, 10) integra el cuestionamiento y sospecha sobre la idea de homogenización y autonomía contextual de las comunidades virtuales (autónomas y escindidas de cualquier tipo de contexto social físico, *offline*) y el riesgo de sesgos etnocéntricos sobre la construcción de imaginarios representacionales de comunidades cuya virtualidad (condición *online*) tienda a escindirse del contacto y participación efectiva con los contextos a los que remiten, omitiendo de esa forma las posibilidades en la interrelación entre lo que se construye en los medios y lo que efectivamente sucede en el campo (distinción o antagonismo *online/offline* en Hine 2004, 10).

²⁸ *Issuu* es una plataforma digital gratuita que permite, a través de su aplicación *online*, subir material pdf homologando virtualmente el efecto de “hojear” revistas, libros o cualquier tipo de material editorial.

Esta advertencia, en la propuesta investigativa de Ardèvol, permite comprender que los procesos constitutivos de comunidades virtuales establecidas a través de sus “artefactos” mediales, por lo general mantienen un vínculo con formas de socializaciones concretas y contextuales, es decir, más allá de lo virtual. Así, las posibles preguntas de investigación que asumen esta condición de transferencia entre lo virtual y lo fáctico se tornan más precisas al pensar más bien el grado de implicancia de los contextos físicos y concretos aludidos en los casos específicos de una comunidad virtual dada a través de sus medios. “Dislocación” de las localidades para Christine Hine (2004) o “entretejido” *online/offline* para Sarah Pink (2012).

Estos cuestionamientos investigativos tanto a las bases formales del medio virtual que constituyen las comunidades *online* (*blogs*, páginas *web*, grupos de *facebook*, *flickr* desde su diseño, estética y diagramación organizativa) como a sus estrategias de interactividad entre usuarios (*chats*, foros de discusión, *twitter*, bandejas de comentarios) son posibles desde un abordaje metodológico cualitativo que no pueden en ningún caso omitir o desentenderse de lo que sucede fuera de la comunidad virtual, pues este contrapunto permite precisar los aspectos constitutivos de la comunidad representada a través de los medios y sus efectos representacionales que repercuten en esferas sociales específicas, dado que lo virtual (digital o físico) se constituye como aquello que está “en lugar de”, como una forma de representación hacia la esfera de lo público.

Por último, y como ya se comentó más arriba, Ardèvol plantea la aproximación al estudio de internet entendiendo este campo cibercultural como uno más de los posibles espacios de generación de culturas específicas, posibles de ser estudiadas y caracterizadas. En este sentido, no sería pertinente preguntarse si internet es o no una cultura, sino más bien lo que adquiere relevancia es la pregunta por los tipos de sentidos de comunidad construidos a través de medios de todo orden y cómo dichos sentidos colaboran a reproducir imaginarios sociales en circulación (Ardèvol 2003, 13). Por ello, desde una mirada situada tanto en el material *online* de Al Zur-ich (la circulación global de sus sentidos de comunidad a través de la *web*) como en su material *offline* (archivos, entrevistas a sus integrantes, a agentes de participación de sus procesos, entre otros) es que se vuelve relevante la pregunta por el sentido de comunidad construido y reproducido a través de sus medios y el grado de participación efectiva que la comunidad “representada” tiene en esta construcción.

En sintonía con estos planteamientos, para Sarah Pink (2012) esta noción de internet como un campo de posibilidades para ser trabajado etnográficamente refuerza su punto de vista respecto de que la comprensión de lo virtual como un “lugar etnográfico”²⁹ no necesariamente nos obliga a la construcción de nuevas estrategias metodológicas para abordarlo en el análisis de las evidencias visuales, audiovisuales o de discurso que nos ofrece sino que, por el contrario, nos permiten poner en práctica estrategias de análisis ya constituidas en la tradición antropológica y de disciplinas afines.

Pink retoma las discusiones sobre nociones de “lugar” y “localidades” trabajadas por Hine en su libro *Etnografía Virtual* del año 2000, precisamente para comprender al menos dos aspectos relevantes para la antropología visual de internet; primero, el “lugar” etnográfico dista mucho de ser un espacio delimitado y restringido estrictamente a condiciones físicas que lo circunscriban y lo limiten. Esta condición se extendería, por lo demás, al concepto de “localidades”, puesto que éstas, a pesar de que su conceptualización remita a aspectos aglutinadores de un grupo determinado de sujetos en complicidad de criterios culturales comunes, logran traspasar los límites contextuales y físicos que pudiéramos atribuirles bajo taxonomías que sólo atiendan a esta condición física y concreta. Segundo, esta “superación” de las delimitaciones físico espaciales, tras la comprensión de una nueva dimensión de lo “espacial” en la antropología de internet, hace emerger la reflexión sobre el concepto de “espacios de flujo” que Hine rescata a partir de Manuel Castells (1996) y que motivan la comprensión de lo virtual (*online*) en internet no sólo como una simple nomenclatura enciclopédica y disciplinar sino como la noción constituyente de “lugar” en donde se despliegan las posibilidades de constitución de lo social. Así, lo fundamental de estas reflexiones cobran sentido bajo la necesidad de dimensionar los alcances extra virtuales (*offline*) en los que los procesos de comunidades se anclan y que en ningún caso podrían escindirse totalmente de sus contextos materiales, pues estos están en la base de cualquier tipo de relacionalidad por mínima que sea, pues “si gran parte de la experiencia social aún está atada a su localidad, el espacio de flujos provee una nueva alternativa para las relaciones sociales [...]” (Hine 2004, 107). Acá radicaría el éxito, en la actualidad, de plataformas virtuales que, sin embargo, dependen también de algún tipo de interrelación material concreta en contextos específicos. Un ejemplo de esto lo podemos ver en aquellas estrategias

²⁹ La autora ocupa este término como sinónimo de “campo visual etnográfico” (2012, 123), aludiendo con esto a un espacio, virtual o concreto, que ofrece un paisaje de estímulos visuales susceptibles de ser etnografiados.

comerciales y militares que con gran éxito explotan esta condición de “realidad mixta” bajo la producción de “realidades aumentadas” para video juegos o simuladores de guerra.

Junto a lo anterior, no sólo se rompe la idea de internet como lugar de enajenación que nos disocia completamente de los espacios que habitamos sino también se rompe la vieja noción de lugar anclado a contextos físicos de temporalidad cronológica fija y determinante. Temporalidad, más bien, suspendida que nos permite, como investigadores, tanto la conectividad “en tiempo real” como la accesibilidad al “pasado” de las acciones y actividades de comunidades e individuos, de forma simultánea respecto de sus momentos de formación, de su actualidad o de su desarrollo. Respecto del caso concreto de esta investigación, la posibilidad de un tratamiento etnográfico visual del material medial y de archivo del imaginario de comunidad, pasado y presente, construido por el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

La sensibilidad etnográfica se abocaría hacia comprender cómo determinados lugares cobran sentido y visibilidad. Desde esta perspectiva, la etnografía se definiría por el seguimiento de estas conexiones, más que por la estancia en determinado lugar durante un periodo de tiempo (Hine 2004, 76).

Hoy, el nivel de copamiento de los medios de comunicación masiva permiten, por una parte, extender las posibilidades de conocimiento, contacto y comunicación con grupos sociales distantes y, por otra, permiten comprender, en la constitución del propio medio como forma de representación de los imaginarios sociales, la manera en que estos grupos son representados, autorepresentados y puestos en circulación en la esfera de la globalización. “Al fin de cuentas, es sabido que en la actualidad las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte” (Belting 2007, 7). Si esta investigación se presenta como un análisis crítico de las formas de representación de las comunidades barriales del sur de Quito a través de los medios representacionales de Al Zur-ich es porque se ha anclado en la tradición que entiende los medios no como formas naturales e inocuas de producción, sino más bien como lugares de “disputas simbólicas” (Santillán 2015) que permiten la permanencia, transformación o negación de los imaginarios utilizados a diario por la sociedad, por comunidades o individuos de forma consciente o inconsciente a través de sus variados dispositivos que le dan vigencia y continuidad.

Whereas the benefits of media are loudly foregrounded in mainstream debates –“¡let’s wire the world!”- mediation itself is frequently denied. This denial occurs because the idea of mediation implies distance, intervention, and displacement. It thus undercuts the romance of authentic, intuitive identification, which, in turn, is the ideological guarantee that both capitalism and politics are driven by the interests of the consumer-citizen, not the corporation-party³⁰ (Mazzarella 2004, 348).

Aún, con todas las reticencias y prejuicios respecto del estudio de los medios señalados por Mazzarella, las investigaciones relativas a comunidades a través de sus mediaciones representacionales se despliegan hoy asumiendo la complejidad de estos dispositivos como “artefactos” (Hine 2004, Belting 2007), y por ello la particularización de los casos de estudio se vuelve una necesidad fundamental. Además, el tratamiento de los casos particulares de estudio desde la antropología no puede desentenderse de una comprensión analítica de las mediaciones que tiene como antecedentes fundamentales las reflexiones y cuestionamientos sobre la escritura en antropología como dispositivo de representación. Cuestionamientos extendidos a la fotografía y el cine como formas de dar “visibilidad” al “otro”, así como también sobre las formas representacionales de grupos étnicos en museos y galerías de arte.

No es menor entonces la referencia que el mismo Mazzarella (2004, 357) hace respecto del “teórico de los media más pasado de moda”; Marshal McLuhan que tempranamente, en el año 1994, nos recuerda que cualquier tipo de medio producido por el hombre es ya una “metáfora” (Kester 2009) que da cuenta de las experiencias vividas a través de la práctica del distanciamiento y diferimiento en el proceso de racionalización de las experiencias. Hecho del cual la palabra hablada sería una de las primeras consecuencias. Mazzarella retoma esta noción de distanciamiento y la comprende desde su acepción dual de autodistanciamiento y autoreconocimiento simultáneo tanto en el proceso reflexivo general como en el aplicado a los medios de comunicación masiva de los cuales los fenómenos *online* de internet son parte. Podemos ver acá, desde la perspectiva etnográfico reflexiva del autor, cómo los dispositivos de mediación del Encuentro de Arte y comunidad Al Zur-Ich (catálogos de memoria anual y *blog* oficial), en su constitución de “médium” representacional de comunidades específicas

³⁰ “Mientras los beneficios de los *media* son estruendosamente publicitados en los debates dominantes – “¡conectaremos el mundo!”- la mediación es, a menudo, negada. Esta negación ocurre porque la idea de la mediación implica distancia, intervención y desplazamiento. De esta forma, socava el romanticismo de la identificación auténtica e intuitiva, que, a su vez, es la garantía ideológica de que tanto el capitalismo y la política dependen de los intereses del ciudadano-consumidor, no de partidos-corporación” (Traducción del autor).

del sur de la ciudad de Quito, se instalan como una forma de reconocimiento de dichas comunidades (al menos del reconocimiento que el CTC hace de ellas). Es decir, los organizadores del Encuentro y administradores de estos medios de representación, así como los artistas participantes de las acciones e intervenciones realizadas en la comunidad junto a una parte de miembros de estas, construyen esta noción de “reconocimiento”, de identificación del “otro” comunitario en una distancia que siempre será la distancia de la representación (el artista y los organizadores registrando los barrios y sus moradores en video y fotografía). Pero, en estricto rigor y desde esta misma perspectiva, no se puede hablar *a priori* de un “autodistanciamiento” o un “autoreconocimiento” como lo plantea Mazzarella pues aún en el uso y visionado de ese material medial no se vuelve fácil identificar posibilidades de autorepresentación de las comunidades, bordeando en esa dificultad el riesgo, bastante conocido por los antropólogos, de la construcción romántica del “otro”, el rasgo “poético” que Grant Kester (2009) trabajará en relación a su lectura crítica de las acciones de arte del artista belga Francis Alÿs en el marco de las prácticas contemporáneas del arte como práctica social y relacional.

Es por ello que se hace urgente la pregunta sobre qué es lo que representan finalmente estos productos mediales del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich cuando se construyen “en nombre de” comunidades que irán a parar a la *world wide web* y a sus catálogos públicos de memoria anual disponibles para todo tipo de usuarios y lectores sin distinción alguna.

Si con Mazzarella la mediación es “[...] un proceso constitutivo en la vida social” (2004, 345), entonces la antropología visual no puede dejar pasar los procesos de “sociabilidad” que constituyen las acciones de los colectivos de arte que intervienen en sociedades haciendo evidentes sus acciones y a dichas sociedades a través de los medios *online* y *offline* que administran, pues con ello no sólo “representan” sino que además construyen formas de vida social a través de estas formas de visualización (Grasseni 2011, 19) que, muchas veces, se mantienen y preservan como imaginarios que se imponen incluso a las transformaciones fácticas y contextuales que pueda sufrir una comunidad dada (Santillán 2015, 251).

3. Relevancia de los medios desde la perspectiva de la antropología visual

Una de las cuestiones que evidencia la aún fuerte presencia y permanencia de las ideas de la modernidad temprana en la cosmovisión y producción del arte ecuatoriano es el “habla” local sobre arte en sus diversos agentes de campo. En este sentido podemos encontrar el uso de la palabra “canon” como un resabio de esa modernidad o como un signo de contradiscurso que

ha abierto las posibilidades de un desarrollo actualizado para las artes locales (Kronfle 2009, Kingman 2011, Abad et al. 2014). En su origen el término “canon” hacía referencia a los libros de la Biblia que daban un sentido de autoridad y que, posteriormente en el siglo XVIII, se extendió hacia ámbitos seculares, principalmente a través de la transformación de la literatura como dispositivo moderno (Shiner 2004, 136). En los textos ecuatorianos este término lo podemos encontrar usado habitualmente para referirse de manera puntual a las rupturas de la producción plástica con la modernidad. Más allá de querer hacer un análisis etimológico lo que busco dar a comprender en estas líneas es que una producción de sentido, transformada paradigma, también construye la enciclopedia de términos que la hacen posible en la palabra escrita y hablada, es decir, las cosmovisiones paradigmáticas de las disciplinas también se hacen posible en la enunciación específica que de ellas se hace y que a través de su terminología se vuelve reproductible y por tanto mensurable como extensión y dominio. Aplicar el “término adecuado” en una conversación o discurso significa dotarse de autoridad disciplinar. Autoridad que por cierto categorizará jerárquicamente los argumentos de una discusión que en su mínimo esfuerzo (saber el significado de un concepto o palabra específica y saber utilizarla en el momento preciso y con quien corresponda) permitirán insertarse en una discusión y por extensión en un campo determinado. El grado de sofisticación de ese verbo autorizado permitirá comprender la posición ocupada del emisor que “enuncia” el campo específico a través de sus palabras. Desde acá se puede comprender si nuestro interlocutor es disciplinariamente actualizado o anacrónico, profesional o aficionado, apocalíptico o integrado. Por tanto, cualquier discurso (oral, escrito, visual o todos ellos entrelazados) leído de forma experta nos permitirá dilucidar la posición del emisor en el campo en el que se instala y el tipo de imaginario que a través de sus dispositivos discursivos reproduce.

Otro de los términos, hecho institución, que dan cuenta de un arrastre de anacronismo en la producción artística ecuatoriana aparece con la palabra “Salones”. Estos, históricamente corresponden a las organizaciones anuales que desde 1737 exhibieron en Europa las colecciones pictóricas y escultóricas separadas de las “curiosidades” que componían los gabinetes de coleccionistas privados (Shiner 2004, 137). La corroboración de este anacronismo en la producción artística del Ecuador la podemos encontrar atentamente discutida en artículos de Rodolfo Kronfle en la Revista Búho (2004) y su crítica y análisis a los procesos de realización del Salón de Julio y Octubre de Guayaquil y el Salón Mariano Aguilera de Quito actualmente llamado Premio Nuevo Mariano Aguilera. Si el debate que Kronfle presenta recapitula sobre la discusión del estado de las instituciones de Arte en

Ecuador y su necesidad de renovación de los lenguajes plásticos y visuales (2004, 22), entonces se debe comprender que dicha renovación atañe también al lenguaje oral y escrito que constituye a cualquier tipo de campo de producción. Esto es lo que sucede con Al Zur-ich cuando decide implementar cambios en la nomenclatura del Encuentro. De Urbano a Comunidad no sólo existe una diferencia etimológica sino que el giro en la titulación de su Encuentro, lo quieran o no, marca un procedimiento de inscripción como lenguaje “apropiado” para instalarse en lo “contemporáneo”. Así también sucede con otros términos de sus hablas, como lo participativo, lo colaborativo o incluso la constante apelación a lo “*underground*” en Pablo Almeida para referirse a las prácticas de Al Zur-ich. “Tras la enseñanza y popularidad de Winckelmann fue más fácil convertir los productos artísticos en meros documentos históricos cuya presencia es innecesaria pues pueden consultarse en los libros, o por medio de diapositivas, o en un vídeo, y así sucesivamente” (de Azúa 2002, 300-301).

Si bien Ernst Gombrich admitió en su ensayo estructuralista que las imágenes “proporcionan informaciones que no pueden ser decodificadas de ninguna otra manera” (Gombrich 1999: 50 y ss.), esta formulación muestra de modo extremadamente claro la restricción funcionalista a la que se somete el concepto de imagen. Algo similar sucede con la diferencia entre imagen y medio, que en la semiótica se queda demasiado corta del lado de la imagen. Solamente un enfoque antropológico puede devolver su lugar al ser humano, que se experimenta como medial e igualmente actúa de manera medial. En esto se distingue también de las teorías de los medios y de los análisis técnicos que no conciben al ser humano como usuario, sino sólo como inventor de nuevas técnicas [Belting 2007, 18].

4. Metodología y trabajo de campo

Tal como se ha establecido más arriba, el trabajo de campo en esta tesis está determinado por la noción de “lugar etnográfico” acuñada por Sarah Pink (2012) y por la de etnografía multisituada propuesta por George Marcus (2001) para abordar, desde la antropología visual, las producciones mediales del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich, materializadas fundamentalmente en sus catálogos de memoria anual en versión física y digital.

En rigor, esta investigación analizará una parte de la información sobre Al Zur-ich desde su *blog* oficial (<http://arturbanosur.blogspot.com/>) administrado por los organizadores actuales del Encuentro, entre los cuales sólo Pablo Almeida sigue siendo parte del colectivo de arte

Tranvía Cero,³¹ entidad fundadora de Al Zur-ich. La revisión de esta información digital se conjugará con el análisis de los catálogos de memoria anual del Encuentro (2003 al 2015), que fueron facilitados en formato físico por los organizadores durante el período de trabajo de campo junto a ellos realizado entre los meses de enero y julio del año 2016. Como ya se indicó, el lector podrá encontrar la totalidad de los catálogos en el disco compacto anexo a esta tesis, catálogos disponibles también en el *blog* <http://www.bazarortega.blogspot.com>

La noción de etnografía multisituada ha permitido una fluidez investigativa que ha ido desde la información digital, los archivos editoriales y el trabajo de campo junto a los organizadores del Encuentro. Proceso que me permitió nuevos lugares, relaciones y comprensiones más globales sobre los problemas específicos que la tesis plantea respecto de los imaginarios que se han constituido y reproducido sobre el sur de la ciudad de Quito. Para George Marcus “los análisis relativos a los medios de comunicación han sido lugares importantes donde ha aflorado la investigación etnográfica multilocal [multisituada]” (2001, 116). Esta estrategia epistemológica permite entender los espacios múltiples como forma de “yuxtaposición” informativa que establece sus jerarquías procedimentales no como una condición *a priori* de la investigación sino, más bien, la posición de los procedimientos en la investigación se da en función de las hipótesis argumentativas de la investigación, es decir, se constituyen como jerarquías siempre fluctuantes de acuerdo a su contrastación con las evidencias que hacen posible que la propuesta metodológica multisituada defendida por Marcus sea la más adecuada para ser considerada como base constituyente de la modalidad de investigación que esta tesis ha llevado a cabo.

La investigación multilocal [multisituada] está diseñada alrededor de cadenas, sendas, tramas, conjunciones o yuxtaposiciones de locaciones en las cuales el etnógrafo establece alguna forma de presencia, literal o física, con una lógica explícita de asociación o conexión entre sitios que de hecho definen el argumento de la etnografía (Marcus 2001, 118).

Dentro de esta estrategia metodológica de etnografía multisituada el trabajo de campo “[...] sale de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso” (Marcus 2001, 111). Para el cumplimiento del trabajo de campo me contacté

³¹ Sus miembros originales son Pablo Almeida, Samuel Tituaña y Carla Villavicencio. Arte Urbano Sur, “Portafolio”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://artebanosur.blogspot.cl/p/tranvia-cero-portafolio.html> acceso el 25 de agosto de 2016.

directamente con los organizadores de Al Zur-ich manifestándoles abiertamente cuáles eran los objetivos de la tesis y en qué puntos se concentrarían las entrevistas en profundidad (investigación abierta). La recepción de la propuesta así como la disposición para fijar fechas de encuentros fue óptima y muy llana por parte de la totalidad de los organizadores. De tal manera que me permitieron, durante ese tiempo, ser parte de todas las actividades que coincidieron con mis visitas. Las reuniones con sus integrantes se llevaron a cabo durante los meses de enero y julio del 2016. Todas ellas tuvieron lugar en el centro de operaciones del colectivo correspondiente a la RCS ubicada en el barrio Villa Flora.

La concentración y mayor continuidad de las reuniones se dio durante los meses de enero y marzo con visitas de, por lo menos, tres veces por semana. Esto me permitió no sólo realizar las entrevistas sino también ser parte de reuniones organizativas para diversas actividades del colectivo como fue la observación participante de la elaboración del catálogo 2015. Cada una de las sesiones de entrevista duraba entre dos horas a dos horas y media, mientras que la observación participante y no participante requería por lo menos de cuatro horas de presencia en la RCS. En dichas oportunidades tomé notas de campo que ayudaron a complementar y afinar las preguntas para las entrevistas en profundidad. Todas las entrevistas fueron semiestructuradas y en perspectiva diacrónica teniendo como marco conceptual inicial comunidad; representación, participación, intervención, arte, conceptos que al avanzar el trabajo fueron ampliándose principalmente a nociones como *underground* y autoría. En el caso de los organizadores de Al Zur-ich los informantes fueron 4 de sus miembros actuales pero además se entrevistó a 2 de sus ex miembros a fin de contrastar las observaciones y respuestas realizadas por los organizadores vigentes. Estos informantes, ex miembros de la organización (Karina Cortés y Ernesto Proaño), fueron fundamentales para contrastar algunas ideas y clarificar las principales categorías que se trabajaron posteriormente con el análisis semiótico de los catálogos de archivo. Además del proceso etnográfico ya descrito se realizaron entrevistas a 3 artistas participantes en los proyectos de Al Zur-ich (Fernando “Falco” Falconí, José Luis Macas, Marcelo Zevallos). Entrevistas realizadas entre los meses de de julio de 2015 y julio de 2016. Estas complementaron algunos tópicos ya tratados con los organizadores del Encuentro.

El análisis semiótico al archivo de Al Zur-ich se realizó a partir de categorizaciones visuales decantadas de las entrevistas en profundidad (capítulo 3); arte, comunidad y colaboración fueron estas categoría, sumándose en el capítulo 4 la noción de lo *undergroud*. Ello responde

a los niveles de conceptualizaciones recurrentes y significantes para los organizadores y que se presentaban visualmente en los catálogos. Estas mismas categorías permitieron agrupar bajo aspectos técnico/formales el material visual de los catálogos dando cuenta de las estrategias de composición visual del factor humano en la fotografía, la pose como correlato de participación, objetualidades como metonimia humana y los índices visuales de lo *underground* y lo comunitario. Aspectos formales cotejados siempre con las entrevistas en profundidad. Para el tratamiento visual de las imágenes, recurrí a la batería conceptual de los estudios semióticos ofrecidos por Roland Barthes (1986) a partir de la terminología teórico/práctica que determina la “retórica de las imágenes”, en donde la noción de “retórica” aplicada a textos visuales se comprende como el reconocimiento de signos reiterativos que permiten desnaturalizar la imagen. Esta retórica, correspondería al conjunto de connotadores presentes en la producción visual que son los responsables de reforzar un determinado sentido de lectura, anclando la producción hacia el refuerzo de ideas específicas que se pueden corroborar tanto en su condición de imagen como en lo que Barthes llama el “mensaje lingüístico”, correspondiente al texto escrito presente en los catálogos del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-Ich. Acercarse semióticamente a las imágenes de los catálogos ha permitido analizar lo que en ellos aparece de forma literal (denotación) y lo que ellos sugieren como segunda lectura (connotación) para poder administrarlos más allá de una simple descripción desligada del marco teórico en que esta tesis los inserta. No obstante se tuvo en consideración las advertencias de Belting (2007) respecto de la “deuda” que la semiótica tiene con la “sensorialidad” en tanto que, para el autor, esta disciplina por lo general abstrae los fenómenos de los contextos en donde éstos dispositivos circulan. Por eso, refiero a un tratamiento semiótico en paralelo al trabajo etnográfico de campo para atender a la “narración externa” (Banks 2010) del dispositivo que se analiza en tanto circulación de un imaginario antropológico del sur de Quito.

El acercamiento semiótico al material visual de los catálogos se ha examinado a partir del tratamiento conceptual de las entrevistas en profundidad y las encuestas realizadas en el trabajo de campo a fin de preservar la voz de los organizadores del Al Zur-ich quienes son los agentes que de primera fuente conocen y han hecho uso del imaginario que sobre el sur de Quito mantienen y reproducen. Así como lo recomiendan Taylor y Bogdan (1987, 160-165) se buscó constituir los sentidos discursivos sobre “comunidad”, colaboración, arte (latentes o patentes) presentes en las evidencias recolectadas recurriendo a las estrategias de revisar repetida y atentamente los datos, seguir la recurrencia de temas e ideas presentes en los

discursos, atender a los temas que se presentaron con grado enfático mayor (temas emergentes o conjunto de connotadores), para luego reelaborar las categorías de trabajo y con ello poder generar las ideas que acá se presentan.

Se realizaron encuestas en dos instancias, la primera realizada en el lanzamiento del catálogo 2015 durante el mes de junio de 2016, evento en el que además fui observador participante. La segunda encuesta se realizó vía correo electrónico durante julio y agosto del 2016. Ambas encuestas con preguntas parcialmente estructuradas y cerradas con opción dicotómica. En ambos casos se aplicaron también preguntas de control y profundización a fin de hacer emerger categorías que fueran contrastables con el análisis semiótico realizado a los catálogos de archivo. Principalmente la finalidad de éstas tuvo relación con la posibilidad de acceder a la opinión de actores sociales de las mismas comunidades (dirigentes barriales y vecinos participantes) involucradas en los proceso de trabajo de Al Zur-ich. Dada la gran cantidad de barrios involucrados durante los trece años de realización del Encuentro, y en consideración de las posibilidades de alcances materiales y de agenda a las que estuvo sujeta esta tesis, la posibilidad de implementar la encuesta a través de correos electrónicos (cuya base de datos de 624 correos fue facilitada por Samuel Tituaña, organizador del Encuentro) se presentó como una alternativa propicia para testear algunas opiniones de quienes no son organizadores del Encuentro pero que tienen una opinión al respecto.

El trabajo de observación no participante fue relevante para comprender la percepción que parte de los integrantes de la RCS (algunos de ellos también miembros organizadores de Al Zur-ich) tenían sobre las condiciones de vinculación actual que la misma Red y sus acciones mantienen con las comunidades del sur de Quito. La observación del “estado” de la situación confirmó ciertas ideas que la tesis tenía como premisas hipotéticas. La principal de ellas refiere a que los vínculos socioculturales de los organizadores del Encuentro con las comunidades del sur de Quito se han debilitado al quedar circunscritos exclusivamente a la realización de actividades artísticas específicas, esporádicas y concretas sin procurar una continuidad participativa ni programática (Patricio Viteri y Nelson Ullauri, notas de campo del autor, RCS, Villa Flora, Quito, 20 de enero de 2016).

El trabajo observacional y multisituado de la producción y diseño del catálogo 2015 de Al Zur-ich no sólo correspondió a la participación en su lanzamiento con la encuesta aplicada a sus asistentes sino que además contempló la observación de las maquetas del catálogo y la

discusión con su diseñador (Luis Villarreal) respecto de las decisiones de diagramación y diseño para la versión 2015. De la misma manera operé con el resto de los organizadores, discutiendo con ellos los lineamientos generales para la decisión y uso de imágenes de los trabajos con las comunidades barriales. Cuestión que se abordó también con Ernesto Proaño y Karina Cortéz, antiguos miembros del CTC que luego de diferencias ideológicas con el resto de los integrantes deciden alejarse del colectivo. Este tipo de mirada crítica disidente permitió testear algunas disonancias discursivas a la vez que comparar algunas ideas ejes para esta tesis en función del grado de participación de las comunidades barriales en las decisiones editoriales y de imagen que de ellas Al Zur-ich construye.

Junto con la revisión de las investigaciones de Alfredo Santillán Cornejo sobre el “mito” del sur, realicé una entrevista personal con el académico quién ayudó a despejar algunas dudas metódicas sobre los imaginarios del sur de la ciudad, que en parte llegan a constituirse de forma visual y escrita en los medios producidos por Al Zur-ich como reproducción de dicho mito. Por otra parte y de forma hipotética, la relevancia de la aplicación de la encuesta en el lanzamiento del catálogo 2015 se fundamentaba en la idea de que a éstas actividades organizadas por Al Zur-ich asisten, convocados por los mismos organizadores, tanto los artistas participantes de la versión del encuentro (artistas y agentes culturales interventores en las comunidades del sur de Quito seleccionadas como “lugar de trabajo de arte y comunidad”) como también parte de los vecinos de las comunidades en las que los artistas y gestores culturales trabajaron por alrededor de dos semanas a tres semanas. La hipótesis sobre la baja asistencia y participación de los miembros de la comunidad a estos eventos, no sólo quedó confirmada a través de los resultados arrojados en la encuesta aplicada tanto en el lanzamiento del catálogo 2015 como en la aplicada vía correo electrónico sino que además había sido anticipada por los organizadores en las entrevistas en profundidad, en las que señalan esta condición como una constante de los vecinos incluso en lo que refiere a los mismos proyectos aplicados en sus contextos urbanos, hecho que se replica en mayor medida en los lanzamientos de catálogos. La respuesta inmediata y obvia a este hecho esgrimida por los organizadores es que los vecinos se verían obligados a trasladarse a zonas más cercanas al centro norte de Quito. Dato que se tornó significativo para su posterior desarrollo en los capítulos 3 y 4 en tanto señala la necesidad y búsqueda, por parte del colectivo, de una apertura de la experiencia contextual en las comunidades barriales hacia otros “lugares”

distantes y distintos a ellas e insertos, paradójicamente, en las esferas con las cuales los organizadores manifiestan, en sus declaraciones *online*, hacerles frente.³²

Respecto del tratamiento antropológico del material de archivo de los catálogos Al Zzur-ich fechados entre 2003 y 2015, se trabajará en ellos bajo la estrategia teórico-práctica de la “visión experta” propuesta por Cristina Grasseni (2011). Una de las conceptualizaciones fundamentales que Grasseni desprende desde esta noción es la comprensión de las producciones representacionales de los medios como sistemas “ecológicos” en donde la visualidad se “inscribe” en dichos ecosistemas de representación. Esta noción instala a su vez la comprensión de los media como un “paisaje” susceptible de ser tratado etnográficamente a partir del entendimiento de una serie de componentes e interacciones que construirían sentidos sociales para la antropología a través de la comprensión de las producciones visuales en general como “artefactos” (Hine 2004, Grasseni 2011). Por tanto, en esta “ecología”, que abarca tanto el material en internet como el material físico existente, tratar de forma experta la visualidad de representaciones locales, como sucede con los catálogos del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-Ich, correspondería a un uso investigativo que echa mano de disciplinas y estrategias afines a la visualidad para la comprensión del sentido construido en ellas. “Different capacities to visualize the landscape correspond to different capacities to contribute to its cartographic representation [...]”³³ (Grasseni 2011, 33).

I shall argue that these trends are interesting to visual anthropologists as they converge toward a notion of vision that investigates it as the action of a body in an environment, considering it as a form of practical, emotional, and sensual knowledge and privileging case studies that deal with apprenticeship, training, and routines of action³⁴ (Grasseni 2011, 20).

La necesidad de plantear una propuesta de análisis antropológico del material medial del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich responde principalmente al objetivo general que la tesis propone: determinar el tipo de imaginario de representación antropológica que este material medial produce respecto de las comunidades a las que “representa” y, junto con ello,

³² Arte Urbano Sur, “Portafolio”, *Al Zur-ich. Encuentro de Arte y Comunidad, Quito, Ecuador*, <http://www.arturbanosur.blogspot.cl/p/tranvia-cero-portafolio.html> acceso el 1 de agosto de 2016.

³³ “Diferentes capacidades para visualizar el paisaje corresponden a diferentes capacidades de contribución a su representación cartográfica” (Traducción del autor).

³⁴ “Argumentaré que estas tendencias interesan a los antropólogos visuales en tanto que convergen en una noción de visión en la que esta es investigada como la acción de un cuerpo en un ambiente, considerándola una forma de conocimiento práctico, emocional y sensual y privilegiando casos de estudio en acuerdo con aprendizaje, entrenamiento y rutinas de acción” (Traducción del autor).

establecer el tipo de “autoridad” etnográfica generada en el proceso de trabajo de Al Zur-ich a través de su producción de archivos visuales de memoria anual. Así, la relevancia etnográfica de este material para la investigación está determinada por el carácter antropológico representacional en el que estos dispositivos se fundan (las comunidades). Este tipo de producciones nunca son neutras y por lo tanto son susceptibles de entenderlas a través de un perspectiva antropológica multisituada que permitirá desnaturalizar sus discursos (construidos en y a través del dispositivo medial de representación), a través de la comprensión de su contexto de producción, de los agentes que los producen y del análisis de la elaboración técnico/formal de los mismos. La determinación de esos imaginarios permitirá reconocer las herencias discursivas reproducidas en estos dispositivos.

Los procesos de producción realizados por colectivos de arte que se avocan a la vinculación con comunidades pueden ser estudiados y comprendidos profundamente a partir de los lineamientos que sus agentes promueven a través de los distintos canales de publicación y gestión. Es en este sentido que la entrevista en profundidad se transformó en una herramienta importante para el cotejo entre dos momentos; lo que los agentes dicen que quieren hacer junto con la comunidad versus cómo estos enunciados se “traducen” en la producción medial de los mismos, esto es, su grado de efectividad y coherencia en el “artefacto” medial resultante.

El cruce de estos procesos metodológicos; trabajo de campo, entrevistas en profundidad, análisis semióticos y encuestas semiestructuradas permitieron, finalmente, generar el material de trabajo de la presente investigación.

Capítulo 2

Esa antigualla llamada arte

Este capítulo introducirá a aspectos generales de la relación entre arte y antropología. Su finalidad es dar cuenta de la existencia de una tradición que ya ha problematizado los efectos de los dispositivos de mediación representacional en las prácticas artísticas que juegan en el borde del trabajo social o en la representación del “otro”. Abordando los textos emblemáticos de James Clifford, George Marcus y Fred Myers se establecerá la importancia de la interrelación entre ambas disciplinas para la comprensión de una ruptura necesaria con concepciones ortodoxas sobre arte que, en la actualidad, se potencian con el ingreso de otras herramientas metodológicas de investigación y producción provenientes de disciplinas aledañas. A la vez, se acentúa a partir de estos autores la importancia de atender a estos dispositivos mediales que se constituyen como *displays* de exhibición no sólo de obras sino también de sociedades usadas como telón de fondo de propuestas de arte. La atención puesta en este punto busca acentuar la condición de “medio” de las producciones representacionales del caso de estudio de esta tesis. Posteriormente, con Arnd Schneider y Christopher Wright se trabaja sobre la base del concepto de “apropiación” como fórmula con la cual muchas producciones de arte se jactan de una interdisciplinaridad que obliga a cuestionar cuáles son los límites y responsabilidades de las mismas. Si bien es cierto, para estos autores esta estrategia conceptual permite asentarse sobre producciones que explotan dicha lógica y que son herederas del “tráfico” entre arte y antropología (Clifford 2001, Marcus y Myers 1995), su transformación en lugar común en la actualidad, hace necesario que se cuestionen dichas operaciones para comprenderlas desde sus particularidades contextuales.

Finalmente, el capítulo concluye abordando dos casos emblemáticos que materializan el ejercicio reflexivo propuesto en los puntos anteriores de este capítulo. A partir de la revisión del análisis de Grant Kester (2009) sobre el trabajo de Francis Alÿs y de la crítica de Claire Bishop (2004) al concepto de “estética relacional” de Nicolás Bourriaud (2006), se busca implicar, en mayor medida, el caso de estudio de esta tesis apuntando a problemas sobre la autonomía del arte como resguardo a compromisos ético políticos de las acciones de arte contemporáneo, así como a la devaluación de posiciones políticas claras y antagonistas que permitan entender la acción social en el arte más allá de una mera representación poética, mitologizante o paternalista de los “otros”.

1. Problematicar las “buenas intenciones” del arte como práctica social

Una vez establecidas, en el capítulo anterior, las justificaciones sobre la pertinencia del caso de estudio y sobre la comprensión de una investigación multisituada del imaginario de comunidad producido en los archivos de Al Zur-ich, se hace necesario considerar el campo en donde se inscriben; el arte como práctica social. En esta línea, también ha sido necesario comprender la problematización que la etnografía ha hecho del arte como médium (Mazzarella 2004) vehiculante de nociones antropológicas en el linde disciplinar de estas dos disciplinas, rehabilitando indirectamente, en este debate, el ejercicio reflexivo sobre el “poder de la imagen” en tanto ejercicio premoderno de lo que Ernst Gombrich llama “representación como sustitución” (1998, 3). La noción de médium, sustituto o representación como puente de una experiencia dialéctica entre sujeto y objeto se ve reforzada en procesos que acentúan la condición “mediada” de dicha relación, como lo son los dispositivos estéticos instalados por la modernidad; esto es el museo y sus derivados más actuales; las galerías de arte. La comprensión de estos dispositivos desde la antropología profundiza la reflexión crítica del hecho mismo de la representación ¿Qué es lo que construyen estos dispositivos mediales en tanto que relación dialéctica entre espectador y aquellos que aparecen virtualizados (hechos imagen) a través del dispositivo? Aquí, lo que muestra la comprensión etnográfica del dispositivo representacional corresponde más bien al desvelamiento del imaginario de aquellos que construyen y controlan los dispositivos de representación.

En 1988 el norteamericano James Clifford hace aparecer en su texto *Dilemas de la Cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* la noción de “tráfico”, que si bien no la explota como eje conceptual articulador de sus reflexiones la presenta, al menos, como una práctica relevante que se vuelve “[...] regular entre los dos dominios” (Clifford 2001, 239). Uno de los casos más emblemáticos presentado por el autor en este texto corresponde a la exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX; Afinidad de lo tribal y lo moderno*, realizada en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1984. Ejemplos como éste le sirven constantemente al autor para reflexionar sobre cuáles son las condiciones que determinan que una producción se instale en uno u otro campo ¿Exhibición artística o exhibición antropológica? En estas variables el *display* de exhibición, es decir la mediación representacional, será un elemento fundamental a reflexionar respecto de la capacidad que poseen estos dispositivos para determinar los valores epistemológicos con los que se administran los objetos producidos por grupos o sociedades en distintos momentos históricos y en distintas latitudes. Claro está que el panorama crítico ofrecido por Clifford en

esos años tiene como contexto de producción el campo del arte consagrado al comercio cultural (ya sea bajo el formato Galería de Arte o Museo) y no el ámbito en donde en ese entonces se desplegaban las producciones artísticas ligadas a las neo vanguardias norteamericanas y europeas que, posteriormente, a inicios del siglo XXI forjarían una fuerte influencia respecto de lo que hoy conocemos como arte relacional y arte como práctica social. Tendencias que trazan una herencia desde la tradición de la vanguardia dadaísta hasta la actualidad.

Con todo, una de las cuestiones fundamentales en el ejercicio crítico de Clifford hace referencia tanto al *display* de exhibición como a las estrategias de disposición de los objetos de arte. Es en este punto en donde las consideraciones sobre las formas y estrategias de mediación del material etnográfico (puesto que la muestra abordó imágenes y objetos de otras culturas para exhibirlas descontextualizadamente como gabinete de curiosidades que buscaba hacer presente a la cultura mediada) hacen visible, más bien, una forma de representación particular que habla parcialmente de las culturas aludidas pero que al mismo tiempo habla de las condiciones particulares que hicieron posible que aquellos “artefactos” (objetos “tribales” en Clifford) aparecieran tal y como lo hicieron en ese momento y lugar específico; el MoMA de Nueva York. Es decir, esa “condición particular” de mostrar las piezas, esos dispositivos de exhibición de las mismas, diseñados por críticos y curadores de arte, director y *staff* museístico del MoMA hicieron visible también al “equipo realizador del evento” y sus figuraciones sobre cómo entender a los “otros”, es decir, se hicieron visibles en tanto grupo social, comunidad o “mundo del arte” (Becker 2008). Comunidad que a través de los medios utilizados, construyeron, a los ojos de los neoyorquinos y de todos aquellos que tuvieron la posibilidad de ver en ese entonces la exposición, la visibilización del “otro” foráneo, ajeno, distante y muchas veces extraño. “Una de las virtudes de una exhibición que expone vocingleramente una postura o que narra una historia es que alienta el debate y hace posible que se sugieran otras historias” (Clifford 2001, 230).

Para Clifford el encuentro entre objetos disímiles en el museo, correspondientes a culturas completamente distintas, y el factor de catalogación bajo pretendidas unificaciones categoriales o interpretaciones evolutivas lineales de las piezas daban cuenta no tanto de las culturas a las que aludían sino más bien a la interpretación impuesta por las formas representacionales de quienes organizaban la colección, dando cuenta, de esta manera, de las incongruencias discursivas entre lo que las instituciones (los grupos, colectivos, comunidades,

mundos) enuncian y lo que la totalidad de las evidencias (incluyendo en ellas a los dispositivos de exhibición) dan a ver. Pero antes de echar a andar su ejercicio analítico sobre esta exposición Clifford repara en la necesidad de determinar el tipo de “alegoría universalizante” explotada por la retórica de la muestra. Al igual como sucede en el trabajo semiótico de Roland Barthes (1986), si la retórica de un objeto (cualquiera sea éste) comparece directa e inmediatamente ante nosotros (la retórica no es algo que esté “detrás” del signo, no es un mensaje que se oculte en el significante sino más bien se constituye en él), entonces, con mayor certeza se entiende la necesidad de una “visión experta” (Grasseni 2011) que desmantele o desnaturalice la hechura de ese objeto/signo para su comprensión como producto de una sociedad específica susceptible de ser observada y caracterizada. Así, el análisis experto de los medios de representación propiciaría dilucidar “una historia específica que excluye a otras historias” (Clifford 2001, 230).

En rigor, la “metáfora universalizante” esclarecida a través de su análisis correspondería al tratamiento mediante el cual la entendemos como “artefacto” constituyente de la dialéctica entre el sujeto espectador y aquello a lo que busca representar más allá de abandonarnos complacientemente en estereotipos representacionales que sólo reproducirían procesos cristalizados de “universalidad y esencialismo” (Marcus y Myers 1995, Clifford 2001, Mazzarella 2004). Esta tradición moderna de lo “esencial y universal”, que para el arte tiene su raíz en la estética kantiana, parece no querer abandonar a las manifestaciones del arte contemporáneo, aún en aquellas producciones que se jactan de operar en lo multidisciplinario o, incluso, en las prácticas vinculadas a lo social. “The underlying tension in the debates that participants find difficult to acknowledge is the necessary survival of the category and institution of ‘art’ for its own critiques. Why, after all, be ‘an artist’?”³⁵ (Marcus y Myers 1995, 9).

Ante la pregunta a Pablo Almeida por la categoría artística del Encuentro manifiesta en cada oportunidad pública la respuesta se vuelve precisa y enfática; “somos artistas y no tenemos otras herramientas para realizar esto, lo hacemos desde el arte” (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). Pero lo que acá se vuelve difuso y ambiguo en términos disciplinares es el “artefacto” construido como dispositivo representacional de

³⁵ “La tensión subyacente en los debates que los participantes encuentran difícil de reconocer es la supervivencia necesaria de la categoría e institución del ‘arte’ para sus propias críticas ¿Por qué, después de todo, ser ‘un artista’?” (Traducción del autor).

mediación, pues la transdisciplinaridad que en ellos comparece (catálogos y video reseñas) ante todo complejiza la productividad de los procesos representados en ellos, llevándolos más allá de la posibilidad de “autonomía artística” (Kester 2009) como única dimensión que le permita al Encuentro presentarse como un fin “desinteresado y universal”. En otras palabras, la “contradicción” de una concepción meramente artística o estética (Marcus y Myers 1995, 34; Kester 2009, 12) de los proyectos radicaría en la imposibilidad de ser “una finalidad sin fin, [ya que ésta modalidad] es del todo independiente de la representación de lo bueno, puesto que esta supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado” (Kant 1992, 43). De hecho, la manifestación evidente y directa del colectivo, a través del enunciado oficial de su *blog* y a través de varios de los catálogos de memoria anual, apuntan a un claro posicionamiento político basado en una estrategia de producción “desde el sur de la ciudad de Quito”, lugar desde donde perfilan su hacer artístico no sólo como coordenada espacial sino respondiendo también a un sentido de identificación socio político (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, 22 de enero de 2016). De esta manera, siguiendo las conjeturas de Marcus y Myers (1995) ¿Por qué entonces insistir en el arte cuando las acciones e intervenciones del Encuentro juegan en el productivo borde disciplinar que abre posibilidades de agencia, efectivamente, político/sociales? ¿Por qué en ocasiones los organizadores refuerzan la idea de que las propuestas en Al Zur-ich son arte y en otras insisten en lo político? Y de ser entonces una mezcla entre ambos ámbitos ¿qué tipo de política representacional es aquella que despliega este tipo de arte a través de sus dispositivos mediales? ¿Los medios visuales del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-Ich son en sí mismo representantes políticos de las comunidades ecuatorianas con las que trabajan? ¿Quién determina y construye el imaginario de “politicidad” de dichas representaciones mediales; los barrios del sur, la organización del Encuentro, los artistas invitados a Al Zur-ich?

Recordemos que para Walter Benjamin, en su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2008), la “politización del arte” se consagra a la necesidad imperiosa de hacer frente a la “estetización de la política”. A ochenta años de la publicación de ese texto y de la masificación de las ideas que Benjamin ahí esgrime, pareciera ser que la preocupación continúa vigente como necesidad fundamental de compromiso disciplinar en una época en donde la “saturación mediática” (Baudrillard 1978, Leach 2001) se nos presenta constantemente como ejercicio de deflación ideológica. De esta misma amenaza “vigente” nos habla otro de los miembros fundadores del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich; Samuel Tituaña, quién comenta que en varias ocasiones los han acusado de “estetizar la

pobreza” cuando han hecho manifiestas sus decisiones de trabajar con comunidades en riesgo (económico y social) del sur de la capital ecuatoriana (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016). Así, la tensión y vaivén entre una justificación desde el arte y una justificación desde el compromiso político ha sido, y es, parte habitual de las decisiones productivas de Al Zur-ich.

Retornando a Clifford y sus reflexiones sobre la construcción medial de lo “tribal” en el MoMA de Nueva York, o como Marcus y Myers señalan “casting a critical light on mediation itself”³⁶ (1995, 1), pareciera ser que la construcción de los “otros” a través del “mundo del arte”; sus agentes y los medios materiales y virtuales que lo constituyen, fuera un reducto de seguridad ante obligaciones y compromisos que pudieran comprometer “demasiado” los vínculos sociales expresados por el arte respecto de las comunidades que dice representar. En una entrevista con el artista cuencano radicado en Quito Fernando Falconí (conocido localmente como “Falco”), este comenta el tipo de “acuerdo” al que, reconoce, ha debido llegar en los contextos sociales y comunitarios en donde se ve involucrado para la realización de sus acciones y performances. El artista indica que es muy necesario dejarles en claro a los residentes de estos contextos que el trabajo que el artista despliega, junto a una parte de ellos, sólo es circunstancial y dicho trabajo no necesariamente apunta a solucionar problemas concretos que ellos tengan. Ni siquiera aún cuando el artista, con su “obra”, los llegue a abordar adecuadamente (Fernando Falconí, entrevistado por el autor, 17 de julio de 2015). En ese sentido muchos de los artistas que trabajan con el arte de intervención o de performance más bien coinciden en que lo que buscan es la “visibilización” de las comunidades y sus problemas sociales (colectivo peruano C.H.O.L.O. en conferencia Al Zur-ich 2015, RCS, Villa Flora, Quito, 6 de noviembre de 2015), concepto que en muchas oportunidades se torna un cliché del arte cuando aborda lo social o, con Clifford nuevamente, un efecto de “alegoría universalizante” que funciona como moneda de cambio entre la esfera de lo público social y lo público artístico.

De este efecto de alegorización del concepto de “visibilización”, Samuel Tituaña está consciente pues, en la misma conferencia, discute y pone en entredicho esa “necesidad” que los artistas llaman “visibilizar”, tanto a los “otros” como a sus “problemas”. Esto hace aún más complejo el panorama, pues reconociendo que la visibilización no es una categoría

³⁶ “Lanzando una luz crítica sobre la mediación misma” (Traducción del autor).

exclusiva del arte de acción, de intervención o de performance (pues hoy con internet basta “googlear”³⁷ para ver cómo han proliferado múltiples tipos de “visibilización” del sector sur de la ciudad y de cualquier otra ciudad del mundo a la que queramos acceder), con mayor razón se hacen exigentes premisas claras respecto de las estrategias de construcción de imaginarios de las comunidades. Más aún si dicha construcción mantiene ese viejo conflicto etnográfico de la narración literaria *etic*, es decir, en proceso de construir “al” otro en detrimento de la construcción “con” el otro (perspectiva *emic*), pues todo el proceso de “postproducción” editorial del Encuentro queda en manos de los organizadores. Esto incluye desde el diseño hasta la producción videográfica y fotográfica que a lo sumo llega a echar mano de algunos materiales de registro realizado por los artistas y en donde prácticamente es nula la participación de material (audiovisual o escrito) hechos por los mismos pobladores o vecinos de las comunidades (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). “La alegoría está más bien construida en la forma misma de la exhibición, presentada sugerentemente en su publicidad, no contradicha, alegada repetidamente” (Clifford 2001, 231). Con notoriedad aparece en el texto de Clifford la alusión a una de las características fundamentales de la modernidad que se hace más notoria aún en sus dispositivos modernos materializados en las figuras del museo y la galería de arte; la apropiación. Efectivamente, el museo y la galería son el campo de la descontextualización por antonomasia, es decir, estos espacios fundan sus principios en la operación básica de “tomar” los artefactos (útiles e inútiles) producidos por las sociedades en distintos momentos de su historia para reducirlos a expresión estética. Es, en esa mirada atenta al dispositivo de la descontextualización, que podemos comprender el tipo de sociedad que hace posible dicha operación constructiva. En este caso, esa comunidad conformada por el “mundo del arte”. También es en ese sentido que James Clifford identifica el dispositivo y, con él, el tipo de sociedad que le da vida y “representación” a todo grupo humano y producción que sea distinta a ella, es decir, a todo aquello que sea distinto a la sociedad moderna y occidental representada en el MoMA de Nueva York en 1984.

Esto último, la atención estratégica sobre los medios, colaboraría notablemente a no perder de vista la comprensión del arte como una “invención” (Clifford 2001, Shiner 2004), o “[...] una categoría cultural cambiante de Occidente” (Clifford 2001, 136) que hoy ha expandido sus espacios de consumación instrumental a través de los nuevos medios virtuales operando con

³⁷ Neologismo popular en informática cuyo significado sería “buscar en Google”.

una amplia libertad que ya no depende, de forma exclusiva, de las estructuras tradicionales de exhibición ancladas a las espacialidades arquitectónicas rígidamente situadas en los museos y las galerías de arte herederas de la modernidad.³⁸ Cuestión que justifica, nuevamente, la necesidad de este tipo de investigaciones etnográficas multisituadas que pongan en ejercicio crítico reflexivo la evolución de las formas de representación de los imaginarios sobre comunidad, pues que una comunidad no se haga presente o no participe de la producción editorial que le dará “imagen” representacional a través de los medios masivos de comunicación (*online* y *offline*) no es sino otra forma de colonización, en donde el ejercicio de la “apropiación” cultural (o “en el nombre de”) renueva las nociones de control y administración de los imaginarios. Un proceso de “apropiación estética” y discursiva al servicio de la circulación en el sistema mundo (Mazzarella 2004). “A concurrent development to keep in mind is the current blurring of traditional boundaries and the segmentation of art worlds by media and markets”³⁹ (Marcus y Myers 1995, 3).

Acá, para el investigador, la estrategia de una mirada profunda sobre los dispositivos devela las posibilidades de comprensión sobre la actualidad y pertinencia de los medios de representación. Esto es lo que más arriba he llamado la atención sobre el *display* de exhibición; rótulos, cédulas informativas, vitrinas, plexiglás, material informativo impreso, disposición de los anaqueles para el caso del análisis de Clifford sobre el MoMA. Compaginación, links de entradas, textos de presentación, diagramación, iconografía, tipo de tomas fotográficas, encuadres, luminosidad, ventanas de comentarios, comentarios entrantes, comentarios salientes para la investigación que esta tesis despliega. Pero no sólo aquello, pues para la etnografía multisituada igual de relevante será la circulación física de las representaciones en seminarios, ponencias, presentaciones, debates, lanzamientos. Las discusiones de el público asociado a estas actividades, los enunciados oficiales de quienes producen el material, los comentarios de quienes se “ven” en estas producciones, el comentario de “expertos” en la materia, el comentario de los artistas participantes. Los

³⁸ La proliferación de los museos virtuales ha superado las viejas polémicas sobre la calidad de las experiencias de las obras “en vivo”. Esta superación ha permitido la convivencia productiva de lo los museos tanto en su versión física y concreta como en su condición virtual en internet, lo que ha extendido las posibilidades de conocimiento y de interés a un número mayor de público. Así, ninguno de los dos formatos de experiencia se anulan o superponen, más bien, abren las posibilidades para la experiencia del arte como una posibilidad multisituada. No hay duda alguna sobre el aporte que los medios digitales entregan a las propuestas de arte pero esa misma relevancia exige una atención rigurosa sobre cómo estos medios construyen sus discursos y sentidos respecto de las experiencias a las que apelan (Haupt 1998).

³⁹ “Un desarrollo simultáneo a tener en cuenta es la usual borradura de las fronteras tradicionales y la segmentación de los mundos del arte producidos por los *media* y los mercados” (Traducción del autor).

enunciados a los medios de comunicación en general. En definitiva la atención investigativa sobre las aristas que ayudan a construir el mito o discurso asociado. La comprensión alegórica de formas de representación que se vuelven “naturales” en su uso cotidiano y, por tanto, invisibles en su uso social cotidiano.

Lejos de querer generalizar sobre tipos de producción representacional, o caer en el mismo error de encasillarlas y definir las de forma tajante, deteniendo con ello cualquier tipo de avance investigativo que sea productivo para la comprensión de las sociedades y sus artefactos, es necesario comprender que el éxito en el avance de cualquier investigación en esta línea dependerá exclusivamente del caso concreto y particular que se aborde. Respecto del caso de estudio de esta tesis, si bien es cierto, el término “Arte y Comunidad” no logra precisar rotundamente lo particular y específico del “sur de la ciudad de Quito”, sin duda alguna es mucho más focalizado que “Arte Urbano” pudiendo, este último término, corresponder incluso a zonas de urbanidad comerciales o industriales entre otras muy diversas e incluso ajenas a la condición de “comunidad”. Para Samuel Tituaña este cambio era necesario ya que hablar sólo de “urbanidad” dejaba afuera procesos de trabajo específico con las comunidades de la zona sur de la ciudad de Quito (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). Procesos que más que tener que ver con la urbe marcaban más bien un sentido de trabajo “relacional” incluso al interior de juntas de vecinos o casas de familia barrial. En este sentido vemos cómo la precisión político ideológica de los relatos de producción están estrechamente ligados a la condición significativa de las narrativas hechas textos, hechas habla, hechas acciones y, por supuesto, hechas imágenes. “Las relaciones de fuerza en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros necesita criticarse y transformarse” (Clifford 2001, 253). Si bien Clifford defiende la necesidad de exposiciones que integren adecuadamente el binomio arte-antropología, la tarea dista de ser fácil dados los afanes institucionales por mantener “incontaminados” ambos ámbitos de producción incluso hasta hoy. O, lo que es lo mismo, pretender una autoridad disciplinar autónoma. Al parecer, apelar a dicha autonomía funcionaría como la coartada para desligarse de compromisos serios con otros campos disciplinares que eventualmente pudieran cruzar a una serie de acciones de “dudosa” procedencia ¿Arte o activismo? ¿arte o política? ¿arte o robo? ¿arte o trabajo social? ¿arte o arquitectura? ¿arte o terapia? ¿arte o negocio? Y una interminable lista de etcéteras que abren nuevamente la pregunta ¿Por qué insistir en el arte cuando lo que se hace comienza a tomar tintes fuertemente asociados a otras disciplinas humanistas?

Anthropoloy *has* long resisted the most obvious dimensions of an autonomus art perspective, and indeed all boundary making, evaluative perspectives that attempted to delineate Arnoldian (or avant-garde) high cultures from baser ones. This has been especially true when such a perspective was extended to evaluate the visual forms produced in the non-Western societies (see Forge 1973; Biebuyck 1969) anthropologists studied⁴⁰ [Marcus y Myers 1995, 7].

Si bien es cierto el emblemático e ineludible texto de Marcus y Myers sobre la necesidad colaborativa entre ambas disciplinas es relevante respecto de las sólidas argumentaciones que los llevan a avalar esta idea de “tráfico” disciplinar o “tráfico en cultura”, lo que la presente tesis rescata es la necesidad de operar sobre focos actualizados y completamente operativos de estrategias de representación comunitaria bajo una atención antropológico visual de los medios de producción representacional, es decir, atención sobre los artefactos que consuman sentidos de representación susceptibles de ser analizados con diversas herramientas afines a la antropología. Con esto, argumento concretamente que la discusión sobre el tráfico disciplinar se entiende para este estudio como condición ya instalada en la antropología contemporánea, de la que surgen y se desprenden nuevos desafíos disciplinares al corriente de los avances tecnológicos actuales que amplían las formas de representación a medios *offline* como *online*. “[...] also turns attention to the question of how such practices and products are *made* to have meanings or are signified”⁴¹ (Marcus y Myers 1995, 10).

Si bien es cierto, estas “afinidades” ya han sido instaladas y reconocidas por los artistas contemporáneos, nuevamente aquí el riesgo de esencializar las prácticas y alegorizarlas en términos facilistas corren a la vuelta de la esquina. Esto ya lo advertía James Clifford al hablar de ciertas muestras que adquirirían una estética “científica” a través del *display* que las exponía públicamente. Esto, hoy lo podemos testear en una serie de producciones de artistas contemporáneos que juegan en esa lógica representacional confirmando la necesidad de una “visión experta” que logre precisar dichas estrategias constructivas, los límites disciplinares que presentan y lo que finalmente construyen en la relación dialéctica con sus espectadores. Respecto del arte estetizado como lógica científica el más conocido ejemplo en la actualidad está en manos del artista británico Damien Hirst. Pero, tal vez, quién más efectivo es en este

⁴⁰ “La antropología *ha* resistido desde hace mucho las dimensiones más obvias de una perspectiva autónoma del arte, y de hecho toda frontera construida, perspectivas evaluativas que intentaron delinear las altas culturas arnoldianas (o de vanguardia) de aquellas más básicas. Esto ha sido especialmente cierto cuando tal perspectiva se amplió para evaluar las formas visuales producidas en las sociedades no occidentales (ver Forge 1973; Biebuyck 1969) estudiadas por los antropólogos” (Traducción del autor).

⁴¹ “También llama la atención la cuestión sobre cómo tales prácticas y productos están *hechos* para portar significado o para ser significados” (Traducción del autor).

tipo de estética es el artista alemán Thomas Struth cuyas fotografías e instalaciones a manera de laboratorio científico dejan la duda disciplinar resuelta sólo por el hecho de “saber” que él es un artista (a través de sus catálogos, página *web* y lugares en donde exhibe sus obras). Un caso aparte y más extremo aún pudiera ser el del biólogo y artista belga Carsten Höller cuyas instalaciones someten a los visitantes a experiencias de percepción sensorial tomadas del mundo de los laboratorios experimentales. En este proceso de producción el espectador queda en la condición de “posible” candidato experimental “al borde de la violencia epistémica” (Zúñiga 2008, 70), como si de un conejillo de indias se tratara. Nuevamente acá la distinción disciplinar está más bien dada por los lugares de circulación de las obras como “productos finales” más que por las condiciones del proceso y prácticas para llegar a ello (Schneider y Wright 2006, 2).

Así, el riesgo también se hace presente en esta “borradura” de las fronteras disciplinares (Marcus y Myers 1995), obligando no necesariamente a un retorno disciplinar ortodoxo sino más bien a un cuestionamiento de los fines argumentados para las acciones o intervenciones realizadas. Fines que pueden ser decantados tanto en los procesos de producción como en los resultados masificados a través de los medios. La “apropiación” en este sentido también puede ser entendida desde su acepción negativa que instala el término dentro de las lógicas del “tráfico” ilícito (Andrade 2007) y el delito que termina amparándose en las “polleras” de las nuevas tendencias del arte contemporáneo para no ser acusado de negligente y para no pagar sus deudas con otras disciplinas o, peor aún, con sociedades ocupadas como telón de fondo.

The phenomenon which probably most generated our interest in putting together this book has been the recent fascination of the art world with the "appropriation" of value-producing activity on an international scale, with the assimilation of the "art" of the Third and Fourth World societies anthropologists have traditionally studied⁴² (Marcus y Myers 1995, 4).

Por ello es importante, tal como lo recuerdan estos autores, no dejarse engañar, en el proceso del trabajo antropológico sobre medios y sobre arte, por los efectos inmediatos de acciones o iniciativas rupturistas que sólo buscan el impacto sensacionalista para una pronta inscripción

⁴² “El fenómeno que probablemente más interés nos generó al producir este libro ha sido la reciente fascinación del mundo del arte con la ‘apropiación’ de actividades productoras de valor sobre una escala internacional, con la asimilación del ‘arte’ de las sociedades del tercer y cuarto mundo que los antropólogos tradicionalmente han estudiado” (Traducción del autor).

en las páginas de lo “avanzado” o lo “vanguardista”. O como bien indicaba Clifford (2001) respecto de la exposición del MoMA, no sucumbir a las exposiciones “vocingleras”.

2. Sobre la actualidad de la apropiación

El año 2006, Arnd Schneider y Christopher Wright, actualizan las nociones de “apropiación” en el libro editado por ellos cuyo título fue *Contemporary Art and Anthropology*. Esta vez, en pleno contexto de proliferación de prácticas artísticas contemporáneas (posmodernas para algunos) cuya variedad y complejidad han obligado a una depuración clasificatoria de las herramientas operativas que arman vínculos ente arte y antropología. Prácticas artísticas que actualmente se han transformado en el caldo de cultivo para las producciones de artistas y colectivos que difuminan su hacer en los límites de la sociología, el ecologismo, la antropología o el trabajo social. Todas ellas, o al menos su mayoría, “socializadas” a un toque de pantalla por los medios de difusión masiva *online* de internet.

La distancia conceptual que el término “apropiación” adquiere en estos autores respecto de la “apropiación” planteada por Marcus y Mayers (1995) tiene su base ontológica en las condiciones de masificación no sólo de información sino también de las tecnologías que hacen posible producir material informativo y de conocimiento. Los nuevos medios no sólo se caracterizan por ampliar el panorama de “visibilización” de contenidos sino, sobre todo, de ofrecer una batería de posibilidades técnicas a los usuarios que amplían los rangos de acción y agilizan los procesos constructivos de discursividades, asociaciones y acción a nivel *offline*. Tal como lo señalaba más arriba, con los casos de artistas que emulan una estética “científica” y más aún con las nuevas posibilidades tecnológicas en el arte llamado “medial” (*atari punk, circuit bending, mapping* y todo tipo de práctica electrónica DIY⁴³) que directamente interviene y crea dispositivos electrónicos para la generación de nuevos *gadgets*, estos empujan a reflexionar sobre las condiciones del contexto contemporáneo en un paisaje de yuxtaposiciones entre lo *online* y lo *offline*. Para el caso de estudio puntual de esta investigación sobre el material medial *online* en el *blog* de Al Zur-ich, el “antes y después” de la implementación de medios digitales de producción generó un cambio drástico y positivo en términos de masificación del Encuentro de Arte y Comunidad y en términos de intercomunicación en las faenas de operación en el trabajo de campo durante el tiempo que dura el Encuentro, no sólo como logística de producción entre los artistas interventores sino

⁴³ Siglas correspondientes al término inglés “Do It Yourself”.

también en términos de “economía de medios” y “democratización” informativa (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Si en Marcus y Myers podemos entender la apropiación como el concepto que hace exigente la necesidad de “negociaciones de las fronteras” (1995, 34) disciplinares del arte y la antropología para “dinamizar” los procesos de comprensión epistemológicas de forma ampliada y no restringida por camisas de fuerza disciplinares, para Schneider y Wright el concepto adquiere un tono no accesorio ni “reparador” sino más bien “definitorio” en tanto que ésta sería una de las características intrínsecas de tal relación disciplinar (Schneider y Wright 2006, 29). Para decirlo de otra forma, y en un esfuerzo de puesta al día enciclopédica, pudiéramos argumentar que en estos últimos autores la apropiación es parte fundamental del paisaje en el amplio y complejo ecosistema dado entre arte y antropología. Un paisaje en donde la “ecología de las cosas” (Pink 2012, 128), tratadas desde la antropología, en no pocas ocasiones da cuenta de intrincados sistemas de relación (tal vez ésta sea una buena manera de definir el “trafico” disciplinar) que buscan consumir un relato acerca de sociedades supuestamente distantes y distintas, tal como lo propone la vieja dicotomía entre “observador y observado” (Marcus y Myers 1995, 3) propia de la modernidad, a menos que nos asumamos como sujetos “multisituados” (Marcus 2001) propios del “sistema mundo” (Wallerstein 2005), cruzados por múltiples vectores disciplinares y en donde el proceso de investigación antropológica se ve exigido a ampliar sus herramientas metodológicas de acción. En este panorama no es extraño encontrar en las discusiones actuales sobre medios virtuales estas reflexiones antropológicas sobre visión y paisaje (Pink 2009, 2012), en donde la visualidad de los artefactos que constituyen el lugar etnográfico se presentan como una tensión dinámica, en constante esfuerzo por construir, a través de ellos, los relatos que den sentido constitutivo a aquello que quieren representar.

Our analysis of such normal operations in the art world comes from our involvement with a changing dynamics of cultural production in many parts of the world, the new traffic in art and culture. And this critical analysis involves *relativizing* the embedded claims to precedence and universalism as those made by the contemporary art world⁴⁴ (Marcus y Myers 1995, 30).

⁴⁴ “Nuestro análisis de tales operaciones normales en el mundo del arte vienen de nuestra implicación con una cambiante dinámica de la producción cultural en muchas partes del mundo, el nuevo tráfico en arte y cultura. Y este análisis crítico implica la *relativización* de sus propias reivindicaciones de precedencia y universalismo como los hace el mundo del arte contemporáneo” (Traducción del autor).

En *Apropiaciones*, capítulo 2 de *Contemporary Art and Anthropology* (2006), Arnd Schneider nos entrega una batería actualizada de casos en donde las prácticas de artistas visuales contemporáneos explotan estrategias que van más allá del mundo del arte y de las galerías de arte en particular. El despliegue de dichos trabajos ante todo se fundamenta no tanto en los resultados exhibidos sino, por sobre todo, en los procesos a través de los cuales se llevan a cabo las propuestas. Si bien es cierto, la categoría “arte procesual” en la teoría e historia del arte ha sido subsumida por lo menos desde mediados de los años 60 en adelante (tempranamente en este texto entregué la definición que el historiador Giulio Carlo Argan le da), a lo que apunta Schneider tiene más bien que ver con aquellas manifestaciones artísticas que explotan directamente procesos de trabajo comunes a la antropología. Para el autor, artistas como Alfredo Portillos, José Bedía, Maya Deren, César Paternostro, Linda Schele entre otros, son ejemplo de esta posibilidad de trabajo integrado o “apropiado” entre las herramientas del arte y la antropología. También apunta sobre las colaboraciones que entre artistas y antropólogos se dan en la actualidad sin dejar de lado el hecho significativo que, históricamente, incluso antes de la modernidad artística, estos vínculos ya estaban establecidos entre los artesanos/artistas,⁴⁵ quienes se encargaban, fundamentalmente, de hacer visible lo legible.

Pero también se vuelve relevante el ejercicio crítico que Schneider despliega en su texto al aludir a procesos de consumación expositiva que refuerzan los efectos de pastiche y descontextualización propios del museo moderno (Marcus y Myers 1995, 20). Ese lugar en donde la distancia contextual se exagera en función de mostrar a los “otros” al resguardo de las experiencias situadas. En este sentido, existe un eje que cruza transversalmente los textos de James Clifford, Marcus y Myers y Schneider y Wright que tiene relación con el preciso ejercicio analítico que estos autores realizan sobre dispositivos de exhibición artística en museos y galerías. Uno de los análisis críticos realizados por Schneider a este tipo de muestras habla del trabajo de Eduardo Paolozzi en *Lost Magic Kingdom* de 1985 (Schneider y Wright 2006, 31). Respecto de esta exposición Schneider destaca la “falta de contextualización”, la saturación de artefactos completamente disímiles unos de otros, matizados con trabajos de arte y una completa escasez de material informativo que guiara y articulara un sentido narrativo para la representación de las culturas que a través de esos

⁴⁵ Larry Shiner liga el término con una barra oblicua (artesano/artista) para poder dar cuenta del hecho premoderno de inexistencia del concepto de artista tal y como lo conocemos en la actualidad (independiente, original). Es decir, para dar cuenta de la condición de los artistas como *technité*, “practicantes diestros y habilidosos” (Shiner 2004, 51).

artefactos pudieran darse a leer. Ejercicio semiótico-etnográfico de crítica aguda muy similar al desplegado por James Clifford respecto de la muestra de 1984 en el MoMA de Nueva York y muy similar también al trabajo crítico-semiótico publicado en el libro *Mythologies* (1957) de Roland Barthes respecto de la exposición internacional La Gran Familia de los Hombres exhibida en París, misma que fue posteriormente criticada en una línea metodológica similar por el filósofo e historiador estadounidense Jacques Barzun en su libro *The House of Intellect* (1959). Como vemos, en los dos últimos títulos que acabo de mencionar, pareciera ser que ciertos ejercicios de reflexión procedimental respecto de representaciones de grupos humanos no han sido privativos del arte, la antropología, ni mucho menos del reconocimiento que desde mediados de los años ochenta se le ha hecho a su mixtura. Destaco esta línea de acción semiótico-etnográfica precisamente porque es posible actualmente gracias a la aceptación académica de la propuesta de Georges Marcus (2001) por una etnografía multisituada en la investigación antropológica. De esta manera han sido trabajadas las evidencias propuestas en esta investigación respecto del lugar etnográfico situado en el material de archivo medial del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

En el mismo texto de Schneider y Wright (2006), los autores se encargan de poner en claro (y en tono de manifiesto al estilo de las vanguardias de principios del siglo XX) que más allá de querer estimular debates sobre la definición o indefinición de las parcelas disciplinares del arte y la antropología, ellos asumen la existencia del traslape disciplinar y apuntan ya no a discutir sus alcances sino más bien a compartir las experiencias de trabajo que, muchas veces experimentalmente, se proyectan desde la convivencia metodológica entre uno u otro campo sin cerrar, incluso, la posibilidad al ingreso de otros. A eso es lo que se refieren cuando hablan de “discernir sobre empresas comunes” (2006, 1). La finalidad de aquello se justifica por la necesidad de diálogo y discusión sobre la “fertilidad” colaborativa en la investigación. Este punto, entonces, nos instala en la importancia de indagar procesos en relación a casos específicos. El mismo Schneider nos recuerda más adelante que no existen formulas específicas a aplicar en estos procesos de trabajo (2006, 51), más bien la mirada atenta y experta del etnógrafo permitirá discernir las herramientas para echar mano desde uno u otro campo. Esto es ese “ida y vuelta” o “viceversa” que caracterizaría la temprana noción de “tráfico” observada por James Clifford (2001) capitalizada posteriormente por Marcus y Mayers (1995). Por ello, con Schneider y Wright se percibe la puesta en práctica de dichas premisas sobre tráfico, mismas que esta investigación asume en sintonía con las premisas teóricas de estos autores, esto es, el tráfico entre arte y antropología existe y ello obliga a

asumir estrategias de investigación que sean susceptibles de cruzar transversalmente con una serie de herramientas disciplinares y con la finalidad de arribar a los conocimientos antropológicos que se persiguen según el caso de estudio específico que se aborda, o en otras palabras, según su “localidad” susceptible de ser entendida de forma multisensorial (Pink 2012). Lo que para Schneider y Wright sería la superación de la hegemonía del texto como forma de representación y estudio etnográfico. “La riqueza de lo visual y otras experiencias sensoriales frecuentemente permanecen oscurecidas por la opacidad del texto escrito” (Schneider y Wright 2006, 13).

Un caso notable tratado en el mismo libro de Schneider y Wright, que pudiera hacer comprender de mejor manera cómo asumo esta investigación etnográfica y multisituada, tiene relación con el trabajo del artista conceptual alemán Lothar Baumgarten y su propuesta expositiva para la versión número diez de la Documenta de Kassel en donde expone fotocopias de imágenes referentes a los Yanomami de Venezuela con los que habitó por casi dos años. El punto fundamental de esta anécdota relatada por los autores es que ante la incierta catalogación de la propuesta (¿Arte o antropología?) el artista se encargó de aclarar (o hacer más difuso) el punto respecto del cual se desenmarcaba rotundamente de las discusiones sobre si su propuesta y su hacer correspondían al mundo del arte o al de la ciencia (2006, 15), instalándose de esta manera sobre una ambigua postura productiva y, con ello, desentendiéndose de posibles “demandas” disciplinares para con sus “representados”; los Yanomami venezolanos. Este “espíritu” de ambigüedad es el que motiva esta investigación bajo la lógica de la “expansión” del trabajo de campo. Aunque después de todo, y al igual que en el caso de Baumgarten, el lugar en donde estos resultados serán expuestos determinará el ámbito al cual pertenecen y en el que se inscriben. Para Baumgarten el campo del arte contemporáneo; muchas veces ambiguo y contradictorio, otras veces certero. Para las pretensiones de esta tesis de investigación la academia antropológica visual contemporánea.

Más recientemente, los mismos autores extienden sus conjeturas respecto de esta relación disciplinar abriendo el cuestionamiento sobre agentes específicos de producción artística. El texto que aglutina estas entrevistas y conversaciones lleva por título *Anthropology and Art Practice* (2013). Acá podemos encontrar una serie de ensayos que mantienen vigente la discusión sobre la apropiación, el tráfico y las transferencias que ayudan a delimitar ciertos procesos de producción respecto de tendencias hacia uno u otro campo. No obstante los autores mantienen constantemente una voz crítica y atenta a las posibles contradicciones que

podieran suscitar dichas prácticas. Acá las preguntas y cuestionamientos respecto del estatuto de la “colaboración” (Schneider y Wright 2013) quedan marcadas por una voz crítica que apunta entre otras cosas a las preguntas sobre las posibles imposiciones de los programas “participativos” propuestos por los artistas, por los efectos de estas prácticas y por el estatuto de autoría de obra por lo general presente en los resultados de los trabajos. Sin embargo, con todos estos riesgos y límites difusos de participación, colaboración o trabajo, lo que se valora finalmente es la posibilidad de abrir nuevas formas de comprender lo social a partir de prácticas que cuestionen los mismo modelos sociales establecidos (Schneider y Wright 2013, Sansi 2014), incluyendo en esto a los modelos del arte. Sin duda alguna este posicionamiento obliga no sólo a pensar en los procesos mismos de participación y vínculos experimentales entre arte y antropología sino que instala también la necesidad de cuestionar las formas de representaciones visuales que circulan como resultado de dichas experiencias.

3. Los problemas de la mediación en la relación Arte y Comunidad

En tal escenario de apropiaciones y tráfico entre el arte y la antropología no son pocas las polémicas que se han suscitado respecto de estas nuevas condiciones paradigmáticas de producción, sobre todo en el campo del arte pues la popularidad que adquirieron paulatinamente las ideas y acciones de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX calaron hondo y se enraizaron en el arte más oficialista de nuestros días. Sumado a esto, y con la gran ayuda de la masificación informativa a través de los medios de comunicación digital, la interdisciplinaridad y el ejercicio de la apropiación y tráfico, como formas que refrescaron las estrategias de producción, han logrado establecer el tipo de discusiones que desde la segunda vanguardia⁴⁶ se instalan ya en el imaginario común sobre lo que el arte “es”. Imaginarios desarrollados incluso como currículum académicos de escuelas de arte independientes como de la educación superior.

En el presente apartado abordaré algunos casos emblemáticos sobre polémicas en el mundo del arte ligadas, por un lado, a una producción de arte que en su condición de intervención de lugar específico jugó en el fino borde del arte como práctica social bajo el riesgo de ser entendida como abuso oportunista para la consagración de su autor en el campo artístico. Dicha polémica será abordada a partir de la lectura crítica realizada por Grant Kester (2009) al trabajo del artista belga radicado en México Francis Alÿs, trabajo titulado *Cuando la Fe*

⁴⁶ O neovanguardia para algunos autores, considerada desde los años 50 en adelante y principalmente en Estados Unidos (Foster 2001).

Mueve Montañas. Terminaré este apartado revisando las discusiones críticas que Claire Bishop, en su texto *Antagonismo y Estética Relacional* (2004), desarrolló respecto del concepto de “Estética Relacional” propuesto en 1998 por el teórico del arte francés Nicolás Bourriaud, concepto que adquirió gran fama y prestigio dentro de las academias de arte volviéndose un lugar conceptual ineludible a la hora de tratar con las producciones de arte contemporáneas a lo largo de la totalidad de variantes de producción artística (desde festivales independientes de arte, pasando por las “residencias artísticas”, hasta las más consagradas y mediáticamente pomposas bienales de arte). La relevancia de estas dos referencias y la utilidad del orden en el que las presento responde a la cercanía procedimental y discursiva que se manifiesta en el caso de estudio que esta tesis de investigación presenta. En primer lugar, quisiera reflexionar a través del debate Kester/Alÿs cuestiones inherentes a la mediatización de acciones que se llevan a cabo, una vez más, “en nombre del arte” y cuyo esfuerzo y sacrificio de terceros implicados en la acción queda devaluado en las administraciones representacionales devenidas “circulación” medial. Acá, un punto fundamental a tratar será el concepto de “autoría” de obra cuya larga discusión en el campo del arte no ha logrado subsanar ni mucho menos resolver los confusos límites producidos en el complejo y variado escenario de las performances, acciones de arte, happenings, activismo artístico (artivismo), intervenciones, apropiacionismo, colaboracionismo, y una larga lista de ismos en esta misma línea. También queda tratado en este debate el conflicto de la contradicción entre el *shock* de lo disruptivo, es decir, la noción de lo revolucionario como condición ineludible de un “ir a pérdida”, y las estrategias de cooptación de los sistemas hegemónicos de producción de la industria del arte que pareciera devorar todo a su favor.

Terminaré este capítulo con la discusión conceptual entre Bishop/Bourriaud que apunta sobre el relativismo del término “relacional” del autor Francés. Concepto que en rigor pudiera ser aplicado a todo tipo de relación que implique dos o más personas y no necesariamente bajo una relación físicamente presencial. Me interesa presentar en este orden los temas pues culminar el capítulo con el conflicto (o ausencia de conflicto) que Bishop encuentra en la postura de Bourriaud conecta teóricamente y de forma inmediata con las evidencias tratadas en el caso de estudio de esta tesis. En estas evidencias, las complejidades y conflictos de producción en la interrelación comunitaria a la que los artistas invitados a trabajar en el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich se enfrentan quedan sólo parcialmente establecidas en los dispositivos de representación editorial que, posterior al evento (aproximadamente un semestre de desfase), se hacen públicos a través de un pequeño tiraje

editorial (sólo 1.000 ejemplares) y que en mayor medida se han masificado (sólo una parte de ellos) a través de su edición *online* en el *blog* oficial del Encuentro. Con estos antecedentes de casos (de interés tanto para el campo del arte como para el de la antropología visual), imbricados al caso de estudio particular de esta tesis, se dará paso a los capítulos 3 y 4 en los que se trabajará etnográficamente y en profundidad los dispositivos mediales de Al Zurich aludidos reiteradamente en esta investigación.

3.1. Cuando la Fe [en lo mediático] Mueve Montañas

Desde la introducción a su ensayo, Kester caracteriza condiciones teoréticas en las que la escritura del arte estaría asentada; distanciamiento, inmediatez, disenso. Todos estos conceptos estarían apuntando a la desestabilización del espectador, de sus creencias, de su relación con el mundo, con la sociedad, desmantelamiento de su “sentido común”, pero siempre resguardando la distancia entre “ellos”, espectadores o participantes involucrados en dichas experiencias perceptivas y los “otros”, artistas productores de las mismas.

En estas breves líneas ya podemos ver algunas nociones más arriba tratadas respecto de una de las interrogantes de investigación que implica a los catálogos de memoria anual de Al Zurich; ¿Por qué insistir en el arte?

Continuando con Grant Kester:

This discourse typically operates through a juxtapositional logic in which a “good” form of subjectivity, defined as fluid, open, shifting and incapable of violence is contrasted with an antithetical form of “bad” subjectivity, defined as fixed, closed, coherent, and violently instrumentalizing. It is linked, in turn, with debates in political theory (e.g., Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy) over the relationship between collective or communal identity (assumed to be always/already oppressive and universalizing) and a radical singularity that is seen as intrinsically liberatory⁴⁷ (Kester 2009, 2).

Rápidamente el autor se instala, de forma crítica, sobre la vieja retórica de la “excepcionalidad del arte”, abordada también por Marcus y Myers (1995) y William

⁴⁷ “Este discurso opera típicamente a través de una lógica de yuxtaposición en la que una forma ‘buena’ de subjetividad, definida como fluida, cambiante e incapaz de violencia es contrastada con una forma antitética de ‘mala’ subjetividad, definida como fija, cerrada, coherente y violentamente instrumentalizadora. Vinculada, a su vez, con debates en teoría política (por ejemplo, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy) sobre la relación entre identidad comunal o colectiva (asumida como siempre/ya opresiva y universalizante) y una singularidad radical que se percibe como intrínsecamente liberadora” (Traducción del autor).

Mazzarella (2004) respecto de agentes de este campo que porfían en la reproducción ontológica de esta figura como sustancia esencialista y universal, que hace posible la experiencia estética a través de una subjetividad individual, contemplativa y excepcional que presentaría sus “obras” como “destellos” de lucidez reveladora de los males sociales y de la decadencia moral e intelectual de las masas. En este ejercicio, además se consumiría el maniqueísmo del destello individual y mesiánico del artista distanciado, disruptivo, fragmentado, pero que “ilumina al mundo” en contraposición inmediata a procesos comunitarios organizados, estables y de largo plazo que serían negativos dadas sus condiciones de programación institucional (planes ministeriales, municipales, escolares, etc.) entendidos *a priori* como “instrumentalizantes” de los hombres y las sociedades. “There is an implicit linkage here between the fear of more direct forms of social engagement in art and the erosion of authorial autonomy represented by collaborative or collective practices”⁴⁸ (Kester 2009, 4).

La visión del genio loco del arte que con sus excentricidades deslumbra y guía a los hombres (a pesar de que él mismo no tenga cabida en la sociedad, sea disfuncional a ella y en muchas ocasiones sea incomprendido) es una figura típica de uno de los más famosos movimientos surgidos en la modernidad temprana del arte; el romanticismo alemán (Shiner 2004, 166). Lo significativo del romanticismo es que se instala como filosofía de la nostalgia de los “tiempos perdidos” por la irrupción brutal del racionalismo moderno que depositaba toda su confianza en los procesos de instrumentalización total de la sociedad y la redención de las pasiones del hombre a través de la ciencia y la tecnificación. El romanticismo pone en evidencia el choque brutal entre dos paradigmas sociales del cual ninguno de los dos sale derrotado sino más bien se benefician como fuerzas antagónicas pero necesarias para la supervivencia en el nuevo escenario urbano y epistemológico que se estaba forjando.

Mientras gran parte de los artistas a favor del “progreso moderno” volcaban su hacer (fundamentalmente en pintura y escultura) hacia una comprensión más bien científica de los fenómenos perceptuales (recordemos que este es el giro que dan pintores como Cézanne, Picasso, los impresionistas y más tarde, de forma paralela, futuristas italianos, constructivistas y suprematistas rusos), otros, representados fundamentalmente por los artistas románticos, se mantenían en la contemplación de la vida como un misterio, un enigma, y cuyo “sentimiento”

⁴⁸ “Hay aquí un vínculo implícito entre el temor a formas más directas de compromiso social en arte y la erosión de la autonomía autoral representada por las prácticas colaborativas o colectivas” (Traducción del autor).

hacia la modernidad racional se traducían como la inminencia del fracaso total de la relación armónica entre el hombre y la naturaleza (en pintura, Kaspar Friedrich y William Turner destacan notablemente al respecto), ante la cual sólo quedaba un inconmensurable sentimiento de nostalgia. Así lo podemos ver en otra de las figuras fundamentales para la estética moderna; Emmanuel Kant, de cuyos tratados de estética los románticos alemanes se cuelgan para entenderse como singularidad excepcional o “genio” artístico. En este sentido, las cuatro categorías que Kant establece para la constitución de esta figura son decidoras para comprender desde donde arriba esta vieja idea de lo singular artístico sin precedentes:

1º El genio es el talento de producir aquello de que no se puede dar una regla determinada, y no la habilidad que se puede mostrar, haciendo lo que se puede aprender, según una regla; por consiguiente, la originalidad es su primera cualidad. 2º Como en esto puede haber originales extravagantes, sus producciones deben ser modelos, deben ser ejemplares, y por consiguiente, originales por sí mismas; deben poderse ofrecer a la imitación, es decir, servir de medida o de regla de apreciación. 3º No puede por sí mismo describir a mostrar científicamente cómo ejecuta sus producciones, pero da la regla para una inspiración de la naturaleza, y de este modo el autor de una producción, siendo deudor a su genio, no sabe él mismo cómo se hallan en él las ideas; no está en su poder formar otras semejantes gradual y metódicamente, y comunicar a los demás preceptos que les pongan en condiciones de poder ejecutar semejantes producciones. (Por esto es sin duda por lo que la palabra genio se ha sacado de la latina *genius*, que significa el espíritu propio particular, que ha sido concedido a un hombre al nacer, que le protege, le dirige y le inspira ideas originales.) 4º La naturaleza no da por medio del genio reglas a la ciencia, sino al arte, y aún no se debe aplicar esto más que a las bellas artes (Kant 1992, 90-91).

El genio artístico moderno no es un sujeto de la razón. El genio artístico vendría a ser una especie de natural “antena receptora” y privilegiada, a través de la cual la naturaleza se “expresa” sin medida de regla racional ¿Acaso no nos suena esto similar a muchos relatos actuales sobre la justificación del hacer artístico? ¿No serían entonces estas “extravagancias a imitar y apreciar”, este “no saber cómo surgen las ideas”, esta “inspiración para la originalidad” las pretensiones de muchas propuestas artísticas que juegan a la singularidad que hace posible la “visibilización” de los problemas de la sociedad dejándole el duro y “racional” trabajo de la solución a “otros”?

Muchos de los ambiguos o circunstanciales compromisos que adquieren artistas ligados a prácticas sociales parecieran estar fundados en ese temor y recelo que Kester señala respecto del compromiso efectivo y a largo plazo en proyectos que disten de ser meros “fuegos de artificio” o procesos de prácticas de “paracaidismo artístico”, término utilizado por la artista ecuatoriana Ana Fernández para referirse críticamente a procesos de arte como forma de intervención en comunidades (Batista 2013). Por otra parte, esta metáfora del “paracaidismo” estaría confirmando el viejo prejuicio moderno de que las comunidades carecen de arte y cultura así como ignorarían lo que estas son, por lo tanto, los artistas “cultivados” asisten a dichos contextos sociales para propiciar una “educación estética” que permita que sus conocimientos y posibilidades de desarrollo sean estimuladas a través del arte. Bajo esta misma premisa, Kester cita las *Cartas para la Educación estética del Hombre* (1794) de Frierich Schiller cuya propuesta, contemporánea a la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant, pretendía llevar a la práctica el “juicio estético” como forma de refinamiento y educación del hombre en el contexto de la brutalidad y barbarie que siguió a la revolución francesa (Shiner 2004, 210; Kester 2009, 5).

Un Encuentro o Festival de arte Internacional ligado a lo comunitario, a lo colaborativo, a lo interventivo o a lo relacional, siempre correrá el riesgo de la inscripción mediática. Desde su lado positivo, podemos ver estas instancias como la posibilidad de “encuentros” entre culturas y clases con la finalidad de que ellas estimulen sus experiencias de vida mutuamente, las compartan y rescaten lo mejor de ellas en función de trabajos mancomunados. Pero desde una comprensión más crítica, el corto plazo, lo discontinuo de muchas de las propuestas (por mucho que estas apelen al “proceso”, otro concepto transformado en cliché y mito incauto en el arte contemporáneo), el encuentro único y furtivo (muchos de los artistas llegan, despliegan su proyecto y nunca vuelven a regresar a la comunidad), amenazan a este tipo de iniciativas, a sus “buenas intenciones” colaborativas, las ponen en peligro de transformación en espectáculo fugaz (una, dos, tres semanas, incluso pueden llegar a meses de trabajo de “intervención”) sin continuidad programática que las instale como un ejercicio político contingente y progresivo con una serie de metas a cumplir.

Para los organizadores del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich éste no es un problema menor y ronda continuamente como fantasma en su centro de operaciones en la RCS. Ante este panorama, Samuel Tituaña parece asumirlo con mucha más frialdad operativa que Pablo Almeida. Este último argumenta que sí le parece muy importante que los artistas participantes

del Encuentro “dejen algo” en la comunidad (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). Se refiere a algo concreto, físico. Materia que daría cuenta que efectivamente alguien ajeno al barrio estuvo ahí, se contactó con algunos de los vecinos e hicieron algo que se encuentra en determinado lugar y que por lo tanto se puede ver, es decir, se puede reconocer la presencia de un acontecimiento particular allí ocurrido, cuestión que no sucede en todas las propuestas de los artistas participantes y que tampoco correspondería a un requisito restrictivo para participar en el Encuentro. Por el contrario, Tituaña parece tener una mirada mucho más enfocada en los artistas que participan en el Encuentro junto con las comunidades y sus procesos de reconocimiento y trabajo en el campo comunitario que, destaca, siempre se les vuelve complejo y los pone en aprietos por no conocer bien el lugar y por no estar empapados de los “códigos sociales” que en esas comunidades ya están instalados (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). Con esto apunta a la idea de que, más bien, el Encuentro pareciera tener un tinte “educativo” para los artistas participantes, una suerte de “práctica de trabajo de campo”, de gestión y producción para quienes se interesan en las intervenciones, acciones, performance y activismos artísticos ligado a lo colaborativo, social y comunitario (Samuel Tituaña y Pablo Almeida, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). En este sentido no es extraño que en la actualidad Samuel Tituaña esté realizando talleres de Gestión y Didáctica para la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, cuya finalidad es acercar a los estudiantes de arte a los procesos de producción y desarrollo de proyectos de arte en comunidades de la ciudad de Quito.

De regreso a la discusión establecida en el texto de Kester, la “retirada hacia el propio arte” (“arte por el arte” es el término utilizado en teoría e historia del arte) como forma de seguridad incontaminada y redentora del mundo, sería lo que respira como respuesta a ese ¿por qué insistir en el arte? Esto es, rechazo a todo indicio de conflicto y retirada al resguardo estético para no asumir a cabalidad los problemas sociales abordados en el hacer del arte colaborativo. Cuestión que, al mismo tiempo de retirarse al amparo del “círculo”, termina por replicar los modelos de jerarquización a los cuales combatía. El dilema de la “pureza” escindida del arte y del “activismo” comprometido de los movimientos o grupos que se mueven en esta línea radicaría en que ambas instancias, de no ser bien atendidas, terminan reproduciendo o sometándose a las estructuras institucionales que hacen posible que sigan vigente o que al menos tengan un grado de presencia en el paisaje cultural. Por ello, y como ejemplo de estas dinámicas de conflicto, la lucidez del filósofo marxista alemán Hans Holz

sobre el dilema de las acciones de vanguardia, manifiestas en su libro *La rebelión absoluta del movimiento Dada* (1979), se vuelve categórica cuando nos anuncia que dicha filosofía de vida (*Dada* nunca fue un movimiento, mucho menos uno de arte) estaba condenada al fracaso y la desaparición. Aunque un término más adecuado sería el de “disolución”, pues sus miembros nunca desaparecieron y más bien se diluyeron en instituciones y otros movimientos artísticos mucho más “integrados” en las lógicas establecidas de la producción cultural occidental. Respecto del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich tendríamos que decir que también ellos le temen a la cooptación (Kester 2009, 10) de todo tipo, sobre todo a la intelectual encarnada en la figura de las academias de arte. Samuel Tituaña alude directamente a este problema cuando abordamos temas referentes a los vínculos que establecen con instituciones para la producción anual del Encuentro y también cuando discutimos sobre los aportes de académicos en la escritura de textos para el catálogo (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016). Sin embargo, incluso para ellos se hace difícil esquivar los efectos de una posible absorción institucional de sus actividades. Sobre todo cuando esta cuenta con trece años de trayectoria y un trabajo que insiste en la localidad específica del sur de la ciudad de Quito, zona caracterizada por su estigmatización socioeconómica. Así, el Encuentro se torna un capital simbólico tentador para el ejercicio político partidista y la manipulación representacional a la que el evento pudiera ser arrastrado.

En términos de diagramación de los catálogos de reseña anual del Encuentro la publicidad de auspiciadores y patrocinadores queda remitida a los espacios habituales de toda publicación; esto es, la sección de créditos iniciales y finales de las páginas del catálogo. Es decir, al lugar tradicional en la industria de la editorialidad. No obstante cabe preguntarse de qué manera estos procesos de institucionalización, que siempre tienen que ver con “ceder” parte de la resistencia “revolucionaria”, influyen o determinan la forma representacional que se hará de las comunidades con las que se trabaja. Ya lo había comentado anteriormente, los organizadores del Encuentro eximen completamente a la comunidad en la participación del diseño del catálogo. Así, la presencia de ellos queda remitida a las imágenes que los artistas y organizadores “capturan” de ella. Estando completamente en las manos de los organizadores la determinación del imaginario que le dan al artefacto “catálogo” cabe preguntarse con más precisión aún qué tipo de imaginario de comunidad construyen a través del dispositivo de representación visual que queda completamente a merced de sus decisiones editoriales.

“What forms of knowledge were mobilized in the act of shoveling sand? And how do they relate to insights made available to viewers who experienced the performance as an image in subsequent screenings or gallery installations?”⁴⁹ Se pregunta Grant Kester (2009, 15) respecto de la acción de arte Cuando la Fe Mueve Montañas, de autoría intelectual de Francis Alÿs llevada a cabo en Ventanilla Perú el año 2002. En ella, el artista belga convocó la participación de un número considerable de estudiantes de ingeniería (500) de la ciudad de Lima para, ordenados en fila uno al lado del otro, proceder a palear la arena de una gran duna buscando moverla parcialmente de su lugar o, al menos, provocar ese efecto. El material filmográfico, fotográfico y de textos de la realización de esta acción interventiva fue mostrado en distintos museos y galerías. Las proyecciones de este trabajo no sólo incluían el visionado de la acción de los paleadores sino también el trabajo de Alÿs inspeccionando el lugar de trabajo y la posterior llegada de los estudiantes voluntarios a la duna (Kester 2009, 16). En este punto la acepción de “autoría” de obra se vuelve extremadamente relevante en la acentuación de procesos “colaborativos” que fomentan la persistencia de jerarquías disciplinares que, en este caso particular, reproducen la lógica del sistema del arte moderno, es decir, la distinción de un artista “autor” intelectual por sobre la masa “anónima” y maleable a los dictámenes del artista que operarían como los autores materiales a disposición del artista como director de orquesta.

El texto de Kester establece con claridad esta autoría en la figura de Alÿs, cuya posición se hace efectiva ya no por ser quien lleva a cabo “materialmente” el trabajo sino por ser el autor de una idea que llevan a cabo los “otros”. Una de las características fundamentales del arte contemporáneo, heredera de las acciones vanguardistas del *Dada* y del conceptualismo de Marcel Duchamp y sus términos operativos de *object trouvé* y *ready made*, establece que el artista ya no corresponde a la figura del artesano que realiza con sus propias y hábiles manos los productos de los que puede demandar autoría sino, más bien, el artista contemporáneo heredero de este conceptualismo es en rigor autor de “ideas” (de Azúa 2002), buenas o malas, pero ideas al fin a través de las cuales puede delegar funciones productivas para la realización de sus proyectos. Así, podemos decir con certeza que Duchamp no es el autor del urinario que expuso en el Armory Show de 1917, Duchamp más bien es el autor del concepto de *ready*

⁴⁹ “¿Qué formas de conocimiento se movilizaron en el acto de palear arena? Y ¿Cómo ellos se relacionan con las ideas puestas a disposición de los espectadores que experimentaron la *performance* como una imagen en las posteriores proyecciones o instalaciones en galerías?” (Traducción del autor).

made que utiliza para justificar la instalación e inscripción de dicho artefacto en el mundo del arte (Oyarzún 2000).

Es el “nombre” de Alÿs el que figura en los medios de comunicación masiva. Es su nombre hecho “firma” lo que lo constituye como el depositario final de una acción compleja que ha implicado a muchos más pero en donde sólo figuran un par de “colaboradores” (Cuauhtemoc Medina y Raúl Ortega quienes escribieron los textos para la acción de Alÿs y su inscripción como arte), mientras que el resto, los autores materiales, se nos pierden en el anonimato de la masa operativa y funcional para poder hacer efectivo el “gesto simbólico y metafórico” que el autor dice perseguir.

Existe acá una similitud al caso de estudio de esta tesis ya que en los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich se puede dimensionar, nuevamente, la figura del “paracaidista artístico” que hace uso de fuerzas productivas y de la disposición de una comunidad para trabajar propuestas de corto plazo. Sin ánimo de zanjar prematuramente una similitud total entre el caso que planteo y el caso de Alÿs planteado por Kester, sí debemos asumir, por lo pronto, la similitud entre la distinción jerárquica de “autores” de los proyectos y el “fondo colaborativo” de las comunidades, en gran medida, anónimas en los medios de representación del que los “autores” se recortan y destacan. Si bien en los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich existe una retribución constante al nombre de las comunidades barriales implicadas en los proyectos, y por lo general también aparecen muchos de los dirigentes barriales y vecinos particularizados con sus nombres en los agradecimientos, no obstante, sigue existiendo en sus medios una categorización clara de autoría para cada proyecto que identifica a los creadores intelectuales del proyecto pero que vuelve anónimos a los vecinos implicados bajo la nomenclatura generalizante de “los moradores” o simplemente “los vecinos” de un sector determinado. De este caso y de la rearticulación de las jerarquías de obra trataré más específicamente en el capítulo 3 y 4 de esta tesis.

La Fe identificada por Grant Kester para el caso del proyecto de Alÿs sería una de orden “ingenua” que pretendería una comprensión absoluta y *a priori* de las bases simbólico/metafóricas que el artista autor pretende materializar en las acciones que ha delegado a los “otros”. Esa “buena fe” ciega, desentendida de la premisa fundamental de la teoría de los signos que nos manifiesta que los tropos, cualquiera de ellos, adquieren valor de significancia no por las cualidades intrínsecas de ellos mismos, sino más bien por su posición

y contraste respecto de otros en una cadena significativa mayor (de Saussure 1945). Lo que en pocas palabras se puede sintetizar en la idea básica de “contexto”. Es decir, comprender el valor de un signo determinado en relación a cómo este opera en el contexto en el cual lo encontramos. Esto sería, en palabras de Barthes (1986), comprender el conjunto de connotadores que determinan y refuerzan ciertas ideas que refuerzan un sentido a leer. Esta Fe ingenua, desentendida de su contexto, esencializada y universalizante, omite las características del contexto a favor de los “resultados” cuya circulación mediática reproduce nuevamente la autonomía artística del “arte por el arte”. Es decir, del arte que “se explica por sí solo” y que es “bueno” *per se*, sólo por el hecho de “hacer visible”. Un arte que no toma el riesgo de comprometerse a largo plazo pues teme, en ese compromiso, transformarse en otra cosa muy distinta al arte. En definitiva, un arte que teme perder sus credenciales pero que no duda en jugar en los límites de su definición, a favor del rendimiento medial y diferido que de esos juegos se puede sacar. Es el juego de las “buenas intenciones” artísticas *a priori*, que se perturban cuando son criticadas o puestas en cuestión a favor de clarificar la difusa línea entre la posibilidad de un efectivo compromiso colaborativo o una simplemente y fugaz manipulación.

Que las comunidades implicadas en el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich no sean parte del diseño editorial del catálogo de reseña anual equivale a que ellas no logren agenciar en dicho dispositivo un trabajo de autorepresentación. Este es un proceso que, al igual que en el caso de la mediatización del trabajo de Alÿs, vuelve anónimas a las comunidades involucradas o, en el mejor de los casos, las transforma simplemente en un “telón de fondo” o excusa circunstancial para el advenimiento de la “autoría de obra” de los artistas. Aquí, el fantasma de la “instrumentalización” acecha constantemente sobre las cabezas de las “buenas intenciones” artísticas, y es por ello que se torna exigente y necesario el ejercicio crítico de la antropología visual que permita establecer qué es lo que se construye como imaginario de comunidad a través de dichos medios visuales, para instalarse lejos de la naturalización de las producciones editoriales, de su tratamiento como documento y constancia de experiencias inocuas o como reducción a meros registros descriptivos.

3.2. De la relacionalidad Amena

En 1998 aparece la primera publicación del libro *Estética Relacional* del crítico y curador de arte francés Nicolás Bourriaud. Rápidamente las ideas propuestas en su libro se expandieron por las bienales europeas y las academias de arte. El efecto de masificación en el norte y el sur

de América no se hicieron esperar. Lo que Bourriaud proponía como “estética relacional” consistió fundamentalmente en darle cuerpo intelectual a una tendencia cada vez más creciente desde los años 90 en las prácticas artísticas, estas prácticas consumaban cada vez más lo que el efecto vanguardista de *Dada* había sembrado fugazmente en el temprano siglo XX; esto es, el abandono del estatuto de la obra como “acabamiento” para darle paso privilegiado a todo tipo de “proceso” de producción aunque éstos no lleguen a una concreción. Al contrario de la obra acabada, este tipo de producción, o más bien este tipo de visibilización procesual, se constituyó como una suerte de interrupción, un alto en el proceso productivo para hacerlo visible públicamente, construyendo en ese movimiento una suerte de estatuto teleológico de obra. Así, no importaría que la obra no sea estéticamente agradable ni acabada, lo que importaría sería lo que promete como posibilidad relacional.

Tanto esta posibilidad “relacional” como el proceso mismo de obra se benefician de la complicidad de las interacciones sociales (de todo orden) que se involucran con el trabajo de manera explícita o bajo la complicidad del espectador que completa la obra en su relación dialéctica con las piezas relacionales exhibidas y gatilladoras de un “más allá” de la obra de arte tradicional. En este movimiento podemos ver distintos grados de relacionalidad estética, desde una que simplemente supera la “contemplación desinteresada” de la pieza de arte hasta la implicación efectiva en acciones, *performances*, *happenings* que hacen de los participantes sujetos cómplices de la propuesta del artista. En la interacción de un espectador con “lo que queda” de una obra relacional (como por ejemplo los trabajos de Tiravanija a los que Bourriaud recurre constantemente), el espectador puede constatar que “algo ahí ha sucedido” o, al menos, que algo aún pudiera suceder. Una obra que apela al “acontecimiento” como objetivo o como posibilidad es una obra que trabaja sobre la expectativa de los espectadores como participantes pues el acontecimiento es una experiencia que le sucede al ser humano. Recordemos en este sentido a uno de los precursores del *happening* artístico en los años 60, el norteamericano Allan Kaprow. Para este precursor, la demanda de activación de los otrora pasivos espectadores fue coherente con el contexto de las demandas revolucionarias estudiantiles de mayo del 68, de las constantes protestas y manifestaciones contra la guerra de Vietnam y con la crisis de la confianza en la academia como disociación de la vida práctica y concreta.

Desde el inicio de su ensayo *Antagonismo y estética relacional* (2004), la historiadora del arte Claire Bishop instala un reconocimiento sobre los cambios de la postura de los artistas en la

comprensión de sus relaciones con las imágenes que va desde una condición contemplativa o pasiva a otra entendida como constitución social específica y caracterizable en la dialéctica del sujeto espectador con el objeto imagen. La imagen ya no es una cosa ajena al espectador sino que éstas lo determinan (Bishop 2004, 60) en el contexto de relacionamiento con la producción a la que se enfrenta y que, por lo demás, no está cerrada sobre sí misma, abriéndose a posibilidades de una complejidad mayor. El rápido barrido histórico abordado por Bishop, para hablar de este cambio de paradigma relativo a la imagen, se instala en la generación de artistas de los años 60 y 70, principalmente en Norteamérica y Alemania. Ahora bien, el primer conflicto instalado por Bishop acerca de lo relacional en Bourriaud tiene relación con las posibilidades de identificar y categorizar una obra relacional ¿Cómo identificarlas cuando su “semántica objetual” (Barthes 1986) se encuentra tremendamente abierta a amplias gamas de constitución técnico/formales, es decir, cuando pudiera ser “cualquier cosa” que implique una “relación”?

Otro argumento crítico en Bishop hace referencia al set de preguntas que Bourriaud propone para enfrentarse a las obras y así determinar cuál correspondería a una de corte relacional. Según Bishop este set de preguntas apuntarían no a la constitución material de las obras relacionales como dispositivos de agencia, sino más bien apuntarían a meros aspectos “temáticos”, disociados de las complejidades contextuales que constituyen cualquier acto de relación o vínculo humano como “ecosistema” (Pink 2012). Preguntas de orden genérico que apuntan, por ejemplo, a cuestionar si la obra permite o no una interacción espectador/obra u otra, en el mismo orden, sobre la posibilidad de existencia de un sujeto “observador” en el espacio de la instalación artística misma, es decir una preocupación por lo “estructural” (Bishop 2004, 64) inmediato devaluando la integración de estos procesos en contextos determinados. Para Bishop, lo amplio y genérico del set de cuestionamientos de Bourriaud hace que sus criterios de selección no tengan una particularidad interrogativa exclusiva hacia lo relacional. Es decir, este tipo de preguntas pudieran ser factibles de aplicar a cualquier tipo de producción, incluso no siendo éstas obras de arte. Sobre todo en el panorama de acciones y *performances* que complejizan la posibilidad de identificar los límites relacionales y, más aún, en las prácticas artísticas que se vinculan con otras disciplinas en sistemas investigativos que funcionan a la par, sin imposición o jerarquización disciplinar.

Para Bishop, lo medular acá tiene relación con comprender que dicha estructura a la que Bourriaud apela nunca está disociada de contextos específicos que la hacen posible, que le

dan sentido. El eco de estas premisas de la autora es evidente respecto de las actuales reflexiones sobre cómo opera la etnografía multisituada. Cuestión que apunta con más fuerza aún al hecho metodológico de que no podemos generalizar los análisis de los “lugares etnográficos”, más bien debemos comprenderlos en la dimensión “ecológica” en la que ellos se insertan, de la que son parte y de la que, dadas sus características formales específicas, constituyen su sentido en relación a los sujetos que las habitan. Así, la primera gran crítica que condensan estos puntos recién tratados se podrían reseñar en el hecho de que Bourriaud “positiviza” *a priori* todo tipo de relación, llamándola “democracia” y despojándola de las complejidades que le son inherentes (Bishop 2004, 65). Este punto es paradójico en el autor francés, pues si bien este admite, a través de la estética relacional, la necesidad de abordar las producciones en su dimensión política, finalmente lo propio de la política se ve reducido y generalizado, es decir, la dimensión de compromiso político, reconocimiento y trabajo político decae en lo relacional de Bourriaud dada su generalización carente de marcos definitorios más precisos en donde el riesgo que ronda al término es el de ser una mera caricatura de la democratización o, lo que pudiera estar en sintonía con el caso de Alÿs tratado por Kester, una poetización relativa a las relaciones sociales, poetización abstraída, disociada y finalmente descomprometida.

Si iniciaba este apartado diciendo que este modelo proliferó rápidamente por los pasillos de las academias y universidades ligadas al arte, a su teoría y su práctica, no es difícil sospechar el riesgo adquirido en las sociedades como la latinoamericana, tan pronta a la copia inmediata de modelos norteamericanos y europeos sin cuestionamientos hacia ellos y ante todo queriendo instalarse en la actualización rápida de las últimas modas del primer mundo, copiando, muchas veces, sólo sus formas vaciadas de sentido. Efectivamente, podemos encontrar en la región una masificación de producciones de arte de este tipo, que apelan a lo procesual, a lo conceptual, a lo relacional y activista en el arte cuyos procesos reproducen estos efectos y conflictos no resueltos y aún en debate. Claro está que uno de los puntos fundamentales para la comprensión etnográfica del caso de estudio propuesto acá (el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich) pasa por conocer en qué medida este colectivo es heredero directo o indirecto de esas reproducciones discursivas y cómo esas condiciones pudieran replicar tales generalidades en sus discursos representacionales sobre comunidad. Ahora bien, el avance crítico de la discusión de Bishop establece la reflexión respecto de la existencia del conflicto en la democracia y la constitución de la misma a través de las tensiones que la hacen posible, que la alimentan. Pensamiento y reflexión a la que la autora

llega a través de Laclau y Mouffe. En este proceso de comprensión, una nueva figura conceptual se hace precisa y relevante respecto de la constitución del sujeto político en la democracia, el “descentramiento”. Siguiendo a Laclau, Bishop nos señala que los sujetos no son ni totalmente descentrados ni totalmente unificados (Bishop 2004, 66), acá es donde surgiría precisamente la figura del antagonismo como entidad siempre incompleta.

When played out on a social level, antagonism can be viewed as the limits of society’s ability to fully constitute itself. Whatever is at the boundary of the social (and of identity), seeking to define it also destroys its ambition to constitute a full presence⁵⁰ [Bishop 2004, 66, 67].

Si llevamos estas premisas al caso del estudio del Encuentro de Arte y Comunidad y si ponemos atención al manifiesto de trabajo y estrategias metodológica que sus organizadores pone en claro en su *blog* oficial, cotejado además con las declaraciones de Samuel Tituaña en las entrevistas en profundidad, podremos comprender que la intencionalidad patente de trabajar en el sur de la ciudad de Quito responde a un posicionamiento político del colectivo en tensión no sólo con el binomio dicotómico y socioeconómico de “los del norte y los del sur”, sino también el conflicto se instala respecto de las formas de comportar el arte. Para los organizadores evadir el *mainstream* del arte contemporáneo sería el lugar privilegiado del disenso, el lugar al cuál ellos y sus acciones se oponen como forma política de acción en el arte (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016). Este dato no es menor puesto que construye la mirada “desde el sur” de la capital ecuatoriana como posicionamiento político productivo a través de la mirada representacional del colectivo y sus medios de comunicación masiva. Si esto es así ¿qué lugar ocupa, entonces, la comunidad respecto de este sentido dado al sur por el Encuentro de Arte y Comunidad? ¿Es un discurso compartido por organizadores, artistas participantes y moradores de las comunidades involucradas? De ser así ¿Las estrategias de diseño y gestión del material medial del Encuentro de Arte y Comunidad responderían a este “estar juntos” políticamente?

Que el arte sea una antigualla significa que su condición de tal reproduce la lógica de una modernidad temprana del concepto de arte. Lógica que se ha vuelto obsoleta en el arribo de las disciplinas que toman prestadas estrategias formales y metodológicas de otras disciplinas.

⁵⁰ “Cuando se juega a nivel social, el antagonismo puede ser concebido como los límites de las capacidades de la sociedad para constituirse plenamente a sí mismo. Lo que sea que esté en las fronteras de lo social (y de la identidad), el intento de definirlo destruye a su vez su ambición de constituir una presencia plena” (Traducción del autor).

Cuando eso sucede la disciplina debe asumir las nuevas condiciones de producción y debe, en muchas ocasiones, abandonar ciertas formas, maneras y discursos de su tradición que puedan contradecir la apelación a lo interdisciplinario.

Capítulo 3

Categorías para el imaginario de comunidad en Al Zur-ich

Este capítulo triangulará la información recopilada durante la investigación, la que se ha constituido en base al material editorial publicado por Al Zur-ich entre los años 2003 y 2015, las entrevistas en profundidad a sus actuales integrantes y agentes ligados directa o indirectamente al Encuentro y por la información general sobre Al Zur-ich administrada a través de su *blog* oficial. Lo que el capítulo busca determinar, desde la antropología, gira en torno a la categorización del material de investigación en cuatro ejes problemáticos establecidos durante el trabajo de campo para abordar la noción de “comunidad” aparecida en las evidencias de la investigación.

Las cuatro categorizaciones mediante las cuales se administrará etnográficamente el material están determinadas por: “lo comunitario”, “lo artístico”, “lo colaborativo” y “lo representacional”. En este sistema de categorización conceptual el artículo neutro (lo) que antecede al concepto (adjetivo) busca enfatizar la particularización conceptual explotada (consciente o inconscientemente) en las representaciones del Encuentro bajo las categorías que para el interés de esta tesis propongo, tanto a nivel de discurso oral y escrito (sus declaraciones en entrevistas, sus textos en publicaciones) como a nivel de su construcción figurativa (Lyotard 1979), esto es, fotografías producidas por los artistas y organizadores así como imágenes construidas para sus publicaciones en nombre de lo artístico comunitario para, así, acercarse antropológicamente al imaginario con el que Al Zur-ich trabaja y constatar de qué manera éste se forja desde el ejercicio de lo colaborativo. En este documento, y principalmente en los capítulos 3 y 4, analizo imágenes, textos y declaraciones en los catálogos que sean ejemplificantes de las categorías discutidas en las entrevistas, pero también se hace referencia a la totalidad de los catálogos de memoria anual Al Zur-ich que el lector podrá revisar íntegramente en el cd anexo a esta tesis o visitando el *blog* <http://www.bazarortega.blogspot.com>. La referencia a este material, que por razones de espacio no puedo integrar completamente acá, se realizará bajo la nomenclatura siguiente: Catálogo, año, página. El número de página para este efecto estará determinado en consideración de la numeración que el archivo en formato pdf ofrece para cada catálogo, es decir, la numeración inicia con la portada de catálogo que corresponderá al número 1 y así sucesivamente en orden correlativo. Esto se debe a que muchos de los catálogos no tienen

numeradas sus páginas. Aún cuando el lector encuentre catálogos numerados corresponderá aplicar el sistema numeral ya indicado para evitar confusiones.

1. La definición de lo comunitario

La tradición de la relación entre prácticas artísticas y comunidades de diversa índole se remonta principalmente a Estados Unidos y Gran Bretaña durante los años 70 (Palacios 2009). Son los primeros quienes establecen una atención mayor sobre estos procesos de relación y quienes, por otra parte, dan cuenta temprana de un ejercicio reflexivo sobre estas prácticas. El surgimiento de este vínculo como giro fundamental en la historia del arte se produce como herencia de lo que las vanguardias artísticas de inicio del siglo XX forjaron bajo la idea de un arte que regresara al compromiso con su entorno inmediato, asumiendo las particularidades y conflictos de los contextos en donde se desarrollaba la práctica artística. Esta disposición del arte lo torna mucho más político, en el sentido de que busca convertirse en un agente activo en las decisiones y compromisos ya no sólo de la figura del artista como sujeto autónomo y escindido de la relación con otros miembros de la sociedad sino de un cuerpo colectivo mayor; la comunidad. En esta nueva figura artística la noción moderna de autonomía artística es la que se busca disolver para entender al artista como un agente más (uno entre otros) inmerso en procesos de trabajo grupal, que buscan a su vez una relación horizontal respecto de las fuerzas creativas y prácticas en la producción plástica y de sentido.

Las variantes conceptuales que se producen bajo esta nueva figura de producción se abren y evolucionan a términos como lo “relacional” (Bourriaud 2006) o lo “dialógico” (Kester 2004), principalmente, que buscan precisar la categoría de producción artística que se manifiesta como una práctica social. La búsqueda de un ajuste, precisión y problematización de estas categorías del arte dan cuenta de una necesidad cada vez mayor de atención en las prácticas productivas de grupos y colectivos en un escenario actual en donde el riesgo de la espectacularización, mercantilización y la farándula ponen en riesgo constante las “buenas intenciones” artísticas respecto de sus relaciones con comunidades. Es por ello la necesidad de poner atención y rigor intelectual a cómo están entendiendo los productores artísticos este concepto de comunidad. Para Samuel Tituaña la definición de comunidad, desde la práctica artística, refiere a que:

[...] la comunidad está en el barrio, sí. Y la comunidad para nosotros era la posibilidad de generar diálogos, de generar un trabajo conjunto, de poder hacer un trabajo colectivo o

colaborativo. Como decíamos, había un montón de términos que en ese tiempo estábamos buscando en las redes y todo eso ¿no? Era trabajo colaborativo, trabajo colectivo, trabajo comunitario, pero en el fondo era la posibilidad de que el artista llegue y el trabajo comunitario se da a partir del estar el artista y de conocer una realidad y de conversar con los actores culturales, como decimos ahora que estaban en ese... que estaban en ese momento. Y que ese diálogo te permita a vos generar un proyecto, que no es tuyo, que es en conjunto con la comunidad. Aunque sí, el artista sigue teniendo como un énfasis pero la idea era que el proyecto sea más... más mediado si quieres. Pero esa era la idea de comunidad, como la posibilidad de... de diálogo, de trabajo en conjunto, de trabajo en colaboración, de trabajo crítico también si quieres en la misma comunidad, o sea, ese es el sentido de... de comunidad (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 13 de mayo de 2016).

No sólo desde su definición directa es que podemos comprender cómo la necesidad de ajuste conceptual se manifiesta como adecuación ideológica en el discurso sobre sus prácticas, sino también esto se materializa en la modificación que el nombre del Encuentro sufre a través de los años (tema tratado en el capítulo 1). Como ahí se apunta, la inflexión terminológica que presenta el catálogo 2012 (figura 3.1) parece presentarse como tanteo y actualización conceptual de lo que hasta ese entonces se venía practicando.

En rigor, tendríamos que decir que desde sus orígenes Al Zur-ich trabajó con moradores de barrios del sur de Quito. Es decir, que sus producciones siempre sobrepasaron las condiciones de las prácticas artísticas meramente “urbanas”, pues éstas no necesariamente implican el trato o trabajo con los grupos sociales propios de la urbanidad en donde dicho arte opera. Este es el caso de las intervenciones urbanas que muchas veces “atentan”, de una u otra forma, en contra de la población de esas mismas zonas o, en otros casos, el público local de esos espacios urbanos no alcanza a enterarse que en sus inmediaciones se han llevado a cabo prácticas artísticas urbanas, volviéndose así prácticas insignificantes desde la perspectiva de lo que se entiende como arte relacional, dialógico o comunitario. Pero a pesar de que el Encuentro siempre operó más allá de lo urbano y que siempre incorporó en sus declaraciones y escritos una cierta noción de comunidad el giro nominal producido para el título del Encuentro no surgió precisamente de manera espontánea en los organizadores y fue más bien empujado en discusiones con artistas sobre la propuesta del Al Zur-ich.

Figura 3.1. Afiche y texto x Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich 2012

X ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE DE ARTE Y COMUNIDAD al zur-ich 2012

Es un proyecto independiente y autónomo con una política de integración e inserción artística en la esfera urbana para generar alternativas visuales que conjuguen el ejercicio plástico con la comunidad a través de la investigación y experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur, y también lograr consolidar a través de un adecuado acercamiento a sus organizaciones la identidad de estas periferias en el campo cultural, desde sus imaginarios, tradiciones, costumbres históricas y contemporáneas como elementos primordiales de debate, y fomentar vínculos con sus actores sociales y organizaciones de otras disciplinas.

El proyecto desarrolla una visión urbana del arte sin limitaciones de conceptos, codificando e interpretando los hechos que se experimentan en la cotidianidad, siendo esencial tanto el proceso de construcción de la obra como el producto final, y su relación con los espacios naturales.

Partiendo de esta visión el proyecto propone crear obras de arte total, definiéndola como el producto artístico multidimensional resultante de la interacción del creador-comunidad-espacio urbano. Es multidimensional porque involucra aspectos políticos, sociales, culturales, urbanos, económicos y públicos.

al zur-ich anualmente presenta 12 proyectos seleccionados en 12 barrios del sur cuyo trabajo de ejecución dura 3 meses.

Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2012, 1.

RODRIGO ORTEGA: [...] ese es un tema, porque en algún momento se habla de “arte urbano” y en algún momento pasa a ser “arte y comunidad” ¿Cuándo pasa ese giro y cómo lo ven ustedes para... el cambio ese, en función de qué opera el cambio?

SAMUEL TITUAÑA: [*preguntándole a Pablo Almeida*] ¿Cuándo cambiamos? ¿Cuándo se cambió a arte y comunidad? El 2012 creo que fue o antes. Lo que pasa es que siempre había como más trabajo de la...

PABLO ALMEIDA: [*interrumpiendo a Samuel*] 2013 creo que se cambió.

SAMUEL TITUAÑA: En [el] inicio hacíamos arte urbano. Bueno así nació el dato digamos, pero habían algunos criterios que decían que no estábamos haciendo una nota urbana sino de una nota de comunidad. Ese era como un... ese era como un... Pero en cambio, al menos yo decía que el tema del arte urbano va más [allá] del grafiti, más allá del *hip hop* y más allá de algunos estereotipos de la nota urbana. Porque cuando estás en la nota urbana no están solamente las culturas juveniles o... y está ahí un montón de gente y ahí hay un montón de otras expresiones y la visión del arte urbano no puedes remitirte solamente a esos... a los estéreo... o a la... a la imagen que está posicionada con más fuerza sobre esa idea de lo urbano y... y yo me acuerdo que revisaba cosas que estaban sucediendo en Colombia y ahí

había como discusiones de... cuestionaban a la gente que decía que trabajaba arte con comunidad porque decían entonces “arte urbano”, entonces los manes decían “entonces para contraponer esto vamos a trabajar ahora arte rural” y yo me cagaba de la risa y decía “pero si no se trata de... de ese asunto”, sino que era como la característica como [con] la que empezamos, pero con una visión de lo urbano más allá del... de esos estereotipos [de los] que está cargado [el concepto]. Entonces, en lo urbano igual puedes discutir lo de género, puedes discutir un montón de cosas que están ahí. Y así como puedes trabajar también fuera de la... fuera de la ciudad, fuera de los sectores netamente urbanos. Pero esa discusión, de alguna manera, algunos panas también fueron desde el arte, conversando sobre esos... sobre esos rollos (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Esta ambigüedad discursiva respecto de la definición de lo que el Encuentro hace es manifiesta, incluso, en el texto de presentación del catálogo digital 2012 (Figura 3.1). Desde ese texto, el hacer de Al Zur-ich inscribiría las prácticas artísticas dadas en su marco operativo del sur de Quito como forma de “integración e inserción” en la “esfera urbana” para, de esta manera, conjugar “el ejercicio plástico con la comunidad”. Como si de una especie de “inyección” de arte se tratara para el cuerpo comunitario falto de las vitaminas artísticas. Lo interesante de este breve texto en relación a la definición de lo comunitario es que en sólo una columna de texto logra insertar un abanico de al menos cuatro formas de abordar e intentar definir lo que Al Zur-ich hace o intenta hacer; “inserción e integración de arte a la comunidad”, “consolidar la identidad de las periferias”, “desarrollo de la visión urbana del arte” y el “fomento tanto del proceso de obra como la obra final y su relación con los espacios naturales” (catálogo Al Zur-ich 2012, 1).

Claramente, el tiempo depuró la mezcolanza conceptual. Tal vez, a la luz de lecturas y discusiones sobre la definición certera de cada práctica. Aunque ante la pregunta sobre las influencias teórico conceptuales los organizadores argumentan miradas distantes y escépticas hacia lo “académico” defendiendo, más bien, el empirismo de la experiencia en terreno. Lo cierto es que la mayor claridad y aplicación del término “comunidad” en Al Zur-ich tampoco dejó de producir conflictos e interrogantes para sus productores sobre su definición.

RODRIGO ORTEGA: ¿Y les parece ahora más... más certero el término de arte y comunidad? ¿O tampoco es un tema que les complique mucho?

SAMUEL TITUAÑA: También hay una discusión ahí justo con... con el...

PABLO ALMEIDA: ¿Con el X? [*Aludiendo al catálogo 2014 en donde el teórico invitado a escribir fue el antropólogo ecuatoriano Xavier Andrade*⁵¹]

SAMUEL TITUAÑA: No, con el... con el Eduardo.

RODRIGO ORTEGA: ¿Con quién? ¿Con Kingman? [*Eduardo Kingman*,⁵² *por su parte, participa en el ciclo de conferencias “Visones y Particularidades del accionar socio-cultural en la lógica comunitaria” organizadas por Al Zur-ich en octubre 2014 y plasmadas en el catálogo del mismo año*]

SAMUEL TITUAÑA: ¡Sí! No es una discusión así ¿no? pero él dice que no debería haber esa separación. Que por qué hay esa separación entre el arte y la comunidad. Porque no son cosas que están fragmentadas o no son cosas diferentes sino que están entrelazadas. Y cuando ves tú “arte y comunidad” es como si estuviera eso fragmentado, separado. Que fueran dos cosas que en un momento sólo se unen pero a la final siguen separadas. Pero nosotros no lo habíamos pensado desde esa perspectiva también. No sé.

PABLO ALMEIDA: ¡Claro! Lo que pasa es que el proyecto había rebasado ya el concepto de urbano ¡cachas! entonces por eso se puso eso como que ya rebasó la nota urbana, del tema de lo urbano. Porque se relaciona el arte urbano con grafiti, con lo que es el... o sea, eso se relaciona acá. Porque hay Detonarte.⁵³ Detonarte es arte urbano, o sea todos, se piensa, [se] piensa eso. Se cree en las visiones de lo que es el arte urbano, entonces si era el concepto nuestro de... también en lo urbano se manejan otras... otras discusiones pero vimos que lo esencial en el proyecto es la comunidad, o sea, la comunidad es lo esencial y lo primario, entonces tenía que estar como en primer término, como en mayúsculas, por eso le pusimos arte y comunidad (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

⁵¹ “Ph.D. The New School for Social Research, Nueva York. Trabaja temas de pornografía política, visualidad popular y arte contemporáneo. Desde 2004, dirige Full Dollar Inc., una empresa de antropología que interviene en los circuitos del arte contemporáneo. Adicionalmente, ha investigado el tema drogas en Ecuador y Estados Unidos”, <https://www.flacso.edu.ec/portal/docencia/perfil/xavier-andrade.23.1>, acceso el 1 de agosto de 2016.

⁵² “Historiador y antropólogo, interesado en introducir una perspectiva conceptual en sus trabajos y desarrollar una relación creativa con el trabajo de campo y el archivo. Su campo de trabajo es la historia social y cultural en contextos urbanos, así como el debate sobre patrimonio, seguridad e identidades urbanas”, <https://www.flacso.edu.ec/portal/docencia/perfil/eduardo-kingman.5.1>, acceso el 1 de agosto de 2016.

⁵³ “El Festival, realizado por Neural Industrias Creativas, reúne desde 2009 a artistas, graffiteros, cartelistas, ilustradores, diseñadores, entre otros artistas de Ecuador y Latinoamérica. Con el fin de evidenciar la acción de las personas dedicadas al arte urbano, Detonarte se ha consolidado como un proyecto de intercambio cultural y de aprendizaje entre individuos”, http://prensa.quito.gob.ec/Noticias/news_user_view/el_detonarte_realizara_una_gran_galeria_de_arte_urbano_para_el_sur_de_quito--17060, acceso el 1 de agosto de 2016.

Pero ¿cuáles son, entonces, las nociones de comunidad existentes y manejadas en Latinoamérica que pudieran ayudar a comprender la dimensión representacional de este concepto para la aún polifacética definición de los procesos de Al Zur-ich?

En su texto *Nihilismo y Comunidad* (2008) el filósofo italiano Roberto Esposito inicia definiendo esta relación como la manifestación de dos extremos contrapuestos en donde no habría posibilidad ni de contacto ni de superposición (Esposito 2008, 35). Mientras que el nihilismo sería la manifestación de la negación de cualquier tipo de principio que sostenga las posibilidades de sentido de vida, para Esposito, la contraposición directa de la comunidad se daría precisamente por su condición de resistencia a dicha filosofía que vuelve la vida social una construcción individualista, de supervivencia con carácter inmediato, carente de proyección o sentido teleológico. Por el contrario, la comunidad encontraría una de sus características fundantes en la condición de resistencia. Esta resistencia comunitaria se daría gracias a la necesidad de dotar de sentido las prácticas de los individuos unidos para un fin común. Así, la comunidad sería más bien una “*praxis* comunitaria” determinada por los sentidos construidos por el grupo que agencia dicha relación. Noción que, insistiendo un poco más en el tema, no difiere de la concebida por Samuel Tituaña en el proceso de actividades artísticas desarrolladas durante el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich.

RODRIGO ORTEGA: ¿Y en ese sentido entonces la... el... la... la comunidad es... es temporal también, es decir, dura lo que dura la relación?

SAMUEL TITUAÑA: ¡Digamos! Pero nosotros hacemos comunidad en el campo de la plástica. Pero también esa misma comu... ese mismo barrio hace comunidad por el tema de sus servicios básicos o por el tema de los niños o por el tema de las mujeres o por el tema de la seguridad. O sea que ahí hay un montón de sentidos de comunidad [...] Pero digo que ese sentido de comunidad ha estado ahí en distintos niveles y desde... con distintos enfoques ¿no? Desde lo político, las necesidades básicas, también lo cultural que empieza a ser como un... que ha estado ahí todo el tiempo pero que no se ha concebido como una necesidad sino como un... se concebía como un espacio lúdico, para el tiempo libre y todo eso, pero no como un... la posibilidad de ser un proceso de... político de cambio o crítico. Y entonces hay distintos niveles ahí de la nota comunitaria. O sea nosotros también llegamos a ser comunidad, pero hay ahí comunidades que se están haciendo de distinta... desde distintos enfoques, de distintas entradas (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 13 de mayo de 2016).

En tanto que *praxis*, la comunidad no puede ser entendida como una entidad cerrada ni consumada siquiera por fronteras físicas que la determinen. Por este mismo sentido, podríamos decir que una comunidad adquiere la noción de tal sólo al momento de constituir formas de producción de sentido común a sus intereses, de forma que hablar de comunidad de manera generalizada, sin rangos identificatorios precisos, sería contradecir la esencia de su constitución. Si desde esta posición epistemológica nos preguntáramos por la comunidad del sur de Quito, la pregunta inmediata que debiera surgir sería ¿cuál comunidad? ¿Definida por cuáles objetivos relacionales específicos que constituyan una práctica comunitaria? Y es desde la precisión de esas identificaciones de formas y procesos constituyentes que podríamos acercarnos a lo “representativo” de una comunidad específica a partir de la pesquisa de los indicios que puedan dar cuenta de ella. Dimensión representativa que también atañe a formas visuales de constitución de comunidad.

Luces más certeras sobre la constitución latinoamericana del término nos entrega Gabriel Liceaga en un ensayo que indaga sobre las vertientes y particularidades del uso del concepto en la región:

En el ámbito latinoamericano, el término *comunidad* suele asociarse con formas de vida tradicionales, antiguas y rurales. Los barrios o zonas humildes de la periferia de las ciudades también suelen ser caracterizados como comunidades, en la medida en que se quiere enfatizar la red de relaciones sociales que allí se dan cita y las posibilidades de intervención por parte de agentes externos (Liceaga 2013, 66).

Este primer acercamiento a la comprensión del término en la región da cuenta de una forma de pensar la comunidad que reafirma la noción de resistencia antes descrita con Esposito. Si retomamos la polifacética presentación de Al Zur-ich en el catálogo 2012 (Figura 3.1.) podremos darnos cuenta que los tópicos ahí mezclados son parte del conjunto de lugares comunes para ser utilizado bajo la figura de comunidad como resistencia al concepto de sociedad (individualista, materialista y desinteresada del trabajo común). En su ensayo, Liceaga indaga la trayectoria conceptual de este binomio que ayuda a comprender qué es lo que se argumenta cuando de comunidad se habla. En este sentido, la resistencia comunitaria hacia la figura de la sociedad no es más que la dura batalla frente al sistema capitalista y las figuras del individualismo acumulador y escindido de los valores comunitarios ligados a la idea de compromiso, identidad y sobre todo solidaridad (Liceaga 2013). Estos mismos rasgos

aparecen en entrevista a Alfredo Santillán cuando abordamos discusiones sobre las formas constituyentes del imaginario dicotómico entre sur y norte en la ciudad de la capital ecuatoriana:

Entonces la imagen del sur, o el mito del sur está en esto, unas carencias económicas materiales que van desde la pobreza a la falta de infraestructura, falta de servicios, que es un asunto histórico, eh, la desatención del sur ¿no? versus las virtudes morales ¿no? Eh, la vanguardia de la gente, de la gente sincera, amigable, fraterna, honesta, eh, que no es el... el... su antítesis es la imagen de la vida individualista ¿no? de la vida no coo... no cooperativa, eh, del habitante de departamento que no sabe siquiera quiénes son sus vecinos ¿no? Acá [el sur] sería el... el paraíso de la vida comunitaria ¿no? Entonces, eh, es una ambivalencia, pero que también refuerza una idea de lo popular, lo popular es, eh, poco en... en términos económicos y virtuosa, llena de virtudes, lleno, lleno, lleno de virtudes ¿no? Ehm, digamos, esa... esa imagen ambivalente se contrasta con la otra imagen ambivalente que es la del norte figurativo, donde están depositados justamente la imagen reflejo o negativo. Tienes riqueza económica y defectos morales. Entonces acá está... están las infraestructuras, los edificios, la gente acomodada pero es gente vacía, poco sociable, eh, arribista y una... individualista y una larga, extensa lista de cosas ¿no? (Alfredo Santillán, entrevistado por el autor, Quito, 14 de julio de 2016).

Estos datos fundamentales que Santillán nos entrega, amparado en la aplicación de una encuesta de 930 casos, confirman en alguna medida el imaginario de comunidad que en las representaciones mediales de Al Zur-ich aparecen. En parte, desde alusiones a virtudes morales como desde la identificación y señalamiento de carencias infraestructurales, las construcciones representacionales de Al Zur-ich tienden a coincidir con la reproducción de este imaginario. Sentido de resistencia crítica hacia modelos sociales que tendrían su eco en una crítica a la modernidad en tanto que “[...] las relaciones comunitarias fueron sistemáticamente negadas, encubiertas y despreciadas por la Modernidad con el objeto de remitirlas pura y exclusivamente al pasado, como algo caduco y superado” (Liceaga 2013, 71-72). Misma premisa comprensible desde Al Zur-ich pues la manifestación de rechazo hacia las formas de la Modernidad en las artes del Ecuador se vuelve patente como principio político y búsqueda “alternativa” en los procesos comunitarios.

Sin duda alguna, proyectos presentados en el marco de Al Zur-ich logran constituir un tipo de representación comunitaria a través de los textos visuales y escritos que surgen en el esfuerzo

de transmisión diferida de experiencias que, naturalmente, son imposibles de revivir íntegramente a través de los catálogos. Los proyectos *Lo bello, lo bueno, lo verdadero* (2005) y *La Patrona de la Cantero* (2008) del artista Fernando Falconí son un buen ejemplo de ello. Con todo, ni siquiera la dimensión audiovisual logra saldar la pérdida perceptual del “aquí y ahora” (Benjamin 2008) de la experiencia vivida. No obstante, el mismo esfuerzo de transmisión del sentido de una experiencia se funda en el reconocimiento de la ficción de los relatos y de los medios como única posibilidad evocativa de lo significativo de un acontecimiento (Rojas 2005), sea esta una forma coyuntural de comunidad como una práctica de relaciones orgánicamente colaborativas. A esto se refiere Santillán cuando indaga las formas del imaginario que la sociedad quiteña tiene respecto de los barrios del sur de Quito, cotejando cómo estos imaginarios mantienen y reproducen un sentido de disociación que no responde necesariamente a las condiciones físicas de la urbanidad pero que sí cobran sentido en otras formas materiales y simbólicas que vehiculan la transmisión del imaginario sobre el sur.

[...] me interesa justamente la ficción. No me interesa tanto saber si el sur es o no peligroso, es o no pobre y con qué vamos a contrastar lo que la gente cree, con qué valores del suelo, con qué mapas de dotación vamos a decir si el sur es o no. Me interesa lo otro. Me interesa exactamente el cómo se constituye la... lo figurativo ¿no? (Alfredo Santillán, entrevistado por el autor, Quito, 14 de julio de 2016)

Este imaginario, susceptible de ser leído, permite corroborar la definición de Esposito de la comunidad como *praxis* anclada, incluso, en posibilidades que la vuelven virtual, esto es, instaladas y constituidas más allá de condiciones físicas que las limiten o anclen restrictivamente a un territorio dado. Así, poder leer un imaginario a través de los signos que le dan presencia, posibilitaría la comprensión de la forma en que se constituye el mismo y, por extensión, comprender a los agentes que dan forma a dicho constructo en nombre de los objetivos perseguidos por dicho imaginario. En este caso, leer el imaginario constituido por Al Zur-ich equivaldría a comprender lo que estos reproducen como objetivo perseguido específicamente en el Encuentro de Arte y Comunidad.

El avance sobre la determinación del concepto lleva a Liceaga a establecer una premisa conclusiva que se torna relevante para entender el “coqueteo” de los productos mediales de Al Zur-ich en lo que podríamos entender como una “doble militancia”, es decir, esta definición

preliminar permite comprender por qué Al Zur-ich, desde y a pesar de su enrolamiento en lo comunitario, termina presentando sus productos mediales en las esferas de la sociedad académica y cultural oficialista, misma que solía criticar para establecer una aparente distancia procedimental.

En efecto, el reconocimiento de la vida de la comunidad no quedaría circunscrito sólo a una forma utópica de proyección de una “mejor” y moralmente “más honesta” forma solidaria de vivir, sino que la comunidad, presente desde siempre en la historia de la humanidad (Liceaga 2013), cruzaría transversalmente los distintos periodos de la historia sobreviviendo al “brutal” capitalismo, pues éste ha sabido también usufructuar de su forma “colaborativa” y “desinteresada” (no acaparadora de recursos) como forma de refresco y mantención estructural del sistema social tardomoderno (acaparador, enriquecedor, individualista y especulador). Sólo desde esta perspectiva podemos comprender cómo los proyectos “colaborativos” de arte y comunidad de Al Zur-ich, materializados no necesariamente en “obras” concretas en los espacios en los que se trabajó (los barrios) sino más bien en sus medios representacionales (catálogos y videos), cobran nuevamente sentido de “autoría artística” a través de los medios de legitimación del arte oficial asistidos, para ello, por la escritura de teóricos y especialistas “invitados” del arte y las ciencias sociales para escribir sobre sus procesos. Aquí es donde se cumple aquella mixtura modélica, aquella convivencia entre la posibilidad de una comunidad (aunque circunstancial) insertada finalmente en la esfera capitalista de los mundos del arte y de los media.

[...] sostenemos que el concepto de *comunidad* (campesina, indígena, ciudadana, etc.) resurge actualmente al interior de planteamientos referentes a los modos de acumulación y de desarrollo capitalista, especialmente (pero no únicamente) en ámbitos rurales. Por un lado, el concepto puede ser útil a fin de comprender el lugar de los campesinos en el conjunto del sistema económico y su articulación con el mercado de bienes (especialmente productos agrícolas) y de trabajo. Por otro lado, y en relación con el avance de proyectos mineros, inmobiliarios, de infraestructura, energéticos, agropecuarios o turísticos (entre otras formas de expansión capitalista) que disputan el territorio con pobladores más o menos tradicionales, el concepto de comunidad reaparece como un vocablo de lucha que remite simultáneamente a la tradición y al futuro, a lo que *fue*, a lo que *es* y a lo que *podría ser* [Liceaga 2013, 80].

Al igual que en este autor, la pregunta por los límites y alcances de dicha relación mixta superan las posibilidades de la investigación realizada, la que se instala más bien en la identificación de esos procesos de construcción del imaginario para su comprensión y reconocimiento. Al menos, este esfuerzo deja instalada la conjetura sobre la necesidad de un trabajo mayor sobre dichos límites y alcances incluso desde la antropología visual.

2. La definición de lo artístico

Una insistencia que aparece de manera constante en las conversaciones con los organizadores del Encuentro refiere al posicionamiento de sus acciones y procesos de trabajo dentro del campo del arte; “[...] nosotros hacemos comunidad en el campo de la plástica” (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 13 de mayo de 2016). Para ellos, esta posición es la que les permite seguir discusiones sobre nociones de ruptura con el paradigma del arte moderno ecuatoriano, para instalarse en lo que actualmente llamamos arte contemporáneo y distinguirse, bajo el sello Al Zur-ich, de otras propuestas que trabajan en la misma línea.

[...] siempre quisimos que esta nota sea como un encuentro *under* [*underground*] ¡cachas! Que sea subterránea, que no sea el *show*, el espectáculo. Nunca hemos buscado el espectáculo ni... ni tampoco la grandiosidad, [...] sigue siendo así como *outsider* ¡cachas! O sea, porque vos ves en los círculos, o sea, hablan [de] Al Zur-ich pero como a regañadientes. Dicen “¡chucha! Al Zur-ich” así como... O sea ¡cachas! No... no... no nos quieren así como “¡puta! estos *manes* son Al Zur-ich” [*diciéndolo esta vez con un tono de orgullo*]. O sea, ciertos *manes* te cachan, así de la academia, pero también vienen los líos con la academia. Yo, cuando a veces hablo con los... con [los que] sí son académicos, o sea el Manuel [Kingman], los *manes* son artistas también [y] académicos, [y dicen por ejemplo] “pero eso ya [lo] dijo Bourdieu” ¡cachas! “¿Bourdieu?” le digo. “¿Y dónde leíste eso que me estás diciendo?” [*aludiendo a una supuesta pregunta de Manuel Kingman*], por ejemplo yo le digo algo y [cuando él pregunta dónde lo he leído le respondo] “¡no! la señora que vende las papas ahí cuando estábamos metidos me estaba contando estas notas” ¡cachas! O sea... o sea nunca quisimos tampoco conceptualizar desde un punto teórico ¡cachas! Que lo “relacional” ¡cachas! como que... como que sacaron arte relacional y ya nos metieron en la colada de “Al Zur-ich es relacional”. O vinculación. Cosas así que son ahora [de las que se habla ahora] (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

La definición de ese posicionamiento en la historia, no escrita, del arte ecuatoriano contemporáneo responde fundamentalmente a la necesidad de poder operar y trabajar como

artistas más allá de las escasas y elitistas condiciones que ofrecía el oficialismo del arte en el Ecuador en el año en que Al Zur-ich nace (2003) y en la continuidad de sus procesos anuales. Para entonces, los contextos de promoción artística quedaban relegados a un grupo escueto y cerrado de concursos representados principalmente por los Salones (de Julio y Octubre) y el Premio Mariano Aguilera, llamado entonces Salón Mariano Aguilera. Así, la escena del arte contemporáneo en el país, compleja en sí misma dadas las características de este tipo de producciones (experimentales, procesuales y en las antípodas del cuidado conservador de la “pieza” de arte), se veía complejizada además por las precarias condiciones de circulación, sumándole a ello los criterios de administración y selección considerados por algunos críticos como “anacrónicos” e ignorantes en la materia; “Nuestra escena ha sufrido cambios profundos en los últimos años. Sin embargo, su consolidación en la contemporaneidad presenta dificultades de múltiples aristas con riesgos y síntomas de estancarse” (Kronfle 2004, 22). En un par de artículos de la Revista Búho nº 9 (2004) el curador Rodolfo Kronfle y Manuel Esteban Mejía establecen fuertes críticas a los procesos de los Salones incluyendo en esto al Mariano Aguilera. Discusiones que destacan ante todo las contradicciones respecto de lo que se entendía como práctica artística contemporánea y los resabios de modernidad rancia que en las selecciones de estos espacios se estaba dando.

La desmarcación estratégica de Al Zur-Ich respecto de esas discusiones (no preocuparse más por tratar de insertarse en los Salones, por ejemplo) les permitió la concentración en el nuevo espacio de colonización para el arte contemporáneo; los barrios del sur. Ganando con ello una soltura crítica y también argumental sobre sus prácticas que hasta el día de hoy no carecen de humor e ironía manifiesta en sus medios de representación (Figura 3.2.). Incluso desde esa perspectiva, en Al Zur-ich se cumple la vieja tradición crítica al arte oficializado institucionalmente, manifiesta en las primeras figuras de artistas modernos y posteriormente en las vanguardias como la del Dada, por ejemplo, a través de las estrategias del collage o la apropiación de material visual de todo tipo (Figura 3.3.) Por ello no es extraño que otro de los términos utilizados por Pablo Almeida sea el de *outside art* para referirse a Al Zur-ich; “[...] Transmitir esta... estas otras formas de ver. Estos otros rollos *outside art*, es decir, proyectos que están fuera del arte” (Pablo Almeida, lanzamiento catálogo Al Zur-ich 2015, biblioteca FLACSO Ecuador, Quito, 30 de junio de 2016). Aquí, aparece nuevamente el uso de la idea de lo “marginal” como forma de apropiación de dimensiones formales de producción, como campo hecho propio para la distinción de ese otro arte más conservador y acorde a las solicitudes de una academia anacrónica. El margen, el borde, la periferia como lugar de

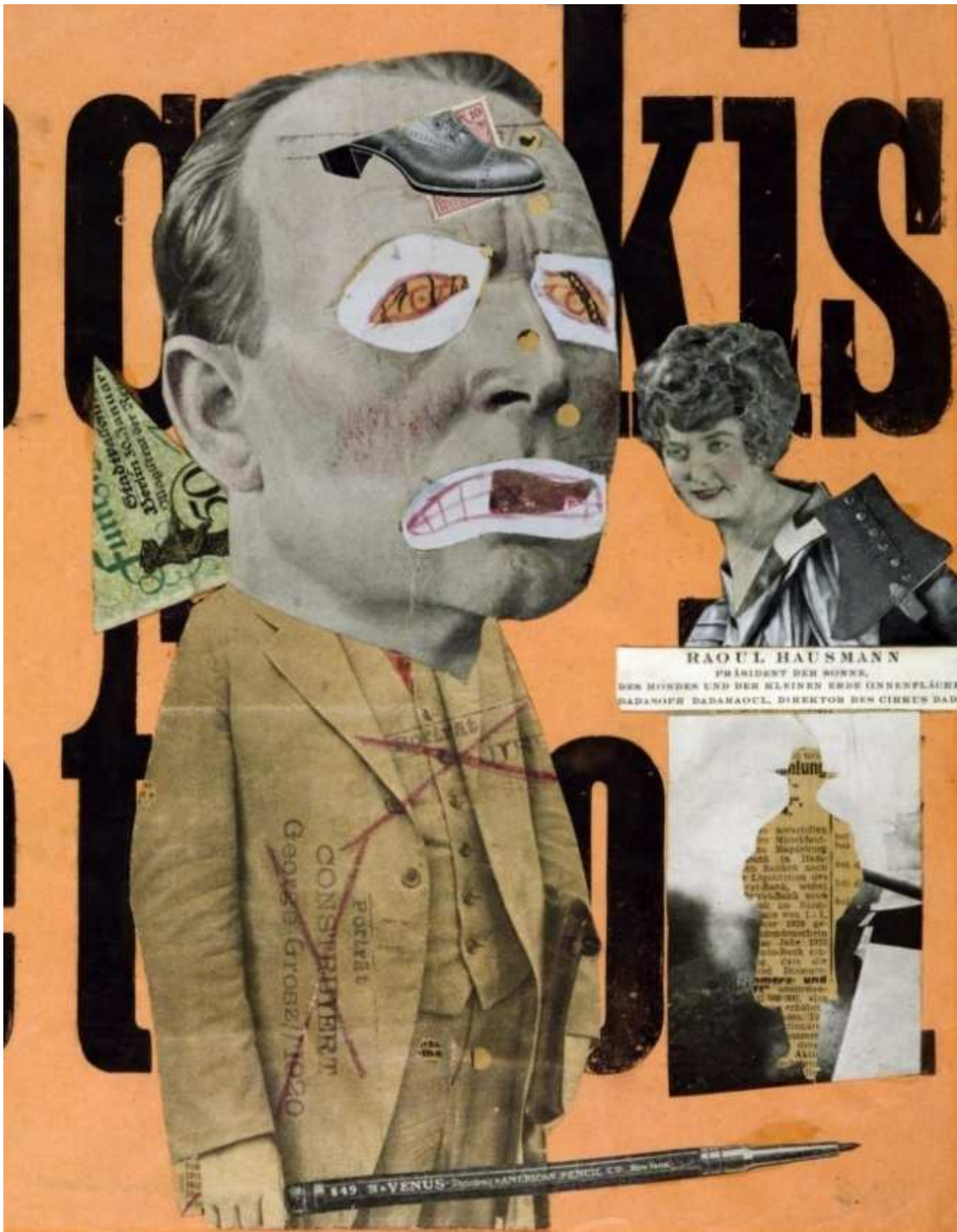
resistencia al *establishment* del arte marca el deseo de diferenciación y busca en dichas “periferias” encontrar un lugar propio y distinto al de los artistas integrados en los circuitos comerciales y oficiales del arte.

Figura 3.2. Detalle portada catálogo Al Zur-ich 2008



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2008.

Figura 3.3. *El Crítico de Arte*, Raoul Hausmann, 1919



Fuente: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>, acceso el 1 de agosto de 2016.

Aunque Almeida utiliza el término *outside art* para referirse a las prácticas artísticas de Al Zur-ich, habría que aclarar que este término, insertado en el mundo de la teoría del arte por el inglés Roger Cardinal en 1972 (Volpe 2013), abre las posibilidades interpretativas a una gran cantidad de posibilidades de producciones desde el margen. Con todo, la paradoja de la

marginalidad sigue siendo la misma que la paradoja del arte de vanguardia. Esto es, la imposibilidad radical de su condición de margen o de vanguardia en el momento mismo en que estas producciones son subsumidas por los campos hegemónicos de producción. Para la vanguardia Dada, ser expuestos sus carteles en museos y galerías estando avaluados, en la actualidad, en grandes sumas de dinero, y para Al Zur-ich circular a través de sus medios y conferencias en academias de arte, de ciencias sociales e incluso bienales de arte (Cuenca 2009 y La Habana 2012), sin contar las variadas participaciones en festivales de artes en la región. Es en esta condición que el posicionamiento en las comunidades estigmatizadas del sur de Quito, en un lugar completamente ajeno a los lugares tradicionales del arte oficializado, hace del Encuentro y los organizadores que propician dicha actividad, un grupo de avanzada respecto del panorama general del arte en la ciudad de Quito en particular y del Ecuador en general. Esto último dado el contexto de producción antes comentado y las dificultades programáticas e infraestructurales descritas.

Optar por esta “marginalidad” ha significado para los miembros del colectivo una jugada muy arriesgada en tanto que deben autogenerar constantemente el espacio de “exhibición” que, como otra forma de distinguirse del oficialismo, también buscarían dejar de ser el espacio tradicionalmente pasivo para los espectadores y asistentes a sus propuestas. O, al menos, eso es lo que busca provocar el Encuentro. Pero no sólo olvidarse del centro norte de la ciudad es un efecto de la decisión de trabajo de Al Zur-ich sino también significa tomar una debida distancia con las teorías y categorías intelectuales que rondan y nutren a la academia en general y que significan, para los organizadores, una reproducción impostada de discursos que los alejan de esa necesidad de conexión y vínculo con un público considerado ajeno y lejano al “gran” mundo del arte contemporáneo. Este público correspondería a las circunstanciales comunidades barriales del sur, a quienes Al Zur-ich les considerará agentes que activan las propuestas, que muchas veces las llevan a cabo y, en otras tantas, las rechazan por completo. Desde la incompreensión de lo que realizan hasta la negación inmediata por considerarlos agentes “del Municipio”, los conflictos que se generan con muchas de las propuestas artísticas que se han querido implementar en los barrios dan cuenta de una negación a lo instituido o a las formas asistenciales de las políticas de turno. Lo cierto es que dichas confrontaciones, por una parte, han dado paso al surgimiento de estrategias operativas de implementación de los proyectos artísticos marcando, en ocasiones, un “más allá” de la comunidad en beneficio de la realización a ultranza de algunas propuestas.

O sea, como una medida de... de educación nos presentamos ante la dirigencia barrial con todos los participantes, o sea, como ¡sí! como llegar a saludar ¡cachas! como saludar. Pero no nos interes... por lo menos a mi no me interesa que esté el dirigente barrial, [que] esté así interesadazo a que el proyecto... ¡No! sino que llegamos y les presentamos el proyecto “esto hacemos y queremos hacer en su comunidad”. Algunos dicen “¡chucha! ¿qué es? no entiendo”. O sea... y está bien que no entienda porque no es su campo tampoco. Hay gente un poco más sensible que dice “¡ya!” la segunda vez, “¡ah sí!, leí su catálogo y ya me interesa”, “el chico quiere proponer esto”. Ya ha habido como una simbiosis bien bacán en algunos barrios, el año pasado cuando estuviste... estuvieron, bueno, el Chorizo⁵⁴ por ejemplo, el Chorizo en la Mena 2 ¡puta! caló super bien ¡cachas! con la dirigencia barrial. Le acolitaron en todo, o sea... bueno el *man* tiene también una estrategia que es... como es bonachón y chistoso y todo, entonces cayó bien (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Dos puntos críticos aparecen en este comentario de Pablo Almeida que se vuelven contradictorios respecto de la declaración del colectivo acerca de practicar el “arte total”. Primero, la determinación de que exista gente que “no pertenece al campo” del arte refuerza la constitución jerárquica del arte moderno, es decir, un arte de grupos o élites que la comprenden y otros que no lo comprenden y por lo tanto son susceptibles de ser educados en el arte. Si el arte comprendido como totalidad se funda en la idea de que desborda lo meramente plástico o formal para abarcar y hacer partícipe otras esferas del arte (economía, política, ecología entre otros), entonces podemos afirmar que en el comentario de Almeida hay una primera contradicción. Segundo, que existan personas más “sensibles” a las propuestas refuerza la noción anterior y, más aún, debemos recordar que la idea de la “educación estética del hombre” de Schiller (1794) se fundamenta precisamente en dicha sensibilidad al servicio de la elevación moral y cultural de los hombres, sensibilidad originalmente trabajada por su contemporáneo Emmanuel Kant en la *Crítica del Juicio* (1790) considerado el pensamiento que consolida la estética moderna.

Más allá de estas contradicciones con la noción de “arte total”, lo que aparece notoriamente en el comentario es esta condición de proyecto de arte que se realiza sí o sí, estando de acuerdo o no el dirigente barrial en donde se emplazaría el proyecto. Esta autonomía de la obra por sobre las decisiones de los involucrados en el espacio de producción ponen en entredicho también la referencia a la comunidad como “lo más importante”. Si el proyecto se

⁵⁴ Apodo del artista cuencano Diego Muñoz.

realiza “a toda costa” ¿cuál es entonces el rango de participación comunitaria? Al parecer, en estas propuestas que presentan una confrontación con el espacio del sur, antes que representar a la comunidad barrial lo que se representa es más bien la “comunidad del arte” que lleva a cabo sus propuestas con o sin acuerdos.

[...] A veces algunos decían “No, yo quiero trabajar en la Villa Flora. Quiero trabajar en tal sitio porque ya he visto las particularidades”. Decíamos “bueno, vamos a ver”. A veces no funcionaba el barrio, tenía que cambiar de barrio, eso era normal. Eso era lo interesante ¿no? A veces te daban con la piedra en los dientes ¿no? Como te decía alguna vez [los artistas] decían así como “¡yo soy el artista! Llego acá y nadie me para bola” [*ambos reímos con entusiasmo*]. Entonces eso era bien interesante (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de junio de 2016).

Contradicciones con la noción de representatividad de las comunidades barriales del sur que se suman a las que refieren a una supuesta distancia con la academia y sus discursos teóricos.

PABLO ALMEIDA: [...] nosotros sacamos las teorías y los conceptos. Por eso los catálogos muchas veces no... no citamos autores, citamos conversa[ciones] con la señora que... que nos acogió la luz para que pueda tocar el [Marco] Pinteiro, porque si no ¡chucha! no tocaba nomás. O sea, ahí no estaba Bourdieu mediando para decir “¡chucha! verás, teóricamente, o sea, la espectacularidad” o cosas así ¿no? Si no, era el *man* de... cómo mediarle al *man* y decirle [a algún vecino del barrio] “acolítanos la luz y te vamos a pagar algo”. O para hacer la inauguración o en ciertos lugares nos dan la comida o el cafecito. Entonces ¡cachas! esas cosas se reflejan mucho en los catálogos, esas conversas a veces. Y eso es lo que se ha resguardado desde el inicio ¡loco! O sea ser como un medio *outsider*. Medio [un tanto] los descolados ¡cachas! de la conversa de alta...

RODRIGO ORTEGA: De la academia [*buscando completar su frase inconclusa*].

PABLO ALMEIDA: De la alta academia (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

A pesar de esta posición, que pudiera parecer tajante y categórica, los organizadores no desdeñan los espacios de la tradicionalidad del arte y mucho menos sus teorías, conceptos o agentes productores. Veintisiete son los teóricos del arte y las ciencias sociales que han escrito

textos de presentación en los catálogos de Al Zur-ich (tabla 3.1). Sociólogos, antropólogos, historiadores, artistas visuales entre ellos. Y si bien es cierto los textos sintéticos que hablan de los proyectos desarrollados en los barrios (escritos por los organizadores) dan cuenta de algunos conflictos en los procesos de constitución de las obras, no es menos cierto que prácticamente no existen textos o relatos elaborados por los moradores de esos barrios, que hablen de sus apreciaciones o experiencias relacionales en el periodo de trabajo del Encuentro.

Tabla 3.1. Ensayos y ponencias teóricos invitados en catálogos Al Zur-ich

Año	Invitado con textos
2003	Pablo Barriga
2004	María Fernanda Cartagena
2005	Manuel Alfonso Dávila, Stalin Herrera R., Heinz Szeemann
2006	Marcelo Medrano
2007	Manuel Kingman
2008	Ana María Carrillo
2009	Daniela Carvajal, Erik Raza
2010	No presenta texto de invitado
2011	No presenta texto de invitado
2012	No presenta texto de invitado
2013*	Alexander Santini, Fabio Kossman, Jaime Sánchez, La Karakola, María Fernanda Cartagena, Fabián Regalado, Raúl Moscoso, Samuel Fierro, Todo por la Praxis
2014**	Xavier Andrade, Eduardo Kingman, Elisabeth Vollert, Javier Herrera, Larissa Marangoni, Luis Herrera
2015	Hernán Pacurucu, Christian Viteri
*El número de invitados en esta versión (9) responde a que el año 2013 no se realizaron proyectos en barrios, sino que se implementaron charlas con invitados nacionales y extranjeros cuyas ponencias quedaron registradas en el catálogo versión digital. Este año se propuso, más bien, como una celebración y recuento de los 10 años de Al Zur-ich.	
**En esta versión, sólo Xavier Andrade se presenta con un texto introductorio. Los textos de los otros autores aparecen en el catálogo como transcripción parcial de sus charlas sobre procesos comunitarios desde el arte, actividad organizada por Al Zur-ich en el marco del lanzamiento del catálogo 2014 en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.	

Fuente: Archivo catálogos memoria anual Al Zur-ich 2003-2015.

RODRIGO ORTEGA: Pero... pero tampoco ustedes reniegan de esos términos [académicos. *Afirmando*].

PABLO ALMEIDA y SAMUEL TITUAÑA: [*al mismo tiempo*] ¡No, no!

PABLO ALMEIDA: Hemos estado. Hemos estado.

SAMUEL TITUAÑA: No sé.

RODRIGO ORTEGA: [*afirmando*] Agarran los términos y los... y los usan, digamos, como... como... como se usa una moneda. Como se usa un billete para comprar una chela [cerveza].

PABLO ALMEIDA: ¡Exacto, exacto! Renegociarlas ¿no?

RODRIGO ORTEGA: ¡Claro!

SAMUEL TITUAÑA: Porque además ¡claro! siempre nos han invitado. O sea, no pasó mucho tiempo y entonces un día estuvimos conversando en la [Universidad] Andina y después ya nos invitaron otra vez a la Andina. Después ya fuimos a la FLACSO. Después ya nos empezaron a invitar afuera [al extranjero]. Nos empezaron a pedir entrevistas y cosas así, y entonces ¡claro! la idea era desde dónde nosotros estamos haciendo y con todo ese carácter que dice el Pablo y que... y donde estamos ahí todavía, estamos haciendo como algo o por lo menos hemos movilizad o algunas ideas, algunas cosas, algunas relaciones, unas prácticas y pensando en que estamos trabajando en Al Zur-ich no sólo nosotros sino también un grupo de organizaciones acá que han estado peleando, bronqueando y todo eso. Entonces dices “¡ya es! algo está pasando”. Y entonces ese “algo está pasando” es que estás acá, vienes te metes a los barrios, trabajas, eh, escribes. Como decíamos igual la semana anterior, con tus propias fallas, con tus propios errores. Escribes la experiencia que está en el barrio y todo... y todo... y todo el rollo. Y nosotros siempre hemos invitado a los artistas, a los críticos y ese rollo, pero también ha sido un proyecto que se ha ido levantando sin el... sin que los críticos en su totalidad tengan parte en el... en el proyecto. Sin que ellos hayan sido el aval para que este proyecto se posicione ¡fíjate! que ese es otro vuelo [otro asunto interesante] (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

¿Cómo se forja un posicionamiento artístico sin la participación de agentes de campo que posibiliten la inscripción en los medios específicos a los que se alude? Cuesta considerar la idea de un posicionamiento “espontáneo” de Al Zur-ich en el arte contemporáneo ecuatoriano teniendo en consideración la participación temprana en sus catálogos de agentes del arte, la crítica y ciencias sociales. Esta mixtura entre una disposición comunitaria que se instala en lo social, siguiendo las conclusiones de Liceaga, aún en el propio Al Zur-ich no han dejado de producir conflictos. Una decisión y posición respecto de la oficialidad del arte que les ha costado, incluso, la pérdida de integrantes del colectivo que consideraron el acercamiento a la oficialidad artística como una ruptura con la base ideológica propuesta inicialmente y que traicionaba la política de trabajo al margen de estos circuitos oficiales. Aún con dichas pérdidas, para los organizadores actuales del Encuentro la consideración adquirida de parte de algunos círculos teóricos del arte ecuatoriano contemporáneo respecto de Al Zur-ich, se les presenta como una ganancia que les permite sentirse dentro de la escena contemporánea del arte.

[...] Porque cuando fuimos a la Bienal de... a la Bienal de... de Cuenca sí hubo como... Por algún lado salió como ese dato, [es] decir, como “si ya están en un lugar oficial, si lo que ustedes decían era que no querían estar en esos espacios”, que por eso estábamos generando como esta plataforma y quizás ese era uno de los puntos por lo que el Ernesto [Proaño] también dijo “bueno, me abro del... del rollo”. Pero sí había como ese... como ese sentimiento. Y después cuando fuimos para Medellín más todavía. Es decir, estás en otro lugar más oficial. Pero bueno, [se] está planteando otra visión del arte también que era enseñar y aprender. Y cuando fuimos a la de la Habana, bueno, ya... ya creo que ya nadie dijo como mucho, pero sigue siendo como ese espacio oficial, pero había de alguna manera coherencia porque también la... la Bienal de la Habana, no me acuerdo cómo era el título, pero algo era [sobre] “sociedad”, algo de “comunidad”, algo así era. Entonces ya estaban buscando gente que estaba trabajando en ese... que estaba en esa línea, que estaba accionando desde esa perspectiva en la comunidad pero, o sea digo, nosotros sí nos han citado. La gente ha hecho... hace alguna investigación que otra, entonces estamos ahí como... como... como en el contexto. Pero, no sé. Pero eso digo, así como ser los oficiales del arte ecuatoriano quizás, no sé... no sé si queremos tampoco pero, o sea estar ahí, y no sé si... bueno alguna gente nos ha referenciado también, uno que otro crítico, es decir, “vean, están estos panas allá”. (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

No obstante, y desde esta perspectiva de “posicionamiento” de Al Zur-ich, en el mapa del arte contemporáneo ecuatoriano no se puede negar el nivel de influencia de sus prácticas artísticas para el número de artistas que han pasado por la experiencia del Encuentro. Aún así, no está de más recordar que lo que acá se busca es tratar de entender el imaginario de comunidad construido en sus medios de archivo visual. Criticarlo y problematizarlo desde la antropología visual. Si “la comunidad es lo esencial y lo primario” para el proyecto Al Zur-ich, como señala Pablo Almeida, llama la atención la insistencia sobre el mundo del arte y su teorización por sobre formas de representar a las comunidades barriales a través de sus productos mediales. Llama la atención la ausencia participativa en los procesos de diseño y edición del material medial así como en las discusiones y conferencias organizadas por Al Zur-ich.

Creo que eso es lo bacán del... del... de Al Zur-ich, del Encuentro, de lo que hacemos como durante todo este tiempo. Que hace es... Promueves este... promueves el proyecto y tienes esa visión de... y tienes esa posibilidad de hacer lecturas distintas. No sé si inagotables pero lecturas distintas que te pueden dar como, eh, insumos, que te pueden dar aportes, que te pueden dar, ehm, herramientas y también que te permiten ir construyendo el discurso también

a partir de lo que se hace. Y no por eso dices... Hay varia gente que está escribiendo sobre el tema del arte y toma como referencias estos elementos que están ahí, los catálogos, lo que hacemos y cosas, porque te ayuda a... a ampliar un poco hasta donde ha llegado el tema del arte en este espacio, aquí en el ámbito local. Hasta dónde ha llegado el arte. Sí ha llegado, como la instalación, el performance, el video arte, pero más allá de eso dónde también ha llegado, y digamos que está como el tema vínculo Arte-Comunidad que es otra... que es otro rollo (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Esto refuerza la pregunta por la posición de la comunidad y los barrios en estas lecturas y resultados, pero a la vez ratifica la visión unilateral del discurso que se genera a partir de los organizadores del Encuentro. Esto es lo que permite la entrada crítica de la antropología visual en tanto ejercicio de atención en la construcción del “otro” a través de sus medios. Por otra parte, nunca termina por comprenderse de buena manera lo “político” respecto de la producción ¿Es una posición política en la comunidad, con la comunidad o simplemente una posición política en el mundo del arte, para el arte? Más allá del mero parafraseo de lo político ¿existe realmente una posición política clara y precisa de construcción representacional de “comunidades específicas” a través del arte en los procesos de administración de los recursos post Encuentro? Al respecto la respuesta es tajante.

RODRIGO ORTEGA: [*afirmando*] Y en esta movida de los escritos y de los textos de los catálogos, tanto de lo del *blog* y de *facebook* pareciera ser que ya la comunidad ya no está ahí. O sea, es el material... es el lugar donde [del que] se escribe, pero la comunidad no tiene injerencia...

SAMUEL TITUAÑA: ¡Espacio! [*superponiéndose rápidamente a mi comentario*]

RODRIGO ORTEGA: ...no tiene injerencia en el catálogo [*insisto*].

SAMUEL TITUAÑA: ¡No! O sea, no es que nos sentamos también con la gente a construir el catálogo. Un año en este... en el tercer catálogo, creo que es el del 2007, digamos que a más de en el trabajo gráfico es en donde está la gente de la comunidad [representada], digamos ¿no es cierto? donde...

RODRIGO ORTEGA: En la producción [*agrego este comentario afirmativo entre sus titubeos*].

SAMUEL TITUAÑA: ...[en donde se] desarrolló el proyecto y todo ese cuento. A más de eso intentamos... ya habíamos un tiempo planificado de que cada año le íbamos a dar un

espacio para una entrevista de barrio, a alguien del barrio. Pero sólo lo hicimos ese año, después por alguna razón dijimos “no, ya ese espacio...”, pero...

RODRIGO ORTEGA: [*pregunto luego de su silencio*] ¿Por qué? ¿Es muy engorroso hacer eso?

SAMUEL TITUAÑA: No tanto. Creo que... yo no me acuerdo pero creo que no coincidimos en esa idea de que a más de los proyectos esté hablando ahí alguien de uno de los barrios. Entonces me acuerdo que hicimos entrevistas a don Villafuerte y a un, al tío de mi, al esposo de mi tía que ya murieron igual los dos [Les pedimos] que cuenten sobre los barrios porque estábamos buscando los más viejos para que cuenten un poquito sobre el tema del barrio (figura 3.4). Pero, ponte en las... en los equipos de selección hasta hace... hasta el 2012, y no me acuerdo desde qué año, siempre procuramos que esté alguien de una organización o de un barrio en el equipo de selección. Entonces estaba un académico, estábamos nosotros, estaba un artista y estaba un representante comunitario. Sea del barrio u organización.

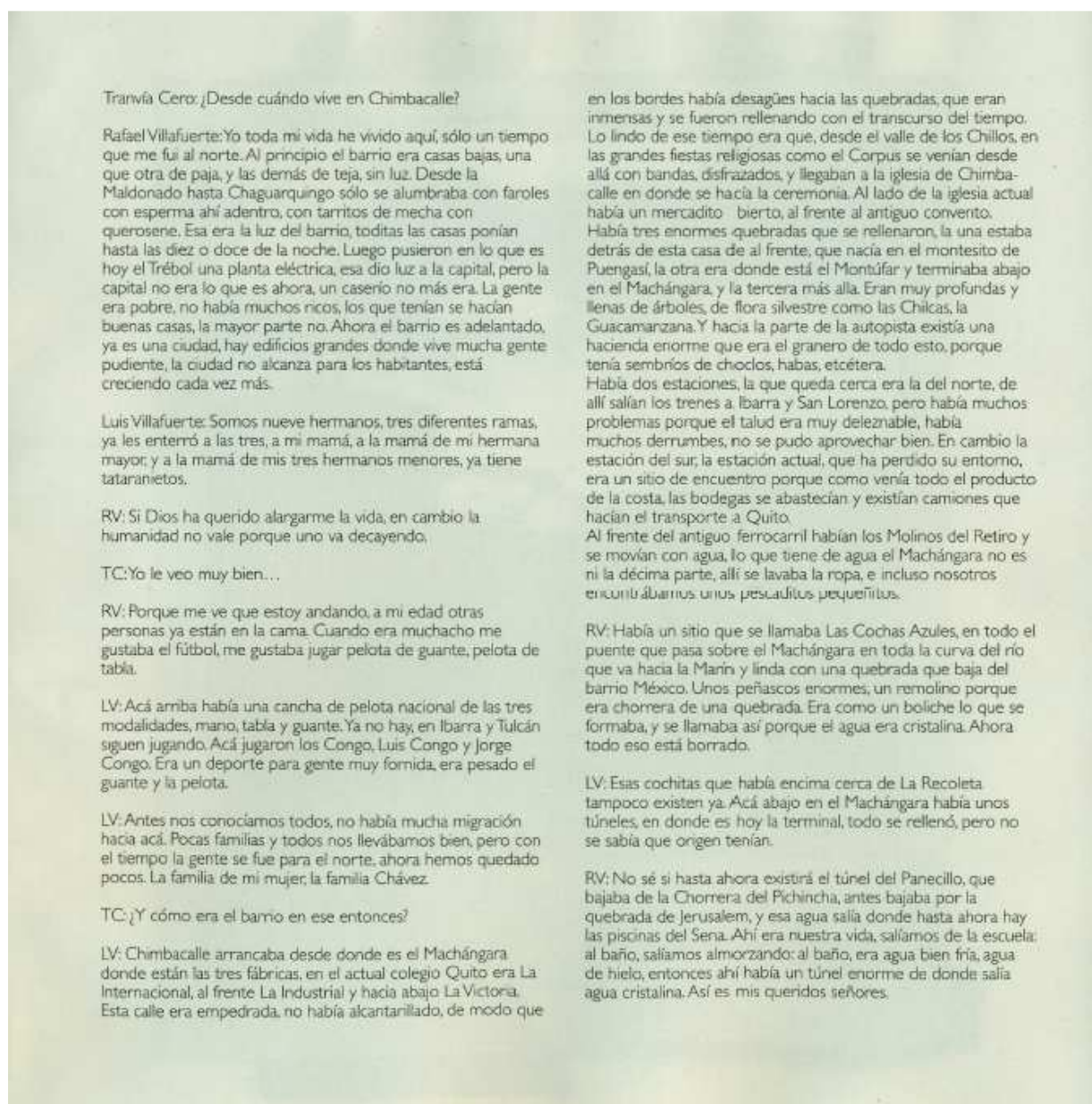
RODRIGO ORTEGA: ¿Y por qué los otros años no [lo hicieron]?

SAMUEL TITUAÑA: Y... bueno, es que los otros... es que estos años ya 2013 no hicimos, 2014, 15 que retomamos un poco se nos... También el tiempo, te fijas, también el tiempo porque el año anterior ya no hicimos en septiembre. Este año tampoco hicimos en septiembre. Las cosas han ido cambiando, pero ya no conformamos ese tema. Y en varias entrevistas o siempre también como política, es que vaya alguien del barrio, el artista y alguien del colectivo, pero también un poco eso también, estos dos... estos dos años se ha dispersado un poquito (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016).

La relevancia de los relatos de los vecinos entrevistados el año 2006 es indudable (figura 3.4), pues construyen una historia del sur de Quito desde la propia vivencia de quienes fueron sus actores. La dimensión antropológica de este material justifica la defensa de un ejercicio de autorepresentación de las comunidades barriales implicadas en los proyectos de Al Zur-ich. Sin embargo, en el material de registro de los catálogos no necesariamente abunda esta estrategia etnográfica. Gran parte de la ausencia de las “voces” de los moradores de los barrios involucrados en los proyectos se debe al carácter sintético del catálogo. A su condición de reseña. De memoria evocativa más de los procesos artísticos que de la propia identidad de los residentes de esos espacios. En este sentido, el catálogo parece responder estrictamente a su lógica más explícita; catalogar procesos relacionales del arte a través de

una breve descripción de ellos. Pero esto no asegura representar a los grupos que se dice representar. Obviamente, este es un proceso más complejo que implicaría un esfuerzo de dislocación del proceso constructivo del dispositivo representacional, a fin de permitir la propia visión de quienes serían los sujetos de la representación, así como sucede en el breve, pero efectivo, ejercicio de la entrevista (figura 3.4) y, como ya se confirmó por el mismo Samuel Tituaña y Ernesto Proaño, mucho material de este tipo existe en los archivos de Al Zur-ich a la espera de una reconstitución que permita leer a los propios actores del contexto, a los efectivos moradores de los barrios del sur.

Figura 3.4. Entrevista de Tranvía Cero a Luis y Rafael Villafuerte



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2006, 17.

SAMUEL TITUAÑA: [...] Pero sí le hemos... hemos mantenido... entonces... o sea, sí está la comunidad presente en varias etapas del proyecto. Digamos, en el mismo barrio, después en entrevistas, incluso en entrevistas antes en los... cuando teníamos más espacios en la prensa escrita y también estuvieron, eeh... sí han estado ellos, pero ya el trabajo del catálogo en sí ya es como...

RODRIGO ORTEGA: Ya es propio de ustedes ya [*respondo por él dada su demora*].

SAMUEL TITUAÑA: ¡Sí! Porque además ya nos retiramos de los barrios y venimos aquí [*a la oficina de la Red Cultural del Sur*] a sistematizar el... y ya nos concentramos en el equipo, y ya...

RODRIGO ORTEGA: ¿Y prefieren que sea así, que se mantenga así digamos esa... esa lógica?

SAMUEL TITUAÑA: En realidad, yo no le he echado cabeza ¿no? [*risas*]

RODRIGO ORTEGA: Ha funcionado así, digamos.

SAMUEL TITUAÑA: Digamos, eso es lo que nos ha facilitado un poco también el rollo. Pero no hemos pensado en ese tema de... de cómo darle participación en la imagen a la... a la comunidad. No sé, ahora pensando podría ser si para cada portada alguien del barrio podría dibujar algo. No sé.

RODRIGO ORTEGA: ¡Claro! porque finalmente los diseños también son de ustedes. O sea los diseños de portada.

SAMUEL TITUAÑA: ¡Sí! Todo. Todo, todo.

RODRIGO ORTEGA: La decisión editorial de la imagen, de la estética que tiene [el catálogo] es todo parte de ustedes [*afirmando*].

SAMUEL TITUAÑA: Ese es un buen punto que no hemos topado.

PABLO ALMEIDA: ¡Claro! eso no hemos cachado.

SAMUEL TITUAÑA: Ponte, allá... allá nos dices otra cosa que no es decir “¿con qué se queda la comunidad?”. Y ese es un punto, quizás, para echarle cabeza. Claro, porque en los barrios hay gente que sí está... que tiene como esa noción hacia la imagen.

RODRIGO ORTEGA: Que se mueve en esa movida, de los cartelistas, qué se yo, hay un montón de gente.

SAMUEL TITUAÑA: ¡Claro! Sí, de ley. No... no... no hemos echado cabeza en realidad en ese... (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 15 de enero de 2016).

3. La definición de lo colaborativo

¿Colaboración, intervención o apropiación? Ya lo he argumentado en la categoría anterior; trabajar en la urbanidad no implica necesariamente generar procesos relacionales. Incluso generar procesos relacionales tampoco implica, necesariamente, establecer comunidad. Podrían parecer majaderos estos comentarios, pero la necesidad de su rigor responde al difuso límite entre lo colaborativo, lo interventivo o simplemente la apropiación de estéticas, discursos e incluso procesos de trabajo.

SAMUEL TITUAÑA: No es un proceso de intervención sino de interacción, interrelación. Es un trabajo de relación que ya difiere de lo que estás haciendo, lo que están haciendo en los espacios más... en los circuitos más tradicionales, convencionales si quieres. Y entonces un tiempo a mí me preguntaban “¿y en qué momento eso que ustedes hacen se transforma en arte?” entonces estaba cagado porque no sabía responder [*risas*].

RODRIGO ORTEGA: [*preguntando con risa*] ¿Y le encontraste [*respuesta*] o no?

SAMUEL TITUAÑA: O sea ¡claro! Porque claro que hay una respuesta por... Primero dices, nosotros hemos estado en un proceso de formación, de educación, de aprendizaje, de lo que quieras. Que venimos de la academia y con una preocupación de la academia y con todo eso que se decía antes; “no tenemos espacio para los artistas emergentes, no dan chances a las propuestas nuevas de los artistas”. Entonces con toda esa vaina, porque las cosas tampoco suceden de... de notas [de sólo realizar actividades] ¿no es cierto? entonces por eso, la primera exposición [la hicimos] acá [con] esa nota de la interrelación y todo eso y entonces tenemos como ese... ese anclaje siempre con el arte y eso ya... ya nos planteaba una relación que no estamos haciendo ni actividad social, ni notas de esas, sino una transformación de las prácticas y de las relaciones artísticas. Que se amplían, que se... que se dilatan y met... y viene más gente, la comunidad que no está en el circuito del arte oficial y todo eso y entonces empiezan a aparecer otras gentes, otras visiones, otras voces y todo eso y después... Porque nosotros un tiempo ahí teníamos el... siempre también en la historia del... que tenemos ahí del grupo [*refiriéndose a la reseña de presentación en el blog oficial del Encuentro*], hablamos de arte total (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Desde esta perspectiva ¿es tan diferente el caso del arte institucionalizado del que no lo es? ¿Realmente en el arte de las galerías y museos no se generan interrelaciones o interacciones teniendo en consideración su elaborado entramado entre entidades museísticas, universidades,

espacios comerciales y comunicacionales? Basta sólo un párrafo para responder esta sospecha:

El mundo del arte contemporáneo es una red dispersa de subculturas superpuestas, vinculadas por el simple hecho de que todas ellas creen en el arte. Estas subculturas se distribuyen por todo el planeta, pero se agrupan en ciertas capitales: Nueva York, Londres, Los Ángeles, Berlín. Claro que existen vitales comunidades artísticas en lugares como Glasgow, Vancouver o Milán, pero a tal punto son periféricas que los artistas que las integran, por lo general, han tomado la decisión consciente de quedarse. Aun así, el mundo del arte es hoy más policéntrico de lo que era en el siglo XX, cuando París y después Nueva York dominaban la escena (Thornton 2009, 9).

El libro *Siete días en el mundo del arte* de la socióloga canadiense Sarah Thornton (2009), en realidad, es producto no de siete días sino de varios años de investigación como lo indica la reseña del libro. Sin embargo, la descripción pormenorizada de siete días para cada aspecto del arte comercial de las grandes capitales logran dar cuenta de la intrincada trama de relaciones sociales que se establecen, incluso, en esa sociedad artística capitalista. Sin ir más lejos, los mismos términos de Thornton para referirse a los agentes de su investigación suenan conocidos respecto de los que, larga y repetitivamente, se han utilizado en esta tesis; mundo del arte, sociedad, escena, periferia y, por cierto, comunidades. El contraste, sin embargo, es evidente. Mientras acá he usado estos términos para referirme a una especie de disidencia oficialista, en la autora norteamericana se instalan para identificar el oficialismo más elitista que podría haber en el mundo del arte contemporáneo. Así, queda corroborado que términos como periferia, subcultura o escena no son privativos de ningún contexto específico y más bien su relativismo sólo se puede anclar bajo la advertencia de su uso transparentado metodológicamente ¿Periférico respecto de qué centro? ¿Marginal respecto de qué integración? Lo cierto es que Al Zur-ich se ha encargado de reforzar esa “idea” de periferia, ayudando con ello a reproducir, nuevamente, la vieja dicotomía Sur/Norte de la ciudad de Quito que ya “no es la misma de antes” en términos urbanísticos, económicos o de servicio así como el mismo don Villafuerte se lo corrobora a Tranvía Cero (Figura 3.4), o así como lo arrojan los resultados del estudio de Alfredo Santillán sobre imaginarios y segregación urbana (2015).

ERNESTO PROAÑO: Creo que Al Zur-ich, el asunto es que era un colectivo muy heterogéneo. Entonces teníamos diversas posiciones sobre el arte. Y diversas posiciones políticas sobre el arte. Entonces, por lo tanto no coincidíamos plenamente en el discurso de... del... del colectivo. Y a veces incluso discrepábamos mucho con los términos que se usaban. O la redundancia de términos. Por eso a veces teníamos muchas discusiones con, justamente con el Samuel porque él siempre trataba de... de poner al sur como un lugar que estaba abandonado por el discurso oficial. Y sí es verdad, de alguna forma. O sí fue verdad durante muchos años pero ya no lo es en este momento. Al contrario, ahora es un lugar muy apetecido por...

RODRIGO ORTEGA: [*interrumpiéndolo*] ¡Explotado políticamente!

ERNESTO PROAÑO: ...explotado, digamos, por... por las élites del poder. Eso no quiere decir que haya todavía museos en el sur, que haya, digamos un... unos centros culturales gigantes en el sur. Debería haber. Pero no hay. Pero tampoco hay en el norte. Sólo hay en el centro/norte [*diciéndolo con un poco de gracia y humor en sus palabras*]. En el centro de la ciudad ahí está todo concentrado. Pero en el resto de la ciudad, hacia el norte, hacia el sur, hacia los valles no hay nada. No hay nada simplemente. Son iniciativas privadas las que funcionan en ciertos sectores. Sobre todo en sectores de clase media alta donde pueden darse el lujo de poner una galería, digamos, bien puesta o un cine. Pero son iniciativas privadas. Entonces, estábamos claros en una cosa, en que nuestro trabajo tenía que ser con la comunidad, para la comunidad y que nosotros teníamos que ser mediadores entre la obra de arte y la comunidad. Eso era lo que estaba absolutamente claro en nuestro discurso político, para mí. Todo lo demás ya se salía del molde. Porque ¡claro! todos teníamos posiciones diferentes. Había gente que tenía posiciones que se acercaban más a la derecha, digamos, eran... eran muy conservadoras y había gente que se acercaba, más bien, muy a la izquierda ¿no? Que eran muy radicales ¡ajá! dentro del mismo colectivo. Y esto, obviamente hacía que se produzcan tensiones muy fuertes, [en] el momento de elaborar discursos en conjunto ¿no? (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016).

Si se viene “[...] de la academia [...] con una preocupación de la academia” (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016) ¿aquello no pudiera significar un arrastre inconsciente de los estatutos institucionalizados del arte contemporáneo a escenarios “poco tradicionales” para el arte, como pudiera ser el sur de la ciudad de Quito? Lo claro es que la transformación en arte de los procesos y prácticas del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich se consuman en el medio artístico contemporáneo al momento en que se inscriben

en el campo a través de sus diversos medios de representación en las instituciones del arte tradicional, con las que inicialmente tomaron distancia. Una suerte de “vengo volviendo”⁵⁵ que pareciera rezagar a segundo plano o condicionar como mero “telón de fondo” a las mentadas comunidades del sur, cuya posibilidad de autorepresentación queda subsumida por el hacer “artístico” pues, a pesar de que las “otras voces” de la comunidad serían lo “esencial”, el resultado mediático del catálogo sigue teniendo que ver más con lo que los artistas hicieron en las comunidades que con la forma en que estas mismas se dan a ver a través de esos medios.

RODRIGO ORTEGA: [...] a mí, a ratos me queda la sensación que, ehm... que así como ustedes dibujan esta presencia de los teóricos de forma satelital [en los catálogos], a ratos me parece que los... que las comunidades, básicamente los dirigentes comunitarios con los que ustedes tienen contacto, también funcionaran así [satelitalmente]. O sea, tampoco tienen injerencia cien por ciento [en el Encuentro]. Si bien... si bien es cierto, ustedes trabajan con ellos pero no necesariamente ellos trastocan a totalidad el proyecto Al Zur-ich.

PABLO ALMEIDA: ¡Claro!

RODRIGO ORTEGA: O el proyecto, incluso, de los artistas que van [al Encuentro] ¿no?

PABLO ALMEIDA: O sea, como una medida de... de educación nos presentamos ante la dirigencia barrial con todos los participantes. O sea, como ¡sí! como llegar a saludar ¡cachas! como saludar. Pero no nos interes... por lo menos a mi no me interesa que esté el dirigente barrial, [que] esté así interesadazo a que el proyecto... ¡No! sino que llegamos y les presentamos el proyecto; “esto hacemos y queremos hacer en su comunidad” (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

¿Colaboración? ¿Intervención? El vaivén entre un arte institucionalizado a otro que no lo es pareciera manifestarse sólo en el habla sobre éstas. Que para los dirigentes barriales el arte no sea “su campo” o que haya gente más “sensible” a los proyectos pareciera refundar más bien,

⁵⁵ Jerga ecuatoriana que hace alusión principalmente al retorno de los emigrantes ecuatorianos. “Vengo volviendo” también es el título de una película ecuatoriana dirigida por Gabriel Páez. Estrenada en octubre de 2015 narra las aventuras de un hijo de migrantes que busca viajar a Estados Unidos, en ese proceso el protagonista va conociendo por primera vez sus raíces y los mitos que la construyen. En su proceso de filmación la producción de la película buscó operar con un método de trabajo con las comunidades en donde ellas fueran el cuerpo actoral en sus propios contextos. En este sentido, veo un vínculo procedimental con la estrategia operada en el Encuentro Al Zur-ich y en donde se dan las mismas dificultades de integración, producción y representación. No obstante se busca directamente la “voz” de esos “otros” locales para que consumen una forma autorepresentacional. <http://www.elcomercio.com/tendencias/vengovolviendo-encuentrosconelcine-azuay-migracion-clack.html> acceso el 1 de agosto de 2016.

como ya se dijo, la vieja tradición de la temprana modernidad del arte. Problemas nominales que, sin embargo, no dejan de condicionar el mismo estatuto de comunidad en Al Zur-ich.

PABLO ALMEIDA: Nosotros le... desde el inicio pensamos Al Zur-ich como un proyecto de arte. O sea, como arte mismo. Como un proyecto artístico y como te digo hemos estado en las fronteras sobre algunos puntos de antropología, historia, patrimonio, asistencialismos. Bueno, no sé, asistencia social eso es más cagado. Se ha tratado de... no... no... no... es un proyecto total, es decir, visibilizar esa problemática. Pero sí en el camino se van dando cosas para que se pueda arreglar ciertas cosas de la vida diaria. Pero es arte contemporáneo ¡cachas! O sea, ese es nuestro... nuestro tronco ¡cachas! O sea, desde el arte contemporáneo hacemos, tratamos de hacer esto, hacemos esto o este proyecto y eso no sólo lo hemos manejado en el Zur-ich, sino también en los proyectos que hacemos aparte como, no sé, como aquí, o nos han invitado a otro lado. O sea, la raíz es arte ¡cachas! O sea, desde diferentes visiones, pero es arte. O sea, tratamos que conceptualmente quede como arte. Contemporáneo o lo que sea, pero tiene que ser una visión de arte, de arte contemporáneo o de sus raíces o de sus... de sus montón de...

RODRIGO ORTEGA: ¿De vínculos? ¿De conexiones?

SAMUEL TITUAÑA: De vínculos ¡exacto! Permeables, no permeables, se traspasa, no se traspasa pero se regresa.

RODRIGO ORTEGA: ¿Y por qué mantenerlo ahí? O sea ¿Cuál es...? ¿Porque ustedes son artistas? ¿[Acaso] porque se ligan más con los artistas [lo hacen desde ese campo]?

PABLO ALMEIDA: Porque... no sé, no somos...

RODRIGO ORTEGA: [*superponiendo mi pregunta a su lenta respuesta*] ¿O se ha dado así normalmente?

PABLO ALMEIDA: ...no somos especialistas de las ciencias sociales por ejemplo. O sea, si es que yo me voy a hacer una visión antropológica o un proyecto antropológico, por ejemplo de arte, o sea, pecaría porque yo no soy muy... no... no... no soy... no... no tengo las fuentes propias para decir esto es arte antropológico o arte social como ahora nos dicen; “ustedes hacen arte social” digo “¡chucha! No sé si hago arte social”, no cacho en realidad, o sea es arte y punto ¡cachas! O sea, es que yo creo que no es que haya arte para niños, ni haya arte para mamá, para hombres... o sea, el arte es el arte ¡cachas! Sea para quién sea. O sea, no sé (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Bien común y democrático (sea para quien sea) pero que sin embargo no todos necesariamente pueden comprender (“no es su campo”). Vestigios de una modernidad artística que parecieran aferrarse a las hablas del arte contemporáneo sin querer dejarlas atrás. Una paradoja que pone en duda la premisa de si el arte se comporta como algo dado en cualquier comunidad como “totalidad”, no circunscrita sólo a la plástica o incluso a lo “visual”, o si es algo ajeno a ellas y que por lo tanto se les debe dar, acercar, inyectar dada su carencia. Una precisión conceptual que clama por rigurosidad como la que se reclamaría también para la definición de lo contemporáneo en el arte o lo comunitario en una práctica artística.

RODRIGO ORTEGA: Oye Pablo ¿y cuando tú dices, por ejemplo, que no necesariamente te interesa que el... que el... que el presidente de la comunidad o el que esté a cargo se enamore del proyecto...?

PABLO ALMEIDA: [*respondiendo intempestivamente*] Porque nunca pasa ¡loco!

RODRIGO ORTEGA: Pero en ese sentido ¿cuál es tu visión? ¿Cuál es tu objetivo entonces?

PABLO ALMEIDA: Saltarse esos obstáculos nomás.

RODRIGO ORTEGA: Y hacer [todo] ahí en pos del proyecto [*afirmando esta idea*].

PABLO ALMEIDA: ¡Claro! Entonces ahí cachas a cinco señoras que son las más... siempre ayudan las señoras de las tiendas o las más comedidas ¡cachas! Siempre dicen “¡chucha! yo les voy a acolitar ¡qué bonito!” y no sé qué. Nunca es un dirigente barrial ¡nunca! siempre son las señoras de las tiendas o las que venden informales o la señora que tiene la casa más bacán. Entonces siempre te acolita ella. Entonces les decimos [a los artistas participantes] “mejor méntanse con esas personas que son las que los van a ayudar en sus proyectos”. De lo que se trate ¿no? A veces son huertos barriales, huertos urbanos, barriales, la última vez, que todavía están ahí, nos ayudó una señora que es la media dura del barrio ¡cachas! No sé si es dirigente pero bueno, es dura del barrio. Entonces ella fue metiendo ficha [se fue interesando] y así, eso nos pasó por ejemplo en la comuna Chilibulo-Marco Pamba-La Raya. Fuimos donde el dirigente, hablamos con el *man*, fuimos otro día, fuimos otra vez que el señor llamándole por teléfono, el *man* llegó un día [y] dijo “yo no sé de qué se trata”, hasta en el video creo que se ve [*todos reímos*] “o sea, no sé bien de qué se trató esto pero bueno bienvenido” [*todos reímos nuevamente*] (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Insistencia en la instalación del proyecto de arte por sobre cualquier “obstáculo” barrial. Dicha realización de obra asegura posteriormente, en las producciones mediales, su consumación como un signo de lo contemporáneo del arte apoyado por la presencia reflexiva de los teóricos de la disciplina, que con sus textos y presencia en los catálogos colaboran al “posicionamiento” de Al Zur-ich. Esto es, su condición de arte expandido⁵⁶ de los círculos y soportes tradicionales (Sansi 2014). Pero aquello, en ningún caso asegura una consumación de lo interrelacional reclamado para las mismas prácticas y en los mismos medios. Mucho menos asegura entonces una consumación autorepresentacional de la comunidad con la que se trabaja ¿Cuáles son las trazas que, en los medios de AL Zur-ich, nos pudieran hablar efectivamente de comunidad? ¿Cuáles son los rangos colaborativos que rompen cualquier tipo de condición interventiva de los espacios como imposición de una propuesta desentendida de lo específico del lugar y de la gente que lo habita?

RODRIGO ORTEGA: ¿Pero, y en términos, por ejemplo de contenido, no han tenido conflicto, es decir...?

SAMUEL TITUAÑA: [*respondiendo apresuradamente sin dejarme terminar la pregunta*] ¡Chuta! Ahí no... ahí... porque ahí es menos... pero digo ¿en contenido de qué... de qué?

RODRIGO ORTEGA: De obra por ejemplo. O sea, digo, eh, ¡qué sé yo! Porque ustedes en el catálogo hacen un ejercicio crítico...

SAMUEL TITUAÑA: ¡Claro!

RODRIGO ORTEGA: ...del proyecto. Por ejemplo, como el caso que me comentaban del... del Miguel Alvear ¿no?

SAMUEL TITUAÑA: ¡Mmm!

RODRIGO ORTEGA: ¡Claro! Y puede ser, como lo hemos conversado otras veces, que los *manes* tomen el proyecto y lo presenten en otra instancia, en otro catálogo y lo escriban, o lo relaten así como... como la... como algo que no fue en realidad ¿no? O sea, me refiero por ejemplo al caso del Alvear ¿no? que funcionó sólo para tres, cuatro personas...

SAMUEL TITUAÑA: ¡Mmm!

⁵⁶ En arte, la noción de arte expandido deriva de las reflexiones por lo menos de tres intelectuales ligados al arte; primero Umberto Eco y su *Obra Abierta* (1962) que propone una relación de apertura y cruce entre lector y autor en un juego de transferencias permanentes y no jerárquicas. Paralelamente a Eco, Roland Barthes comparte las mismas ideas en sus *Ensayos Críticos* (1964) aludiendo a la necesidad de romper con la condición de autoría de obra. Por último Rosalind Krauss (1979), revisitando las nuevas producciones en arte desde los 60 acuña el término “escultura en el campo expandido” para referirse a obras que pierden su demarcación física y clasificatoria.

RODRIGO ORTEGA: ...y que en ese sentido ¡claro! quiebra un poco la lógica de... de Al Zur-ich, en términos de involucrar a la comunidad.

SAMUEL TITUAÑA: ¡Claro!

RODRIGO ORTEGA: Yo no he revisado... no he revisado esos textos de... de... el de la [María] Belén [Moncayo⁵⁷] sí lo leí. Y ¡claro! de la comunidad ahí no se habla nada por ejemplo. Se habla del proyecto del Alvear [como “obra de arte” solamente]... (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

La producción del artista Miguel Alvear se vincula de manera notoria a la constitución del imaginario popular del Ecuador. De ello dan cuenta las obras que podemos ver en sus catálogos y de ello también da cuenta Manuel Kingman, tanto en su tesis de Maestría (2011) como en su libro sobre arte contemporáneo y cultura popular (2012). No obstante sus propuestas no necesariamente restringen su circulación por los contextos de lo popular sino lo hacen, más bien, por los del arte oficializado de festivales y exposiciones en museos y galerías.

¡Claro! pero... lo que... lo que pasa es que ¡verás! ahí el tema también es que, digamos, que fue como un momento coyuntural porque él antes había... había registrado [el Camal⁵⁸]. Él tenía un registro antes de... de entrar a Al Zur-ich. Entonces tenía como todo ese registro, audio, tenía un montón de cosas que estaban hechas y, digamos, por este contexto con la [María] Fernanda [Cartagena⁵⁹] que en ese tiempo nos acompañó [en] el Encuentro y todo eso y también de, o sea de pensar, utilizar como todo ese espacio simbólico para la ciudad y para el sector, digamos, con ese proyecto era... era relevante. Pero obviamente que en ese tiempo también, eh, estábamos... ya teníamos claro cómo queríamos trabajar pero todavía nos faltaba desarrollar como más herramientas y cosas así, digo. Pero, ehm, no es que ese material que él presentó lo fue a hacer [en el Encuentro] sino que él ya lo... ya lo tuvo. Entonces fue como un momento coyuntural que se junta él, se junta gente que le conoce, está nuestra plataforma y digamos, bueno, nos juntamos esos tres elementos, se cruzan, más allá de que ¡claro!

⁵⁷ Curadora audiovisual independiente y directora del archivo anmme (Asociación Archivos Nuevos Medios Ecuador), <http://archivo.aanmecuador.com/contacto/cv-directora/> acceso el 1 de agosto de 2016.

⁵⁸ Corresponde al antiguo Matadero Municipal de Quito ubicado al sur de la ciudad, cuyo funcionamiento como tal se extendió hasta el año 2000. Actualmente funciona bajo el nombre de Centro Comercial Chiriyacu.

⁵⁹ Es curadora independiente y editora de la revista www.LatinArt.com. Estudió Historia del Arte en The American University, de Washington D.C. (EE.UU.); cuenta con una maestría en Culturas Visuales, otorgada por la Middlesex University, de Londres (Inglaterra). Sus temas de investigación son los vínculos entre el arte y la política, la inserción del arte en la esfera pública, el arte comunitario, la representación de la alteridad étnica en las artes visuales de América Latina y propuestas pedagógicas experimentales que vinculan arte, política y sociedad. <http://mde.org.co/mde11/es/conferencistas/maria-fernanda-cartagena/> acceso el 1 de agosto de 2016.

Digamos, que la asistencia de la gente fue como mínima ¿no? Estaba la gente que estaba vinculada más al tema artístico y la gente de la población, la que pasó por ese... en ese rato pero que eran muy poca. Pero, ehm... y ya después yo me imagino que empezaron a reflexionar sobre el... sobre el trabajo de... de él como un artista, como un cineasta si quieres ¿no? Y ya desde esa perspectiva no tanto de su proyecto presentado en Al Zur-ich porque, digamos, entró en la plataforma pero también con sus particularidades porque no es que entró a... a... a generar la información en ese... en ese tiempo para nosotros ni... ni nada, sino que era un archivo que ya estaba ahí hecho (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Aún así, incluso mi propia precisión con los términos debiera ser mayor pues más que “hablar de la comunidad” es ésta última la que debiera “hablar” en función de su propia construcción representacional. Con todo, el texto de Moncayo (Figura 3.5) sigue quedando atrapado en la endogamia de la comunidad del arte al referirse al propósito del proyecto de Miguel Alvear que, supuestamente, “[...] nos recuerda el de la video-instalación de Beryl Korot [...]” (Moncayo 2013, 94) ¿Y qué hay de los “quince días metido en el antiguo matadero de Quito” de Alvear en el año 1991? ¿Es que acaso el único destino de ese material fílmico debía ser una puesta en escena de proyecciones para unos pocos del mundo del arte?

Lo cierto es que el contraste crítico de este material, contraste buscado en su proyecto del 2004 en el marco de Al Zur-ich, pareciera quedar rezagado por el verbo edulcorante de unas referencias que destacan ante todo la formalidad interventiva de las proyecciones sobre el espacio arquitectónico del ex Matadero y su “mágica oscilación entre presente y pasado” (Cartagena, catálogo Al Zur-ich 2004, 11). Instalándose estas referencias procedimentales de la propuesta incluso más allá de la colaboración entre la producción de la video instalación y la comunidad inmediata del contexto en el que se instala y a los que alude (los comerciantes del Centro Comercial Chiriyacu, ex Matadero), anclándose así y ante todo en lo espectacular más que en lo colaborativo. “Fue conmovedor para quienes lo vimos, especialmente para un borracho solitario que se quedó mirando, apoyado en el poste del semáforo” (Alvear 2013, 94). A pesar de que el caso del proyecto de Miguel Alvear se inscribe como experiencia desajustada en las programaciones tempranas del Encuentro Al Zur-ich, casos similares podemos encontrar a lo largo de los trece años de experiencia. Casos relatados por los mismos organizadores que dan cuenta de las complejidades en la producción de propuestas de trabajo colaborativo junto a vecinos de los barrios del sur de Quito. Sin embargo, muchas de estas

experiencias “fallidas” de colaboración pueden ser leídas incluso en la visualidad resultante del evento y hecho público a través de las mediaciones que de ellas Al Zur-ich hace.

Figura 3.5. Proyecto *Fantasmagoría del Rastro* con texto de María Belén Moncayo

Fantasmagoría del Rastro

Fantasmagoría del Rastro, 2004
[Centro Comercial Chiriyacu, Quito, junio de 2004]

Realización: Miguel Alvear
Arte: Enrique Vásquez
Pista sonora: Fabiano Kueva y Mayra Estévez

Instalación de video y sonido sobre la arquitectura del Centro Comercial Chiriyacu, antiguo camal de Quito, realizada para la segunda edición del Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich, organizado por el colectivo Tranvía Cero.

En 1991 pasé quince días metido en el antiguo matadero de Quito con una vieja cámara de 16 mm filmando la faena de las reses. Quince años más tarde, el edificio donde funcionaba el matadero fue convertido en una especie de centro comercial de ropa contrabandeada, donde fueron reubicados comerciantes desalojados del centro de la ciudad. Los urbanistas a cargo del proyecto no dejaron ni rastro del “Rastro”. Ninguna señal o huella de que allí había funcionado el matadero de la ciudad desde los años cincuenta. Entonces pensé que por una noche los espectros debían volver. A las 23:00, sin anunciarlo, proyectamos las imágenes y sonidos de 1991 sobre las ventanas, los pasillos, la fachada del inmueble. Durante sesenta minutos los fantasmas habitaron dentro y fuera del edificio. Fue conmovedor para quienes lo vimos, especialmente para un borracho solitario que se quedó mirando, apoyado en el poste del semáforo.

Fantasmagoría del Rastro, podría decirse, fue una suerte de transposición de energía, de la naturaleza a la cultura, de la realidad a la ficción, del pasado al presente; una intervención multimedia cuyo propósito nos recuerda el de la video-instalación de Beryl Korot realizada en 1975: *Dachau 1974*, obra que bregaba con el espacio y la arquitectura de un campo de concentración nazi, actualmente convertido en un lugar de visita turística. La abyección tácita del espacio es subvertida por el autor. Bajo su sensible mirada toda posible sensación repulsiva desaparece y nos aproxima más bien a un estado contemplativo apuntalado por una banda sonora –con fragmentos del *Te Deum* de Arvo Pärt, sonidos del proceso de faenamiento y compases de tecnocumbia– que subrayaba lo apocalíptico de las imágenes en su transposición temporal.

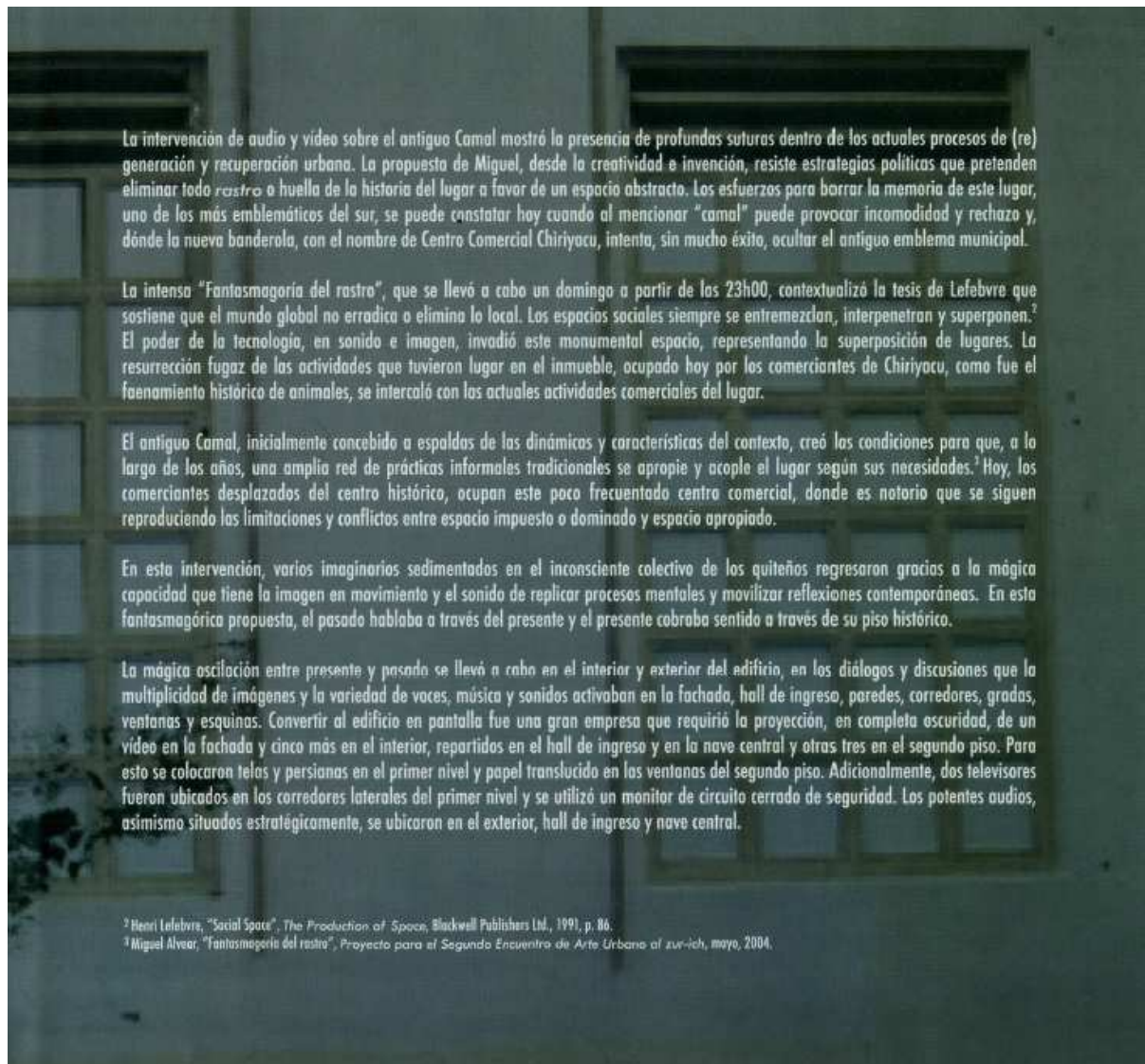
María Belén Moncayo

[Tomado de *Al Zur-ich. Encuentro de arte urbano* (2004), publicado en *Latin Art*, disponible en <http://www.latinart.com/ai/view.cfm?start=2&id=351>]



Fuente: *Mecánica Popular. Obras y proyectos [1989 – 2013]*, 95. Catálogo sobre la obra de Miguel Alvear. Centro de Arte Contemporáneo 2013 bajo Licencia GFDL y Creative Commons (CC BY-NC).

Figura 3.6. Reseña *Fantasmagoría del Rastro* escrita por María Fernanda Cartagena



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2004, 11.

PABLO ALMEIDA: Pero sí nos hemos equivocado a veces con algunos proyectos. No sé si por muy novatos. En el 2004 me acuerdo le aceptamos el proyecto al Miguel Alvear por ejemplo. El Miguel Alvear es del *mainstream* artístico, es el... o sea, una vaca sagrada ¡cachas! El proyecto del *man* era muy lindo, de la recuperación de la memoria histórica del Camal. Tenía el *man*... el *man* tenía unas grabaciones de cuando realmente era Camal, Camal. Esa parte, lo quería presentar [*sic*] en Chiriyacu y era perfecto ¡cachas! perfecto.

RODRIGO ORTEGA: En papel era perfecto [*afirmando*].

PABLO ALMEIDA: Perfecto ¡cachas! Pero ya ahí en el proceso, el *man* nunca venía a reuniones. El *man* llamaba, decía "no puedo" o venía así, sólo a... no decía nada ¡cachas! Porque el *man* tenía ya maquinado qué iba a hacer ¡cachas! O sea directamente. O sea,

nosotros decíamos “pero tienen que involucrarse con la comunidad” y no sé qué más, “ya, ya, simón, simón” [decía], entonces el *man* qué hizo ¡loco! O sea, como también tenía sus acólitos [dentro de los] que estaba el Fabiano Kueva que le hizo el sonido, el *man* me dice, se acerca y mi dice, yo hacía la otra técnica, yo manejaba la técnica además; “necesito que me des quince... quince proyectores, más o menos unos veinte parlantes”. Porque hizo en todo Chiriyacu ¡cachas! Y yo también le jugué al “amigo” [le dije] “¡simón! fresco, simón. Ya vamos a hablar” ¡puta! teníamos uno creo que le dimos o dos, y los demás “tienes que conseguirte ¡loco!”. Y nosotros, y el Lucho, el Lucho Herrera, que es así todo hecho el bacán, el *man* era el maestro mayor del Miguel Alvear, le ponía las telas donde el *man* pedía, se sacaba la puta clavando, “no le hagas eso loco, es problema del *man* [le digo]. Es que no se qué [respondía]”. O sea, y cachas que el *man* lo que hizo fue presentar a las once de la noche de un domingo ¡loco! ¿quién ¡chucha! va a ver eso? Nadie huevón. Un borrachito que estaba afuera y estaba viendo ¡loco! [*todos reímos ruidosamente*]. O sea ¡habla serio! ahí tuvimos problemas con el Miguel, pero igual tienes que presentarlo [en el Encuentro y en el catálogo]. O sea, el *man* es super bueno técnicamente. O sea, el *man* puso los proyectores donde debía, se veía desde afuera, se veía de puta o sea era toda una... una instalación sonora y audiovisual de putas ¡cachas! Pero le vieron tres personas ¡huevón! Aparte [de] nosotros ¡cachas! (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Lo anterior, lejos de ser una mera anécdota presenta, a la luz de lo sucedido, la necesidad de una reflexión mayor sobre las condiciones que determinan que una producción (de arte o de otro tipo) se inscriba en la dimensión paradigmática a la que alude a través de sus medios de circulación. En esto se fundan muchas críticas actuales a casos semejantes en el mundo del arte. Es de esa manera que lo abordo en esta tesis refiriendo a autores como Kester, Bishop y Sansi. Como indicaba y como lo indican los autores recién aludidos, la crítica a las formas de representación se constituyen como develamiento de formas paradigmáticas en choque y que en su contraste ayudan a determinar los lineamientos de su definición. No levantaré acá un listado con los casos de este tipo que se han dado en Al Zur-ich en sus trece años de operación, aquello no sería más que un conteo poco auspiciante para lo que esta tesis busca. Si he hecho referencia al caso del proyecto de Miguel Alvear es porque corresponde al que más discutimos con los organizadores en esta línea de reflexión y dentro de ese contexto ejemplifica de buena manera lo sucedido con otros casos similares dados en el marco del Encuentro AL Zur-ich.

La relevancia en sí del proyecto de Alvear no está en cuestión. Ya lo dice el mismo Almeida en sus comentarios; el proyecto “era perfecto”. Pero dicha perfección remitía más bien a una forma de comportar el arte anclada en estatutos que fomentan ante todo las condiciones formales y estéticas de la producción (“El proyecto del *man* era muy lindo”) lejos de lo colaborativo como necesidad primera. Su estatuto de obra no era preponderante en el nuevo estatuto que se forjaba o se intentaba forjar en Al Zur-ich. Ese es el significado del “sí nos hemos equivocado a veces con algunos proyectos” dicho por Almeida, pues no cabe duda el valor de los registros documentales que Miguel Alvear captó en 1991 durante quince días al interior del Camal de Quito. Su valor, en sí mismo, remite a su valor como documento, es decir, de material que contiene visualmente un pasado que fue a pérdida. No sólo en su dimensión espacial (el rotundo cambio interior de la edificación que borró las “huellas” de su condición de matadero) sino mucho más importante en su dimensión antropológica. El Centro Comercial Chiriyacu no es lo que fue (Matadero) y, con ello, tampoco el grupo social que hoy lo habita es el que fue y que lo habitó entonces (Matarifes, comerciantes y consumidores de carne fresca).

¿Dónde fue a parar ese material cuya valiosa dimensión antropológica se rezagó en el traslape de su explotación “plástica”, en su “belleza” extemporánea para ser exhibida como intervención un domingo de junio del 2004 a las once de la noche? Para hacer honor a la relevancia del material de Miguel Alvear respecto de sus filmaciones en el ex matadero de Quito podemos ver en el mismo catálogo de sus obras y proyectos (2013, 178) una ficha que refiere a su cortometraje *Camal*,⁶⁰ filmación en 16mm, blanco y negro sólo con algunas imágenes en color y dramatizada con música de Ryuichi Sakamoto, que muestra la brutalidad de las faenas del matadero mezcladas con la asumida cotidianidad de sus usuarios y trabajadores. Material videográfico que fue parte de las proyecciones en la propuesta *Fantasmagoría del Rastro* pero que su destino era fundamentalmente ajeno y distante de la comunidad directa a la que aludía, el cortometraje *Camal* fue exhibido en el Museo de Arte Reina Sofía de Madrid y el Latin American Film Festival de Washington D.C.

Ni el catálogo 2004 de Al Zur-ich (Figura 3.7) ni el de Alvear (Figura 3.8 y 3.9) logran dar cuenta a través de sus pocas imágenes de una dimensión colaborativa pues en rigor se trató simplemente de otro proyecto interventivo del arte. Por otra parte, en ambos catálogos la

⁶⁰ Cortometraje que puede ser visualizado en el siguiente vínculo <https://vimeo.com/91222563> acceso el 1 de agosto de 2016.

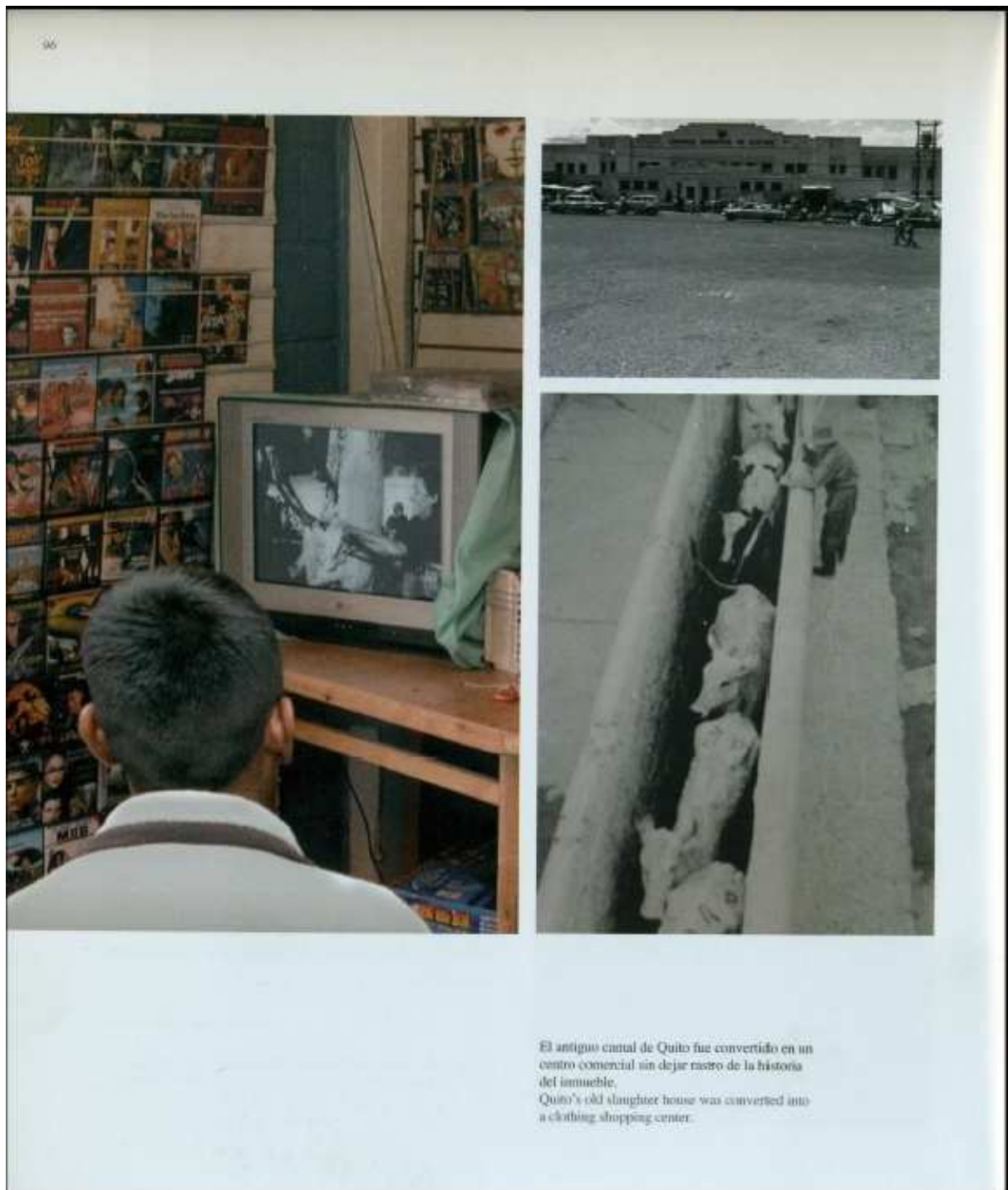
capacidad de síntesis para la presentación de los proyectos, en primera instancia, pareciera responder a una máxima editorial que fomenta la abundante cantidad de proyectos presentados en desmedro de la profundidad analítica a la que ellos pudieran llegar en el catálogo. En rigor, cuando la profundidad relacional no acontece como proceso colaborativo solo queda el mero registro que indica con simpleza que algo se realizó, aunque sea para el reconocimiento de unos pocos miembros del campo del arte.

Figura 3.7. Imágenes *Fantasmagoría del Rastro* en catálogo Al Zur-ich 2004



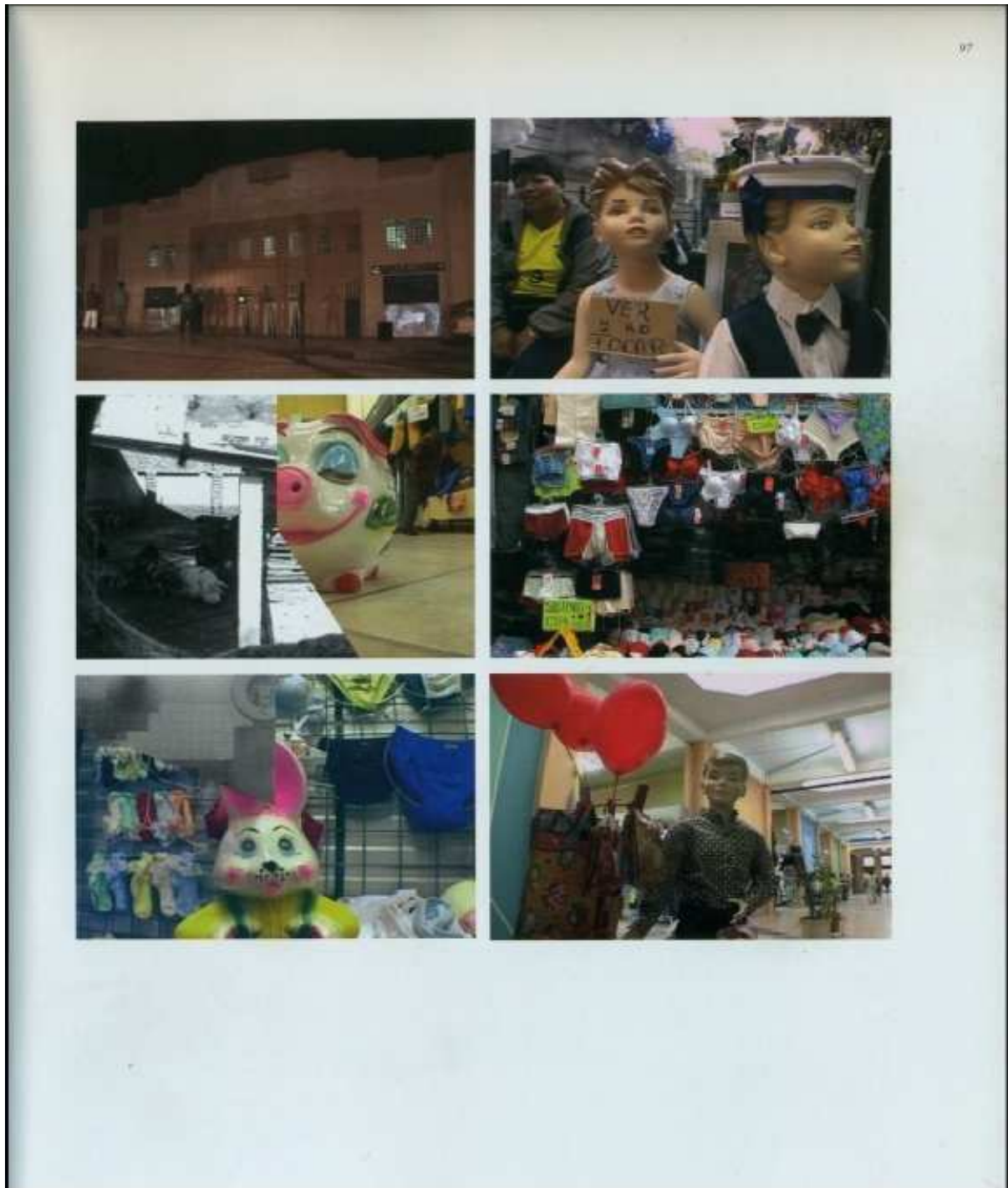
Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2004, 13.

Figura 3.8. Imágenes *Fantasmagoría del Rastro* en catálogo de Miguel Alvear



Fuente: *Mecánica Popular. Obras y proyectos [1989 – 2013]*, 96. Catálogo sobre la obra de Miguel Alvear. Centro de Arte Contemporáneo 2013 bajo Licencia GFDL y Creative Commons (CC BY-NC).

Figura 3.9. Imágenes *Fantasmagoría del Rastro* en catálogo de Miguel Alvear



Fuente: *Mecánica Popular. Obras y proyectos [1989 – 2013]*, 97. Catálogo sobre la obra de Miguel Alvear. Centro de Arte Contemporáneo 2013 bajo Licencia GFDL y Creative Commons (CC BY-NC).

RODRIGO ORTEGA: Pero ¿El *man* no tuvo ningún... ningún auto crítico, digamos?

SAMUEL TITUAÑA: No.

RODRIGO ORTEGA: ¿No dijo nunca “¡no! me equivoqué huevón, la cagué”?

PABLO ALMEIDA: No ¡qué chuchas!... y estaba la [María Fernanda] Cartagena, estaba el [Marcelo] Aguirre por todos, o sea... no... todo... estaba protegido ¡cachas!

RODRIGO ORTEGA: ¡Ah, claro!

SAMUEL TITUAÑA: No ves que ese... cachas que esa... esa relación es... eras... es diferente porque ¡claro! él ya tiene su círculo ¡cachas! Entonces, así haga algo mal ya está bien ahí. Porque después salió un par de textos del *man* y todo un rollo y...

RODRIGO ORTEGA: ¡Ah, ya! ¿Hablando del trabajo?

SAMUEL TITUAÑA: ¡Claro! Y toda la nota. Entonces...

RODRIGO ORTEGA: [*interrumpiéndolo*] Tenía las espaldas cubiertas.

SAMUEL TITUAÑA: ...entonces ya es, ¡ya pues loco!

PABLO ALMEIDA: Pero fue un error nuestro ¡cachas! Haber permitido que haga todas esas huevadas y no decirle “tienes que hacerle el viernes a las seis de la tarde porque hay *full* gente ¡cachas!”. O sea ¡chucha! Lindísimo loco. Pero el *man* dijo “no, el domingo de once de la noche” y punto huevón. O sea ¡chucha! ¿Qué? muy bacán [*todos hablan y ríen al mismo tiempo haciendo ininteligible el resto del diálogo*] (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Nada asegura de manera a priori que un cúmulo de material de registro o su simple implementación en medios de comunicación masiva sirvan para consumir las condiciones ideales en que un grupo social se vea representado. Problema de larga data referido a la crisis de la representación en la antropología, cuyas discusiones han sido parte los autores abordados en esta tesis. Complejidad que se extiende desde la tradición y predominio de la escritura en la antropológica pasando por su escritura visual a través del documental y la producción fotográfica hasta abarcar, en la actualidad, los nuevos medios digitales. Es por esto que cobra sentido un ejercicio crítico a las producciones visuales sobre grupos sociales desde la antropología visual. Y, naturalmente, es esto lo que acá se defiende de forma crítica respecto de la producción medial de Al Zur-ich, sin desconocer, por ello, el enorme aporte que el Encuentro y los proyectos que han pasado por él han hecho al arte ecuatoriano y a la generación de material documental sobre el sur de Quito, material aún por explorar desde diversas perspectivas y formas de representación. Lo que acá he querido esbozar es la desnaturalización en el proceso de categorizar de forma *a priori* como colaborativas las prácticas artísticas realizadas en el marco del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich, amparado en un ejemplo que nos obliga más bien a preguntarnos dónde están en los registros, las huellas de esa condición de colaboración. Así, los matices y fluctuaciones de tipos de

proyectos deberán ser considerados a la hora de revisar cada producción en su correspondiente material visual. Los signos que connoten aquello serán fundamentales para su cotejo con las diversas voces que pudieran dar cuerpo y comprensión a los sentidos construidos para cada escena artísticas más allá de el efectismo que dicho material pudiera provocar en una lectura rápida e incauta sobre proyectos de arte.

4. La imagen de lo comunitario

Esta categoría es uno de los ejes centrales de la investigación. Lo que busco acá es transparentar el tipo de rol que para Al Zur-ich tiene la construcción de imágenes sobre comunidades del sur de Quito y cómo éstas son representadas en sus producciones mediales. Teniendo la referencia de las categorías de investigación ya presentadas y considerando cómo se ha transparentado el hecho de que tales representaciones son unilaterales por parte de los organizadores de Al Zur-ich, se buscará dar cuenta de la conciencia de los procesos de construcción de imaginario en los catálogos y la posición que los organizadores le dan al interior del proceso que constituye el Encuentro y su ulterior resultado medial. En rigor, determinar el estatuto visual de lo comunitario en Al Zur-ich permitiría comprender en qué medida la construcción visual que de las comunidades hacen se condice con el imaginario del sur en circulación a través del habla común de los habitantes de Quito y qué posibles variantes le darían en Al Zur-ich a través de visualidades que remiten documentalmente a esos contextos. El valor de encontrar este “signo visual de lo comunitario” permitirá cotejar en qué medida el discurso de representación de la comunidad depende del texto escrito por los organizadores del Encuentro, de sus declaraciones en medios y entrevistas o de los textos de los teóricos invitados que escriben sobre Al Zur-ich en sus catálogos. También permitirá, en relación a la totalidad de las imágenes, decantar la presencia de imágenes construidas más allá del mero registro documental y a favor de una fotografía “consiente” de lo que construye. Estas trazas de lo comunitario en la imagen, contrastadas con la discusión sobre las mismas, procurarán comprender en mayor medida cuán consiente son los organizadores de la constitución de un imaginario de comunidad a través de los medios que producen de manera visual y escrita.

Un juego paródico dado en una de las conversaciones con los organizadores de Al Zur-ich logra dar luces de cómo pudiera ser entendido el catálogo desde miradas más escépticas. El valor de este ejercicio paródico, que surgió espontáneamente en la entrevista, radica en el hecho de que se inicia desde los mismos organizadores, como si fuera un ejercicio de

distanciamiento de ellos mismos para ejercer una reflexión crítica sobre sus producciones de catálogos, por tanto, de formas de representación en ellos. En algún momento de la conversación se llegó a hablar de la mediática y polémica crítica de arte mexicana Avelina Lésper⁶¹ y sus recientes opiniones acerca del arte contemporáneo como “farsa”. A partir de esta parodia, surgida por ellos, el tono reflexivo de la conversación, que direcciona nuevamente hacia tópicos sobre la constitución del imaginario de lo comunitario, fue el siguiente:

[...] lo que entiendo es que ella cree todavía en la pintura ¿no? en la escultura así y en la técnica y en el oficio del artista y ahí dice que está la genialidad ¡cachas! Donde ve como todo ese trabajo y la minuciosidad y la técnica y todo lo que hace el artista en el trabajo plástico digamos. Y entonces aquí ¿qué trabajo plástico vas a ver? Ya no ves nada, ni siquiera ves el *Ready Made*, ni siquiera el performance y entonces si [ella] llega al barrio y se va a... al Qhapaq Ñan⁶² ¿qué diría? no va a ver nada. Solamente va a ver gente que se reúne, poquitas, un par de cosas y... (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

La estrategia de la ironía en los relatos paródicos, según el historiador y filólogo español Valeriano Bozal (1999), se instala como último reducto de resistencia hacia las corrientes hegemónicas que dictan los estatutos de las formas de ser en la sociedad, sin embargo, también las estrategias de resistencia pueden correr el riesgo de transformarse en un lugar común, perdiendo con ello la potencia inicial que las instalaba como resistencia y por lo tanto como un espacio en construcción. En el arte contemporáneo hablar de comunidad, práctica social, solidaridad, proceso, entre otros tantos tópicos, también se ha vuelto un lugar común. Cualquier resistencia puede ser subsumida como forma “novedosa” de producción por las corrientes hegemónicas de comunicación mediática y espectacular. A este respecto el arte, por muy comprometido que se manifieste, no está ajeno a ese peligro.

Más que un estilo, la ironía corresponde a una actitud para asumir la posición de la disidencia. Es una jugada estratégica que permite seguir en movimiento cuando en las fuerzas de lo normado nos vemos desgastados, sin posibilidades o incluso en decadencia. Así, la ironía

⁶¹ Crítica e historiadora del arte, notoria en los medios de comunicación por haberse referido al arte contemporáneo como una farsa. Lésper argumenta a favor del arte ligado a las destrezas técnicas y contrasta esta postura con la proliferación de exposiciones en donde cualquier cosa es rotulada como arte. Para mayor información sobre sus ensayos y libros revisar <http://www.avelinalesper.com/> acceso el 1 de agosto de 2016.

⁶² Camino ancestral que recorre gran parte de Sudamérica. Declarado patrimonio mundial por la Unesco. <http://www.cancilleria.gob.ec/argentina-bolivia-chile-colombia-ecuador-y-peru-qhapaq-nan-sistema-vial-andino-incluido-en-la-lista-de-patrimonio-mundial-de-la-unesco/> acceso el 1 de agosto de 2016.

manifiesta también una permanente negativa hacia lo instituido cuya negatividad, velada a través de la ironía, fluctúa según el contexto y el grado de complicidad de los miembros de una discusión (Casas 2004). En la parodia recién explotada sobre una supuesta crítica de Avelina Lésper al Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich podemos ver cómo Samuel Tituaña hace notorios aspectos críticos del Encuentro que no necesariamente serían exclusivos de un análisis “en profundidad” sino más bien se muestran como la crítica constante e inmediata de quienes con escepticismo observan el trabajo artístico del Encuentro en las comunidades en donde opera “[...] siempre nos dicen ‘¿qué se queda con el público? [sic] Instrumentalizan, estetizan la pobreza’, no sé, un montón de cosas que son [que se repiten] todo el tiempo” (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016). Este tipo de comentarios son los que siguen dando vigencia a discursos sobre procesos y relacionalidad en la práctica de Al Zur-ich. Resistencia y defensa del formato de producción, ante los aún escépticos, que se subsume en la figura de la circulación académica y en el mundo del arte contemporáneo a través de sus dispositivos de documentación y representación. Juego binario que se lleva a cabo a través de la imagen de lo comunitario como finalidad última de la producción.

RODRIGO ORTEGA: Pero por ejemplo, en esa misma lógica, el catálogo sí busca transmitir lo que ahí sucedió ¿no?

PABLO ALMEIDA: ¡Claro!

RODRIGO ORTEGA: O sea, esa sería la finalidad del catálogo.

SAMUEL TITUAÑA: Con todas las limitaciones, digamos ¿no?

RODRIGO ORTEGA: Con todas las limitaciones que tiene el catálogo, por supuesto.

PABLO ALMEIDA: ¡Claro!

RODRIGO ORTEGA: O sea, pero... en ese... en ese... ¿Esa sería la pega [el trabajo] del Lucho [*Luis Villarreal, diseñador de las dos últimas versiones del catálogo*], no? En ese conjugado entre texto e imagen...

PABLO ALMEIDA: [*interrumpiéndome*] ¡Claro! es la... es la obra del *man*.

RODRIGO ORTEGA: ¡Claro! tratar de...

SAMUEL TITUAÑA: [*interrumpiéndome con humor y risas, aludiendo irónicamente a supuestas limitaciones del diseñador*] Con todas las limitaciones... [*todos reímos y se hacen más chistes al respecto*]

LUIS VILLARREAL: ¡No! Sí pues, o sea, ahí tiene que estar pues reflejado más o menos lo... el trabajo pues, el que se hizo ¿no? Por eso hay una parte donde dice “El Proceso” ¿no?

Es el proceso y... pues... y cómo terminó y las cosas que pasaron ahí ¿no? ¡Claro! sí tiene que estar ahí reflejado pues el camello [el trabajo] en algo de lo que se hizo (Pablo Almeida, Samuel Tituaña y Luis Villarreal, entrevistados por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Una de las dificultades con la que me encontré, para poder entrar en la discusión sobre la representación visual de las comunidades hechas por Al Zur-ich en sus catálogos anuales, tuvo relación con un comentario hecho por el diseñador Luis Villarreal ante la presencia de los organizadores más antiguos del Encuentro, Samuel Tituaña y Pablo Almeida, que incomodó el ambiente de la conversación dejando cierto hilo de tensión en la conversación pero que se volvió interesante respecto de cómo ellos entienden el trabajo de dar imagen a la experiencia comunitaria. Por una parte Samuel Tituaña hacía alusión irónica a las capacidades profesionales de Luis, pero a la vez el diseñador entiende y trata de transmitir que se han llevado estrategias inoperantes para la distribución de los catálogos en las comunidades. Es en ese entonces que se tornó incómoda mi insistencia respecto sobre temas de representación y recepción del material visual del Encuentro en las comunidades. Con todo, Luis Villarreal logra instalar un comentario fundamental respecto de la recepción de la imagen en las comunidades barriales construidas por el Encuentro.

RODRIGO ORTEGA: Por ejemplo en ese del... la hortaliza [*Proyecto “Huerto de Barrio” del artista Diego Muñoz en Al Zur-ich 2015*], del huerto, o sea... ¿qué... qué... qué pasó ahí? ¿El *man* se reunió con gente [del barrio]...?

LUIS VILLARREAL: ¡Sí! Es el camello que hice pues ahí en el... por eso estaba ahí en... en ese... hay una... asomó la señora ¿no? que fue como una parte fundamental ahí, que se conectó con el... con el Chorizo [Diego Muñoz]. Y las señoras también de 60 y Piquito⁶³ ¿no? que estuvieron ahí activas con la nota y el otro pana que también... que pues, eh, estuvo ahí con los jóvenes y fue el contacto con los jóvenes ¿no? Entonces sí es como que reflejar aquí [en el catálogo lo que sucedió] también ¿no?

RODRIGO ORTEGA: ¡Que pasó [sucedió] ésto [en el Encuentro]! Digamos [*afirmando*].

LUIS VILLARREAL: Los... los personajes claro que, pues... ¡sí! En el otro también me acuerdo del... del Chilivoley⁶⁴ [*Proyecto “Las Recetas del Chilivoley” en Al Zur-ich 2014*]

⁶³ Programa de Salud integral dirigido a las comunidades de adultos mayores.

http://prensa.quito.gob.ec/Noticias/news_user_view/puntos_de_actividad_del_programa_sesenta_y_piquito--3009 acceso el 1 de agosto de 2016.

⁶⁴ Contracción lingüística entre Chilibulo, sector barrial del sur de Quito y Vóleibol, deporte que se practica en esa zona y en Ecuador en general.

¿no? El pana decía “vea ¡chuta! prestará el catálogo, yo me quiero ver ahí”, también se quiere ver la gente ¿no? ¡ajá! Decía “¡chuta! deje ver”. Y estaba pendiente de que a qué hora salía el catálogo. Por eso, porque, pues, habían estado en el barrio de él y habían conversado con él, quería ver qué había pasado en la final [*sic*].

“Querer verse” en la producción editorial marca un punto de inflexión en las reflexiones sobre el hacer del arte en y con comunidades, en tanto que señala una condición de producción unilateral ya manifestada por los mismos organizadores. Acá “querer verse” significa ver cómo los artistas y organizadores del Encuentro “retratan” a la comunidad, marcando rotundamente en esa operación la ausencia de procesos de autorepresentación de las comunidades. A pesar de que a lo largo de los trece años de trabajo en el Encuentro existen algunos proyectos que involucran de forma más certera a las comunidades y se acercan a un proceso de autorepresentación de las mismas, este proceso metodológico aún no ha sido explotado de forma consciente, ni tampoco ha sido planteado como problema político fundamental al interior de los mismos compromisos y lineamientos procedimentales que los organizadores de Al Zur-ich establecen para su hacer.

RODRIGO ORTEGA: ¿[Y] lo vio o no? [*refiriéndome al catálogo*]

LUIS VILLARREAL: ¡Sí! sí, sí. O sea, sí lo vio. Así físico no lo ha visto [*riéndose*]. Yo le hice ver ¿no? porque...

RODRIGO ORTEGA: ¿Por el teléfono [celular se lo mostraste]?

LUIS VILLARREAL: ¡Claro! sí...

[*Se produce una situación un poco confusa e incómoda. Al parecer todos quieren responder algo al respecto pero nadie se decide bien a pronunciarse*] (Luis Villarreal, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Hice un gran esfuerzo por mantener esta discusión, relevante para el problema de investigación que la tesis plantea, intentando no saturar a los entrevistados con la recurrencia de las preguntas, lo que me significó tomar mucho tiempo en hacer preguntas retóricas que bordeaban el tópico fundamental para la investigación, buscando referir específicamente al tema de la recepción del material visual y a procesos de autorepresentación comunitaria en los catálogos.

RODRIGO ORTEGA: Se hacen pocos los catálogos [*hago esta afirmación intentando salvar la situación un tanto incómoda de la conversación*]

PABLO ALMEIDA: Sí.

RODRIGO ORTEGA: Se hacen pocos [*insisto para que la conversación siga fluyendo*].

PABLO ALMEIDA: Sí, mil. Mil.

RODRIGO ORTEGA: Porque me imagino... o sea, creo yo, lo ideal sería repartir fundamentalmente en la... en la comunidad.

PABLO ALMEIDA: Claro.

RODRIGO ORTEGA: ¿Pero... pero ustedes los... los dividen [los catálogos] entre comunidad e instituciones?

SAMUEL TITUAÑA: ¡Mmh!

PABLO ALMEIDA: ¡Claro! [los dividimos] entre [los] proyectos.

RODRIGO ORTEGA: Para que sea más o menos equitativo [*afirmando*].

LUIS VILLARREAL: [*superponiéndose a mi afirmación*] ¡Sí! pero sería interesante que llegue a la gente que participó y a veces no ¿no? O sea, se llegan a entregar tal vez al... al dirigente y no sé si realmente el dirigente, pues, reparte...

[*uno de los otros dos organizadores ríe con tono conflictuado por lo que Luis dice y luego de esto se vuelve a producir un poco de tensión en la conversación*]

PABLO ALMEIDA: [*interrumpiendo a Luis, sin dejarlo terminar sus palabras y hablando enérgicamente*] Pero es que ese... esa es una labor de los artistas, de los que trabajaron en los barrios ¡pues loco!

LUIS VILLARREAL: [*con una cierta complacencia como para no producir más conflicto*] ¡Claro! sí, sí, sí ¡ajá!

[*Pablo dice algo que no se logra comprender en el audio de la grabación*]

LUIS VILLARREAL: [*interrumpiendo a Pablo*] A veces ¡claro! el dirigente pues sí, pone en el archivador y listo ¿no? Y la demás gente que participó tal vez no le llegó, pues, el... el... el camello ¡Mmh! (Pablo Almeida, Samuel Tituaña y Luis Villarreal, entrevistados por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Si bien este diálogo se centra en el problema de la circulación de la producción medial de Al Zur-ich, también hace visible, aparejado a ello, cuestiones relevantes en torno a la imagen construida por “ellos”. Ninguno de los integrantes, ante la pregunta directa sobre la representación de la comunidad, omite las dificultades de ese proceso de constitución de imagen, lo que corrobora que el imaginario sobre el sur sigue estando precedido por lo que del

sur “se dice”. Por ello, se colige que las imágenes de lo comunitario, en las que efectivamente podríamos leer “comunidad”, son más bien un resultado azaroso de las capturas documentales y en ningún caso son el producto consciente de su producción. A su vez, otro grupo de imágenes que “coincidiría” con el imaginario del sur como comunidad homogénea, lo haría más bien al responder a un constructo visual pautado por el habla “común” sobre el sur (su estigmatización histórica). En este habla, y amparado por los estudios realizados por Santillán (2015) a partir de la aplicación de sus encuestas, podemos encontrar atributos y cualidades que van desde virtudes morales hasta aspectos sensoriales que representarían el imaginario del sur y sus habitantes, los que serán tratados a partir de imágenes concretas del material medial de Al Zur-ich en el siguiente capítulo.

Capítulo 4

El imaginario visual de comunidad en Al Zur-ich

Este capítulo profundizará en el análisis del material visual construido por el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich a partir de sus dispositivos mediales tal como se indicó en el capítulo anterior; información del *blog* oficial y del archivo de los catálogos de memoria anual de los trece años del Encuentro, análisis que retomará, de forma permanente, las preguntas de investigación que esta tesis se ha planteado desde su inicio. La relevancia de abordar estos dispositivos de producción de imaginario sobre comunidad cobra sentido al comprender que el discurso de representación de comunidades barriales que Al Zur-ich esgrime se reconoce y circula, ante todo, a través de la publicación de los catálogos, físicos y virtuales, dispositivos que se constituyen como la “cara visible” del discurso de comunidad del Encuentro. De esta manera, las preguntas de investigación serán los ejes que direccionarán el análisis semiótico de estas publicaciones, considerando además el estudio propuesto por Hans Belting (2007) para una antropología de la imagen fotográfica que ayudará a corroborar el tipo de imaginario de comunidad que los catálogos reproducen respecto del sur de la ciudad de Quito.

Otros elementos que retomaré en este capítulo serán las categorías decantadas de las entrevistas en profundidad presentadas en el capítulo anterior, ampliándolas conceptualmente a fin de abarcar precisiones respecto de los tópicos que se han hecho recurrentes a lo largo de la investigación. Esto, con la finalidad de mantener el marco investigativo propuesto a través de la bibliografía abordada y del problema que la tesis plantea. Para tal efecto, las categorías a profundizar acá serán las de “comunidad” y lo “colaborativo”, así como su consumación visual en el material medial producido por Al Zur-ich.

¿Qué tipo de imaginario de comunidad construyen los productos mediales visuales de Al Zur-ich? ¿Cuál es el grado de colaboración de las comunidades en la construcción visual de estos medios? Y ¿Qué efectos tiene dicho grado de colaboración en los discursos de comunidad enunciados por y para el Encuentro? Antes de cotejar las preguntas ante el material visual bajo las categorías ya indicadas, será necesario referirme a la condición antropológica de las imágenes producidas en el material de archivo de los catálogos para establecer un vínculo directo con la disciplina entendida desde la noción de imagen “animada por la mirada” (Belting 2007, 265). Analizo el material desde esta perspectiva de base para no perder de vista

que la finalidad última de esta investigación se centra en una mirada antropológica visual del caso de estudio.

Trece son los catálogos de AL Zur-ich que componen el archivo considerado para este análisis de textos e imágenes. Cada uno de ellos corresponde a cada año de edición del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich desde el año 2003 hasta el 2015. Solo dos de ellos no han sido editados físicamente; 2012 y 2013. En ambos casos el motivo ha sido la falta de recursos económicos. Sin embargo, la versión 2012 se hizo pública en formato *online* a través del *blog* oficial del Encuentro, así como también las versiones 2008, 2009, 2010 y 2011. La versión 2013 existe sólo en formato digital pero no se ha hecho pública a través del *blog* del Encuentro y, a diferencia de todas las demás, ésta corresponde a un catálogo reseña de la celebración de los diez años de Al Zur-ich, en donde fundamentalmente se presentan textos reflexivos sobre arte y procesos comunitarios realizados por invitados a las charlas que Al Zur-ich organizó en diferentes locaciones de la ciudad de Quito. Este material escrito, que compone la primera parte del catálogo, está acompañado por imágenes que dan cuenta del evento y sus asistentes. La segunda parte está compuesta de un recuento de imágenes de los proyectos realizados entre el año 2003 y 2012 acompañados de una sintética ficha informativa. De esta manera, la totalidad de las imágenes que la segunda parte de este catálogo ofrece están compendiadas junto a otras de los mismos proyectos en los catálogos de los años correspondientes.

Para efectos de análisis, y en favor de la extensión de este documento, acá presentaré casos que considero los más significativos para analizarlos semióticamente, sin dejar de aludir por ello a imágenes del mismo orden presentes en la totalidad de los catálogos y que el lector podrá revisar desde el cd adjunto a esta tesis que contiene la totalidad de los catálogos digitalizados. Para el sistema de referencia a los catálogos el lector deberá considerar la nomenclatura de referencia hecha explícita en la introducción del capítulo anterior, esto es, numeración correlativa de las páginas considerando como número uno la portada del catálogo. Se deberá considerar esta numeración a pesar que algunos ejemplares presenten numeración propia. Esto ayudará a mantener el orden lógico de citas que la tesis presenta.

1. El factor humano en la fotografía

Prácticamente la totalidad de las imágenes que aparecen en los catálogos de Al Zur-ich se caracterizan por documentar la presencia de personas realizando actividades o posando frente al lente de la cámara. Sólo algunos casos particulares se concentran en objetualidades y, muy escasamente, imágenes de paisajes urbanos sin presencia humana. Con todo, metonímicamente la presencia humana se hace presente en dichas imágenes al estar aludida a través de objetos o incluso de los mismos paisajes de barrios o ciudades (figura 4.1). De tal manera que un acercamiento antropológico a estos medios es completamente pertinente a la luz de su producción visual. Más aún cuando sus procesos de construcción se basan en el argumento de lo colaborativo y relacional en el contexto del grupo social específico al que aluden.

Figura 4.1. Imagen de un barrio al sur de Quito



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2004, 6. Detalle de página.

La presencia humana colma las representaciones fotográficas de los catálogos Al Zur-ich, quedando como tarea verificar lo que éstas transparentan como medio (Belting 2007, 263). Lo recurrente en estos archivos visuales, en una primera mirada, fomentan como composición fotográfica una forma de registro documental (constancia de lo sucedido) de los procesos de arte y comunidad durante el proceso de desarrollo de los Encuentros. No obstante, dentro de ese mismo proceso documental de las imágenes ya se pueden establecer dos grandes grupos de imágenes que contemplan, por una parte, registros de personas posando ante la cámara y, por otra, registros de acciones realizadas por personas.

Para cada grupo presentaré casos particulares que destacan por una cierta variación que hace más compleja o pone en crisis la noción representacional de comunidad o que al menos abre posibilidades de comprensión del factor humano en la fotografía hacia nuevas reflexiones sobre la representación, siempre en el marco contextual de las imágenes, en su ecología y atendiendo al dispositivo que las soporta, es decir, el catálogo del Encuentro.

2. Posar ante la cámara

Este tipo de imágenes determinan un grado de “conciencia” fotográfica y complicidad entre fotógrafo y fotografiado. Este tipo de representaciones fotográficas, por otra parte, hacen aparecer, en esta relación cómplice entre las partes, un tipo de suspensión, de interrupción o pausa en el decurso de cualquier tipo de actividad, distinta a la captura fotográfica en donde no hay complicidad, en donde el fotógrafo literalmente “captura” un hecho muchas veces sin el consentimiento de quien es fotografiado. Este tipo de imágenes, por lo general, se dan antes de comenzar una actividad o al término de la misma. En ocasiones se establece como pausa de un proceso en donde la interrupción de la actividad se torna fundamental para el efecto de “mirada directa” hacia la cámara (figura 4.2), efecto de conexión de la mirada entre quien aparece en la fotografía y quien la contempla. Inicialmente el fotógrafo que la ha capturado luego, cualquier observador de ella.

Figura 4.2. Mueblistas de San Roque



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 17. Detalle de página.

Tanto en la síntesis de imágenes que acá presento como ejemplo así como su presentación en el contexto del catálogo desde donde son extraídas se vuelve difícil determinar un rol jerárquico de los protagonistas de la imagen que marque con contundencia quién es quién. Vecinos, público general, artistas participantes, sujetos de paso, organizadores del Encuentro confluyen (figura 4.3) en el cúmulo de imágenes que colman las páginas de estos catálogos estableciendo, en alguna medida, una forma de tabla rasa relacional que sólo se quiebra en algunas específicas imágenes gracias a la presencia de otros datos que señalan un rol específico o alguna actividad de quien posa ante la cámara.

Figura 4.3. Participantes del proyecto *Jugando con Fuego*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2005, 24. Detalle de página.

En esta decisión editorial ya se puede ver una primera intencionalidad que conduce, aparentemente, a ese tipo de relación “horizontal” en donde todos participan sin argumentar jerarquías ni autorías en los procesos. La parcialidad de esta lectura de “identificación” tampoco alcanza a ser reforzada por los textos que acompañan a las imágenes y son más bien certeras a partir de un tipo de información adicional que sólo he podido conseguir a partir de entrevistas en profundidad con los organizadores del Encuentro y algunos artistas que han participado en versiones de Al Zur-ich. El punto es que se tornó mucho más fácil reconocer en las imágenes a los gestores y artistas de los proyectos implicados que a los vecinos de los barrios o dirigentes involucrados.

Sin duda alguna, y teniendo en consideración la declaración de intereses de Al Zur-ich, se podría argumentar que estas estrategias visuales y de escritura tornan ambiguos los roles de los sujetos involucrados, esto respondería precisamente a la necesidad de los organizadores de generar un trabajo dialógico, participativo y transversal entre vecinos y artistas, sin embargo, dicha ambigüedad comienza a quedar en entredicho si recordamos que una de las premisas fundamentales de las prácticas de Al Zur-ich responden al reconocimiento de las comunidades

barriales y de sus agentes (los vecinos) como los sujetos fundamentales para la producción del Encuentro. Más aun si en una lectura, no tan profunda pero inmediata, sus páginas denotan una marcación precisa de autoría artística versus el anonimato de la masa barrial que participa colaborativamente en el desarrollo de los proyectos. Me refiero, en este caso específico, a las cédulas que en cada página indican la autoría de los proyectos, refiriendo con precisión al nombre particular de un artista o colectivo autor en co-participación de un grupo de vecinos más bien generalizados bajo el nombre de sus correspondientes barrios (figura 4.4).

Figura 4.4. Cédula del proyecto *Revita 1*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2015, 50. Detalle de página.

Con más o menos color, con las últimas versiones de cédulas un poco más sofisticadas en el diseño, lo cierto es que siempre la autoría del proyecto queda clara de antemano y la comunidad mantiene el nombre generalizado de su origen. A lo sumo llegan a ser los “moradores”, “dirigentes” o los “vecinos” del barrio, la calle o el sector (figura 4.4). Si bien es cierto muchos de ellos logran aparecer bajo sus nombre personales en los agradecimientos del catálogo no deja de ser menos cierto que lo que predomina es su anonimato en la “masa” comunitaria contrastada con la autoría/autoridad artística ¿Cuál es el grado de colaboración de las comunidades en la construcción visual de estos medios?

En algunos casos surge, como iniciativa propia del artista la incorporación, en el texto de reseña que acompaña a las imágenes de su proyecto, de los nombres de quienes participaron en su propuesta (figura 4.5), pero estas excepciones más bien lo que hacen es confirmar la regla, perdiéndose por completo los roles cumplidos por cada cuál, apareciendo particularizados sólo en conversaciones informales con los artistas u organizadores o en las entrevistas en profundidad como dato investigativo.

Entonces les decimos [a los artistas participantes] “mejor métanse con esas personas que son las que los van a ayudar en sus proyectos”, de lo que se trate ¿no? A veces son huertos barriales, huertos urbanos, barriales, la última vez, que todavía están ahí, nos ayudó una señora que es la media dura del barrio ¡cachas! No sé si es dirigente pero bueno, es dura del barrio. Entonces ella fue metiendo ficha [...] (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

Figura 4.5. Texto de artista para proyecto *Huerta de Barrio*

Es importante en la comunidad de San José de Monjas con líderes comunitarios del sector, algunas personas que participaron de las reuniones fueron:

Esperanza Sarango, Alonso Jaime, Maritza Davila, Lilian Yanes, Rocío Reotiqui, Adrian Vaca Flores, Andres Vique, Daniela Suarez, Paulo Chaves, Marta Amagua Lucia Carvajal, Nicole Guañuna, Mishell Sandoval, Darío Cabacango, Jonathan Chico. Luego el grupo juvenil de la red social de San José de Monjas y la puesta de la primera siembra de semilla de San José de Monjas y del proyecto Huerta de Barrio. Algunos de los asistentes y que ayudaron de una manera muy importante fueron: Erick Amagua, Esteves Montero, Raquel Montalvo, Angie Patiño, Andrés Vique, Mariana Manozalva, Mikaela Manozalva, Martha Amagua, Nancy Amagua, Raquel Guamán, Paola Iza, Erick Pilliza, Fabricio Arias.

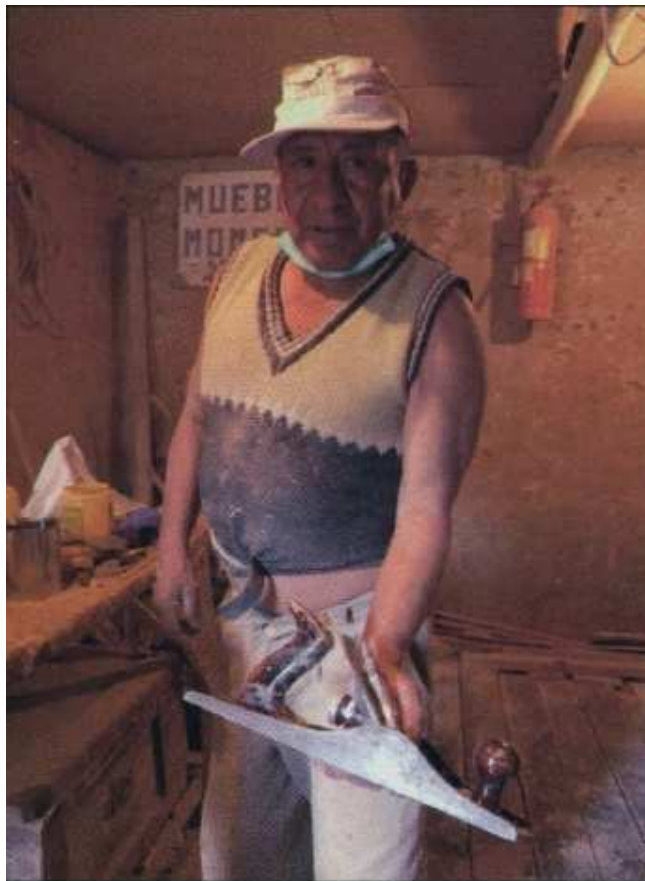
Gracias, sin ellos y San José de Monjas, este proyecto no hubiera sido posible realizarlo.

•Diego Muñoz

Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2015, 29. Detalle de página.

¿Quiénes son esos vecinos? ¿Quiénes son esos dirigentes barriales? Lo mismo nos pudiéramos preguntar respecto de las imágenes referidas que, sin embargo, algunas de ellas nos ofrecen a través de su información visual algunas pautas para decantar roles o formas de participación. Una serie de estas imágenes proporcionan información adicional a partir de los objetos que sus protagonistas portan (catálogo 2004, 17; catálogo 2005, 56; catálogo 2007, 46; catálogo 2008, 20; catálogo 2010, 20; catálogo 2011, 17; catálogo 2013, 32). Con todo, sólo en uno de esos casos se puede deducir que el objeto que porta su protagonista responde a la condición de un oficio específico, hecho que se refuerza gracias a la indumentaria del personaje y el contexto en que se encuentra; un mueblista (figura 4.6) ¿Quién es él? ¿Cuál fue su rol en el proyecto? Las otras imágenes de este grupo hacen aún más difícil esa comprensión pues su “posar ante la cámara” se muestra en completa pasividad para una fotografía que confía en el reconocimiento de una mayor contextualización asistida con otras estrategias compositivas (textos fundamentalmente) que la determinen en el dispositivo medial (catálogo 2006, 44; catálogo 2007, 51; catálogo 2008, 17; catálogo 2012, 7; catálogo 2013, 60; catálogo 2014, 21; catálogo 2015, 12).

Figura 4.6. Carpintero de San Roque



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 20. Detalle de página.

En este mismo rango de protagonistas “anónimos” en las imágenes, se destaca una fotografía del catálogo 2005 que muestra a una mujer exhibiendo lo que parecieran ser objetos personales colgados en la fachada de una casa (¿la suya?). Una manta, una carilla de texto y un retrato fotográfico de una anciana que guarda mucha similitud con el rostro de la mujer que, sonriendo, exhibe estos objetos (figura 4.7). Acá la manifestación directa frente a la cámara no sólo da cuenta de una frontalidad de la mirada hacia el fotógrafo/observador sino también, siguiendo a Belting (2007), estaríamos ante la condición transmedial de la imagen; una fotografía (la de la anciana) que se muestra a través de la fotografía del medio estudiado antropológicamente (el catálogo 2005). Pero también comparecería acá el sentido “simbólico del medio” (Belting 2007, 265), es decir, la transmisión de la relevancia simbólica de esos objetos y fotografía de retrato exhibidos con orgullo por la mujer que la imagen nos presenta.

Figura 4.7. Imagen del proyecto *Lo Bueno, lo bello, lo verdadero*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2005, 20. Detalle de página.

En este sentido, la imagen ya no es sólo un registro documental de un proyecto de arte realizado en un determinado espacio, sino que se erige como imagen más allá de lo funcional y cuantificable. Más allá de una descripción visual de “objetivos cumplidos”. “En el hecho de

que un antiguo culto de la imagen se trasponga al culto de la fotografía podemos advertir que los medios se transforman en imágenes únicamente a partir del uso simbólico que les demos” (Belting 2007, 279).

3. Registros fotográficos de acciones

Junto con el grupo anterior, las fotografías que componen este nuevo grupo son la otra parte más numerosa y habitual de los catálogos. Esto responde a la naturaleza del proyecto Al Zurich, que ante todo fomenta tanto las prácticas artísticas como sus procesos de planificación, desarrollo y consumación. Gran importancia le dan los organizadores a la lógica del proceso de obra, incluso aunque esto signifique no tener resultados materiales concretos de los proyectos. Es en este sentido que se vuelve fundamental la toma de registros de los procesos más allá de sus resultados concretos. En este punto coinciden gran parte de sus integrantes entendiendo que los registros se transforman en la única evidencia de que algo se realizó y, por otra parte, han sido las evidencias visuales las que han permitido la justificación de los aportes económicos institucionales al proyecto Al Zurich para su realización. Así, el foco argumental de la toma de registro se condiciona respecto de necesidades de planificación y producción que van más allá de un posible posicionamiento ideológico que vea, ante todo, la condición representacional de las comunidades como *leitmotiv* central o como construcción de un sentido de comunidad desde el imaginario propio de los barrios implicados en los proyectos:

RODRIGO ORTEGA: ¿Existe una complejidad en... en... en... o existió para ustedes una complejidad al momento de la toma de... de registro?

ERNESTO PROAÑO: ¡Claro! Totalmente. Si eso era ¡fuuu! Eso era un trabajo pero...
[ríe]

RODRIGO ORTEGA: [continuando luego de su silencio] ¿Pero se lo preguntaban antes? O sea ¿antes de realizar el proyecto se sentaban a discutir, a decir “qué es lo que vamos a registrar, qué es lo que vamos a fotografiar”, o eso estaba preclaro?

ERNESTO PROAÑO: Bueno, cuando lo fotografiábamos nosotros sí ¡Claro! Teníamos... y además decíamos ¿no? el... la persona [el artista participante] decía “yo quiero que se fotografíe esto, porque esto es importante para el proyecto”. Entonces ¡claro! generalmente había dos, tres cámaras que manejábamos nosotros. Pero, eh, hubo muchos años que también nos asignaron un fotógrafo y un documentalista, entonces había que decirle a él también.

RODRIGO ORTEGA: [un fotógrafo de] las entidades [instituciones], digamos, que financiaban.

ERNESTO PROAÑO: Sí. Sí, sí, sí. Y ese material nos entregaban a nosotros y ellos se quedaban con una copia. Que era muy bueno.

RODRIGO ORTEGA: ¿Y... y cuando... cuando les tocaba decirles [explicarles], eh, qué es lo que tenían que fotografiar o... o filmar y de qué manera, cómo...?

ERNESTO PROAÑO: [*anticipándose*] Teníamos que explicarles el proyecto. Porque no sólo era el... el resultado, o sea, el cierre cuando la gente iba y veía “¡Ah! mira, qué bonito”, sino tenían que ir mucho antes. A las primeras reuniones de acercamiento al barrio, se tomaba fotos a la gente que iba, eh, al barrio mismo, cuando se iba de casa en casa, cuando se hacían reuniones para ya presentar el proyecto con el barrio, cuan... ¡todo! O sea incluso en el... en... en las oficinas de TC o en todas partes tenía que estar el documentalista. Y eso era bien interesante porque hay mucho material ahí como vos dices, está ahí archivado, no...

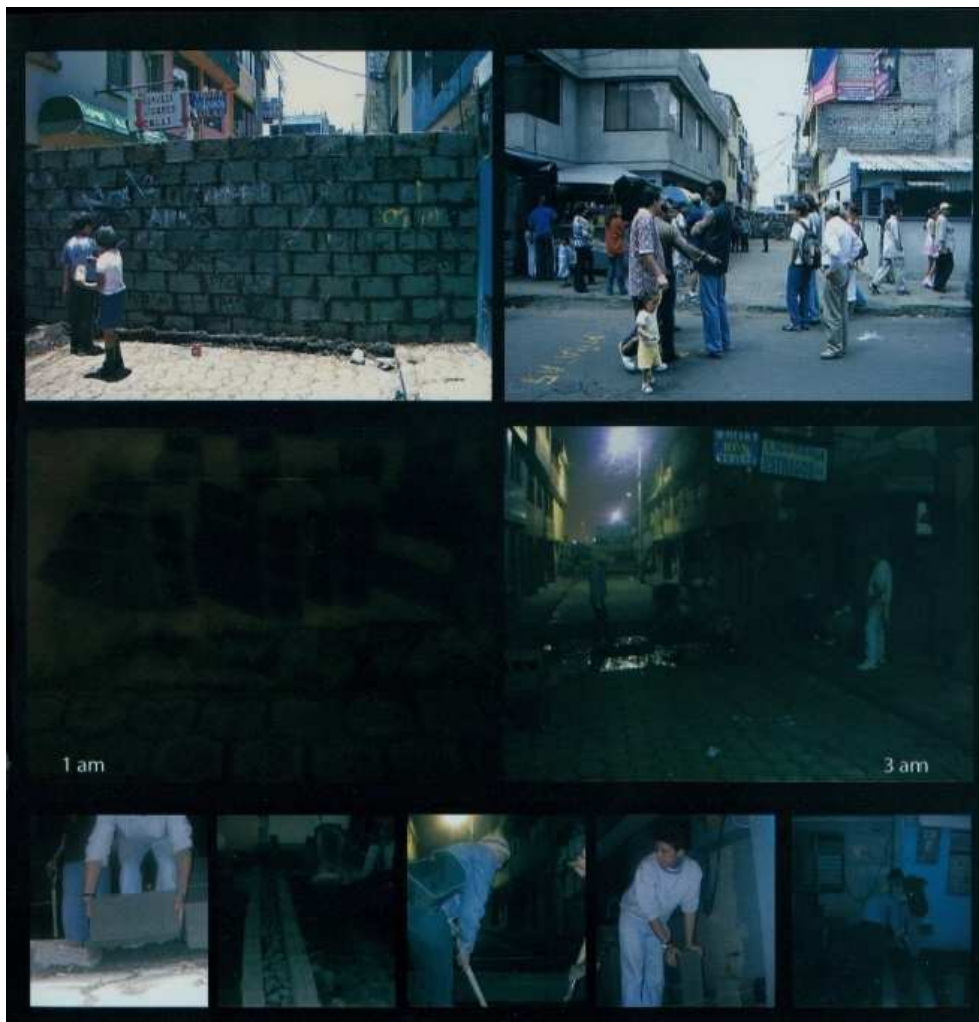
RODRIGO ORTEGA: [*interrumpiéndolo*] ¡Claro! mucho material documental, digamos.

ERNESTO PROAÑO: Documental. Que no sale en los catálogos porque además no alcanza ¿no? Tendría que ser para cada proyecto... hubiera sido unos tres libros de éstos [*refiriéndose a tres veces el tamaño del catálogo oficial, toma como ejemplo el ejemplar del año 2011 que tenemos sobre la mesa*], con fotos y... y testimonios y documentos y eso (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016).

De esta manera la evidencia de una imposibilidad de articulación mayor de una narrativa propia de las comunidades se somete a un ejercicio sintético que, más bien, busca dar cuenta del desarrollo de las actividades programadas, bajo lógicas de “cumplimiento” de los compromisos. Más allá de una profundidad que dibuje particularidades de una comunidad, las imágenes y textos de cada catálogo dibujan la narración de lo particular del proyecto mismo propuesto por los artistas. Esto redundante en imágenes sobre acciones de “producción” que pudieran ser llevadas a cabo en cualquier ciudad, en cualquier barrio o en cualquier comunidad medianamente urbanizada en sintonía con una cierta generalidad de las posibilidades que el arte contemporáneo permite hoy, sin significar esto, necesariamente, un vínculo concreto con aspectos particulares del sur de la ciudad de Quito. La versión 2005 del Encuentro presentó el proyecto *Prohibido el Paso*, de la artista alemana Marie Kichner. Este proyecto consistió en la construcción nocturna de un muro que cortó una calle en pleno barrio de Turubamba Bajo (figura 4.8). Al encontrarse los vecinos con esta barrera, que extrañamente apareció para ellos en el lugar, se les motivó para derrumbarla como un acto de

participación y reflexión, según la artista, sobre las fronteras que el hombre construye. Pero ¿de qué manera esta acción refiere a cuestiones particulares del barrio? ¿Qué hace de Turubamba Bajo el lugar idóneo para dicha propuesta más que cualquier otra calle de cualquier otra ciudad del mundo? De esto, el proyecto nada explica tanto en el material visual como en el escrito presentes en el catálogo. Más bien, se pudiera decir que las imágenes en el catálogo actúan como el ojo/cámara espía de un experimento con personas, buscando registrar simplemente tipos de reacciones ante el fenómeno inusual, fenómeno que pudiera ser extrapolable a cualquier contexto con similares características. Tal como sucede en programas televisivos de farándula con cámaras ocultas o indiscretas de tono acusativo o risible, al estilo del *Just for Laughs Gags*⁶⁵ canadiense.

Figura 4.8. Construcción de muro para proyecto *Prohibido el Paso*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2005, 40.

⁶⁵ Serie de televisiva de gags humorísticos de la cadena CBC Television y Comedy Network de Canadá. Trata de bromas con cámaras escondidas que ponen a prueba la sorpresa y las reacciones del público urbano. <http://www.justforlaughs.com/> acceso el 1 de agosto del 2016.

En este sentido, la imagen y la acción misma no se vuelven representativas de una localidad o comunidad específica sino, más bien, representan a los sujetos involucrados en una dimensión universal respecto de las reacciones que estos puedan tener ante la “extrañeza” del evento. Tirar un muro no se constituye como un hecho particular de los miembros de la comunidad sino que es un dato que puede dar, como efecto, reacciones de forma generalizada para cualquier comunidad que se encuentre con una experiencia similar.⁶⁶ En ese sentido lo que la artista alemana genera es una “intervención” de arte buscando la provocación y discusión de temas que superan lo particular y local del espacio en donde se trabajó omitiendo los organizadores del Encuentro, al menos en la consumación del catálogo 2005 que presenta la experiencia, cualquier atisbo que particularice a la comunidad en vinculación directa con la propuesta presentada. Si existía una división simbólica en la comunidad barrial que la artista buscó materializarla para ponerla en diálogo, discusión y resolución no lo sabemos pues no hay signos escritos ni visuales que den cuenta de ello. No hay posibilidad de comprender mayormente la pertinencia de esta propuesta en los márgenes del arte y comunidad que los mismos organizadores de Al Zur-ich esgrimen como horizonte de acción, a menos que, como nos recuerda Ernesto Proaño, algo de esas historias y relatos archivados hasta el día de hoy en las oficinas de Al Zur-ich pudieran decir lo contrario:

RODRIGO ORTEGA: Porque también hay material, digamos, ehm, no sólo documental visual sino relatos, me imagino.

ERNESTO PROAÑO: ¡Claro! Sí, sí, sí.

RODRIGO ORTEGA: O sea, relatos con vecinos de barrio, relatos de... de hechos.

ERNESTO PROAÑO: Totalmente. Totalmente. Y hay... y cada artista es diferente ¿no? Algunos se involucraban mucho en el barrio y sacaban cosas que no tenían nada que ver con el proyecto. Y otros no. Otros sólo iban a lo que iban y punto.

RODRIGO ORTEGA: ¿Y qué... como qué cosas salían, digamos, que no tenían que ver con el proyecto?

ERNESTO PROAÑO: Historias, leyendas, eh, cosas del barrio, peleas incluso que había entre las... los barrios.

⁶⁶ Para reforzar esta idea basta con recordar las innumerables imágenes y videos de la caída del muro de Berlín, que de seguro han estado presentes en el imaginario de la artista alemana que realizó este proyecto. En dicho ejemplo sobre el muro alemán, el dato específico de lo comunitario se da a través de la historia particular de Berlín y su división política hecha historia y materializada en la figura del muro. Esto es lo que constituiría el marco de todas las imágenes (Butler 2010) que podamos ver respecto del muro de Berlín y su caída.

RODRIGO ORTEGA: Qué ni siquiera alcanzaban a salir en... en el proyecto artístico mismo ¿no?

ERNESTO PROAÑO: No. No tenían nada que ver, muchas veces. Para nada. O experiencias que... que ellos tenían en el barrio y que no tenían nada que ver absolutamente con el proyecto ¿no?

RODRIGO ORTEGA: ¿Y cuál era la posición de ustedes respecto de ese material?

ERNESTO PROAÑO: Bueno, la mayoría de ese material está archivado en Tranvía. Porque lo que seleccionaba... lo que seleccionaba, digamos, era sólo para el catálogo pero evidentemente es un material muy valioso. Hay un montón de cosas ¿no? (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016).

La recurrencia de las imágenes que documentan las acciones, en todos los catálogos, como ya se argumentó, son trabajadas en forma de narración lineal que condensa, en las páginas dispuestas para cada proyecto, los relatos bajo una estrategia de viñetas visuales y texto acompañante. Esta estrategia se ve reforzada con una propuesta icónica metonímica que acompaña a las fotografías con gráficas *ad hoc* a los proyectos y con fuertes rasgos gráficos de fanzine. En estas síntesis compositivas es recurrente que aparezcan imágenes de los involucrados en los proyecto y luego de los objetos que ellos utilizan. A veces se invierte este orden y aparece primero una imagen de sus objetos y luego imágenes de los participantes. Con todo, la estrategia siempre sigue respondiendo más a un esfuerzo sintético que represente lo sucedido en el transcurso del proyecto que a un esfuerzo representacional de la comunidad misma, quedando atrapado el registro en su programática de obra específica y autónoma, muchas veces, del contexto (catálogo 2007, 54; catálogo 2008, 1; catálogo 2011, 18; catálogo 2011, 32).

Sobre este proceso de elaboración y diseño refieren los organizadores del Encuentro en el lanzamiento del catálogo 2015, pero se debe considerar que la dinámica de producción ha sido la misma durante las trece versiones que anteceden a este catálogo:

PABLO ALMEIDA: El catálogo fue un trabajo de cuatro meses de sistematizar toda la información, es muy difícil trabajar con artistas. Eso sí es complicadísimo. Ojalá no haya aquí artistas [*diciéndole al público en modo de broma, el público ríe*], espero que no. Pedirles un texto, pedirles una fotografía, pedirles un video es terrible. Así que hay que estarles por poco rogándoles. Ahí está el [Marco] Pinteiro por ejemplo. El Pinteiro sabe [*se ríe con lo que dice y*

el público también] lo difícil que es. Pero bueno, lo logramos. Lo logramos y aquí está el producto y... y está para que ustedes lo vean... lo vean. Hay unos videos chiquitos, está esto y el Lucho [Luis Villarreal] que es, el que está acá, que es el diseñador, es la imagen del... la imagen del proyecto. Si quieren hablar con él, a él no le gusta hablar en público pero pueden hablar luego sobre la... sobre la... la... la imagen que es importantísima para nosotros, es decir, ésta... la idea de éste era hacerlo tipo fanzine, tipo así más, eh, más ¿cómo es la palabra? [*preguntándole a los otros integrantes de la mesa*]. Vos tienes una palabra ¿cómo es? [*preguntándole a Luis*]

LUIS VILLARREAL: No sé verás.

SAMUEL TITUAÑA: [*riéndose*] ¡No sabe!

[*alguien del público dice “¡Samuel tenía!”*, no sé si lo dice en serio o siguiendo la humorada. El público murmulla mientras se da este diálogo]

PABLO ALMEIDA: [*dirigiéndose a Samuel*] ¡Ah! ¿Vos tenías? ¿Cuál era?

SAMUEL TITUAÑA: ¡Yo no tengo la palabra güey! [*riéndose*]

[*alguien del público dice “más informal”*]

PABLO ALMEIDA: Bueno, más informal ¡exacto! Más ligado a la informalidad. No... no somos serios. Nosotros... a nosotros nos gusta tomarnos un trago. Ahí hay un traguito atrás. El que quiera tomar un vasito, coja. Pero no el vaso lleno ¿no? Cogerán un poquito nomás porque estamos... estamos bastantes. Hay un jugo también para quien es abstemio y... y nada pues, aquí está el catálogo lastimosamente, eh, la Rockefeller, eh, Fundichion [*sic*] no nos auspició este año así que vamos a pedirles... el que quiere hace una colaboración. Son tres dolaritos, ahí está su catálogo. Pueden revisarlo, hay un video bacán y vamos... creo que vamos a ver algún video que... que sea como... que explique todo esto. Gracias [*el público aplaude*] (Pablo Almeida, Luis Villarreal y Samuel Tituaña, lanzamiento catálogo Al Zur-ich 2015, biblioteca FLACSO Ecuador, Quito, 30 de junio de 2016).

Finalmente, en este grupo de imágenes sobre gente realizando una determinada actividad, destaca un grupo muy particular de imágenes que representan sujetos realizando trabajos de documentación, sujetos que portan cámaras de video, fotográficas o grabadoras de audio ¿Son los organizadores del Encuentro? ¿Los artistas participantes? ¿El documentalista del Banco Central del Ecuador en los años que auspició los registros? ¿Algún dirigente barrial involucrado? En estas imágenes se refleja la noción de una representación que tiene su herencia en los procesos de formas alegóricas de la pintura barroca, en donde el pintor se pinta pintando. Es decir, da cuenta, en su propia escena, de una suerte de puesta en abismo

referencial.⁶⁷ Representación del sujeto de la representación. O dicho de otra manera la imagen fotográfica registra el proceso de toma de registros (catálogo 2005, 48; catálogo 2006, 48, 49; catálogo 2007, 22, 47, 50; catálogo 2009, 43; catálogo 2010, 12; catálogo 2011, 39; catálogo 2014, 29, 30, 59).

Acá, la imagen meramente “documental” da un paso más para instalarse como evidencia del proceso documental (figura 4.9). Es decir, no sólo corrobora que algo se realizó sino que además agrega el dato de que aquello que se realizó fue documentado al menos en dos instancias; por la imagen subjetiva que ya nos entrega el encuadre de las imágenes del catálogo y por quién aparece documentando en el marco de esa misma imagen subjetiva. Este dato acredita, por lo demás, lo confirmado por Ernesto Proaño y Samuel Tituaña; existe un abundante material documental sobre los barrios que aún no ha sido trabajado y que está a esperas de salir a la luz, a favor de revelar el habla directa de las comunidades barriales implicadas en estos proyectos y no sólo como el habla de artistas y organizadores acreditando haber estado en el lugar.

Figura 4.9. Proceso de trabajo proyecto *Héroes de mi barrio*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2006, 49. Detalle de página.

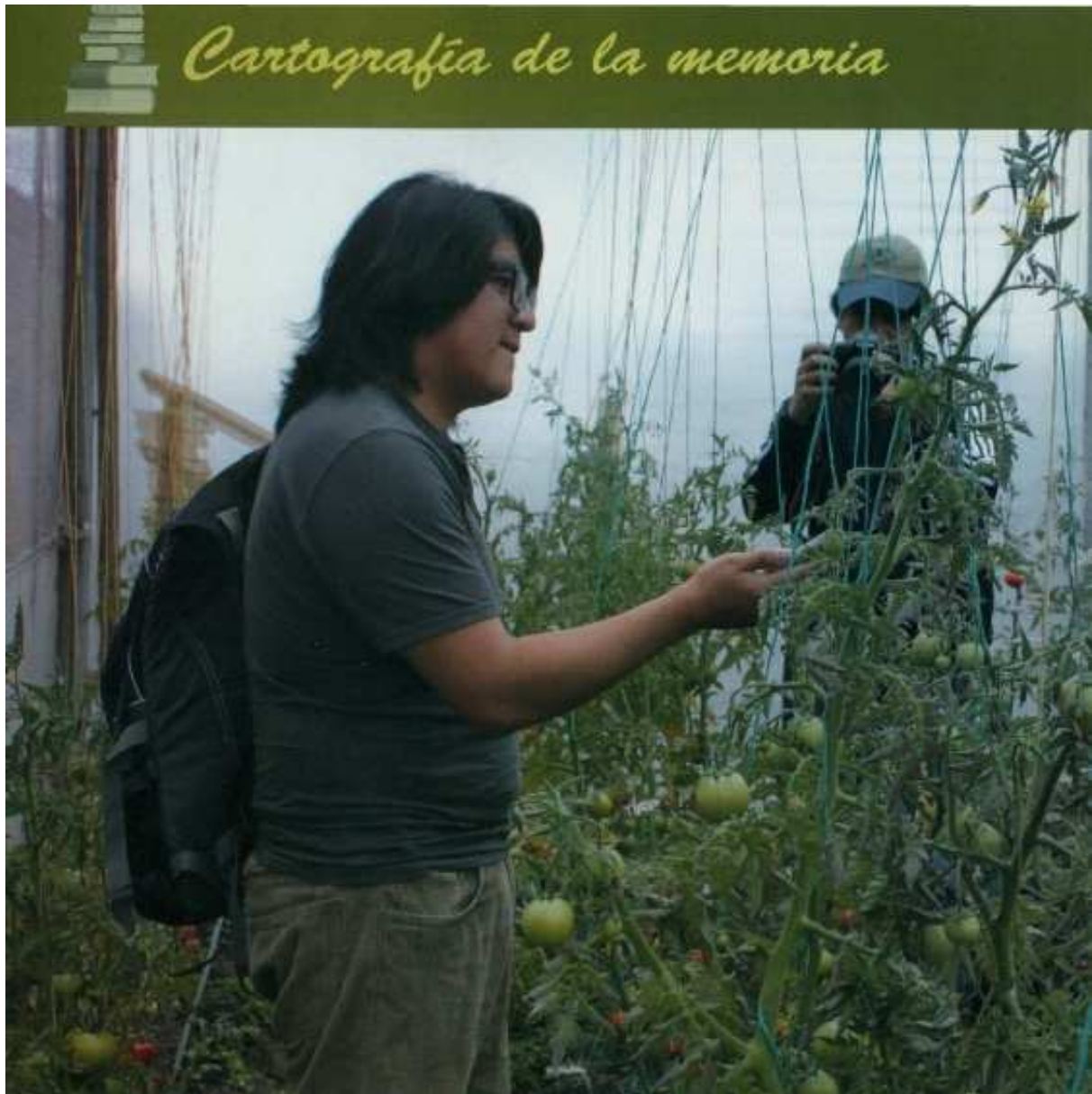
⁶⁷ En la tradición histórica de la pintura se entiende la puesta en abismo como el efecto que pone de manifiesto que la representación pictórica es una representación. Esta estrategia también la encontramos en literatura para dar cuenta de una narración dentro de la narración (Argan 1991), haciendo, de esta manera, más efectivo el hecho de que la cultura y sus formas de representación son construcciones de sentido.

Ya sea el ejercicio de captura de “datos” de los vecinos del barrio a través de fotografías, grabaciones de audio o video, este tipo de imágenes marca notoriamente una brecha procedimental que refuerza la lógica de las cédulas autorales en la presentación de los proyectos, posicionando jerárquicamente a quienes aparecen en la escena de la imagen. Quien registra es aquel que condiciona al registrado como sujeto de estudio, como subalterno, es decir, el vecino de la comunidad barrial. Esta dimensión representacional pone en conflicto la idea de un trabajo transversal y no sólo indica el uso de medios técnicos para la producción de proyectos sino que refuerza la idea de la intervención y observación investigativa más allá de lo colaborativo. Por otra parte, refuerza la noción de acumulación de un material documental sobre los barrios que no aparece de ninguna otra forma en las producciones mediales de Al Zur-ich, pero que a la fecha ha quedado archivado en las dependencias del colectivo (Samuel Tituaña, entrevistado por el autor, Quito, 15 de enero de 2016; Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016). “[...] el inventario visual de un lugar se vincula con la exhortación a nuestra imaginación para trascenderlo” (Belting 2007, 289).

Paradójico se vuelve el caso de una de estas imágenes (figura 4.10), que también da cuenta de un proceso de documentación, en este caso de relatos orales, en donde el texto que lo acompaña, firmado por TC, realiza un ejercicio crítico respecto de las debilidades de ciertos proyectos de artistas cuyas “herramientas” de trabajo de campo serían muy débiles en el proceso de acercamiento y relación con la comunidad (figura 4.11). El tono de este escrito devela la mirada crítica de los organizadores y su conciencia sobre las dificultades en los procesos de acercamiento y trabajo con las comunidades, muchas veces implicando reticencias participativas de los vecinos. Con todo, el texto asume la consumación del proceso de trabajo en el resultado de un libro titulado *Cartografía de la memoria*, que condensaría los relatos de algunos de los vecinos de la Argelia Alta y que “reposaría” desde el 2011 en una biblioteca barrial. Un proyecto que, en palabras de TC, “generó expectativas que no pueden ser resueltas por el toque inicial del proyecto” pero que nos hace preguntarnos nuevamente sobre las condiciones de visibilidad medial de esas memorias barriales producidas en el marco de Al Zur-ich, y a pesar de que los actores involucrados “[...] se conjugaron medianamente en el proceso”.⁶⁸

⁶⁸ “Dado que cualquier persona con poca o ninguna experiencia o destreza en investigación social puede filmar con rapidez y facilidad una cinta de vídeo, escribir algunos párrafos de textos descriptivos y subir todo a una página *web* en cuestión de horas, es muy importante que la evaluación profesional de la presentación visual y multimedia de los resultados de la investigación se convierta en un procedimiento normal [...]” (Banks 2010, 149)

Figura 4.10. Documentación relatos orales en proyecto *Cartografía de la memoria*

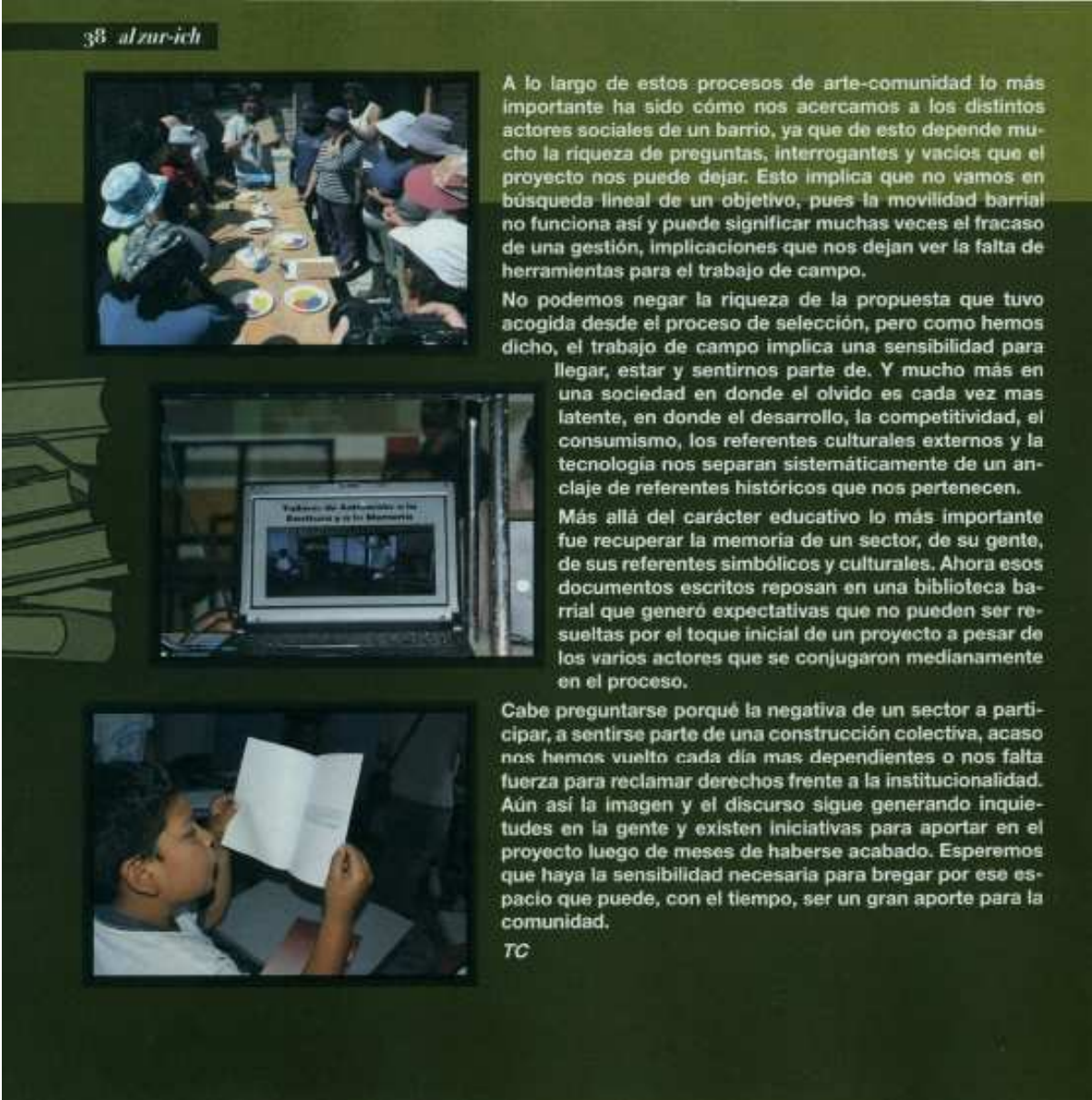


Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 39.

Hay una distinción fundamental entre las imágenes que construyen la idea de “documentación” y proceso de trabajo y las imágenes que, en su propia composición, dan cuenta de particularidades específicas del imaginario de quien las construye. A esto último se refieren los fotógrafos profesionales cuando indican que las fotografías no se “sacan” sino más bien se “hacen” (Belting 2007). En ambos casos existe un sentido construido que apunta a una u otra dirección, que también se puede dar de manera consciente o inconsciente. Es esta misma conciencia constructiva la que permite entender que hoy no sólo en el mundo del arte, sino también en el del fotoperiodismo, se hable de fotografía de “autor”, diferenciándose de un tipo de fotografía más bien “funcional”, reducida a las posibilidades básicas de su factura

gracias al aparato mecánico o digital de la cámara fotográfica. Esto es lo que sucede con los catálogos de Al Zur-ich que carecen de fotografías autorales que permitan dilucidar intencionalidades “inmediatas”, que particularice la visión de los artistas que intervienen en los barrios o de los vecinos involucrados en estos procesos. Más bien la “funcionalidad” de este medio visual en Al Zur-ich responde técnicamente a dar por entendido que se cumplieron tiempos y acciones en un lugar determinado. Quedaría entonces averiguar qué imaginario de comunidad construyen, consciente o inconscientemente, los productos visuales de Al Zur-ich en el derrotero de sus registros documentales del Encuentro.

Figura 4.11. Texto de Tranvía Cero acerca del proyecto *Cartografía de la memoria*



al zur-ich

A lo largo de estos procesos de arte-comunidad lo más importante ha sido cómo nos acercamos a los distintos actores sociales de un barrio, ya que de esto depende mucho la riqueza de preguntas, interrogantes y vacíos que el proyecto nos puede dejar. Esto implica que no vamos en búsqueda lineal de un objetivo, pues la movilidad barrial no funciona así y puede significar muchas veces el fracaso de una gestión, implicaciones que nos dejan ver la falta de herramientas para el trabajo de campo.

No podemos negar la riqueza de la propuesta que tuvo acogida desde el proceso de selección, pero como hemos dicho, el trabajo de campo implica una sensibilidad para llegar, estar y sentirnos parte de. Y mucho más en una sociedad en donde el olvido es cada vez más latente, en donde el desarrollo, la competitividad, el consumismo, los referentes culturales externos y la tecnología nos separan sistemáticamente de un anclaje de referentes históricos que nos pertenecen.

Más allá del carácter educativo lo más importante fue recuperar la memoria de un sector, de su gente, de sus referentes simbólicos y culturales. Ahora esos documentos escritos reposan en una biblioteca barrial que generó expectativas que no pueden ser resueltas por el toque inicial de un proyecto a pesar de los varios actores que se conjugaron medianamente en el proceso.

Cabe preguntarse por qué la negativa de un sector a participar, a sentirse parte de una construcción colectiva, acaso nos hemos vuelto cada día más dependientes o nos falta fuerza para reclamar derechos frente a la institucionalidad. Aún así la imagen y el discurso sigue generando inquietudes en la gente y existen iniciativas para aportar en el proyecto luego de meses de haberse acabado. Esperemos que haya la sensibilidad necesaria para bregar por ese espacio que puede, con el tiempo, ser un gran aporte para la comunidad.

TC

Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 41.

4. Los objetos en la fotografía

Un elemento fundamental para reflexionar en torno a la condición metonímica de lo “humano” en la constitución del catálogo como medio representacional en Al Zur-ich, se puede vincular con las reflexiones de Hans Belting al revisar éste las condiciones mediante las cuales la representación del cuerpo y del hombre se ven reducidas a “sospechas” ideológicas y en ocasiones religiosas, de dicha representación (Belting 2007, 119-122), o como pugna por establecer la relevancia de un cuerpo como “verdad” de los hechos.

A Pablo Almeida le interesa que “quede algo concreto en la comunidad”:

[...] cada proyecto, cada proyecto que ven aquí... que... que vamos a ver los videos porque tam... somos artistas y somos... también nos gusta el audiovisual, nos gusta, por eso hacemos este catálogo también, eh, porque nos interesa mucho que esté... que... que se vea... se vea, eh, en un producto ¿no? en un producto, eh, visible y... y... y material, o sea que... que... que lo podamos revisar (Pablo Almeida 2016, lanzamiento catálogo Al Zur-ich 2015, biblioteca FLACSO Ecuador, Quito, 30 de junio de 2016).

Mientras que a Samuel Tituaña no le importa que quede algo sino, más bien, le importa la experiencia dialógica, el proceso mediante el cual los sujetos se reconocen en una experiencia como pares en sus virtudes y debilidades. Por una parte, la “cosa” concreta que queda en la comunidad es la prueba fehaciente de que algo ahí se hizo, de que los artistas efectivamente estuvieron ahí e hicieron algo con la comunidad. Mientras que en el otro caso, en lo procesual o dialógico, no importa que no quede “algo” pues hay otro tipo de pruebas que acreditarían que hubo una experiencia interpersonal entre artistas y barrio, esto correspondería a los “documentos” que hablan del hecho, documentos que se transforman en el aval de la experiencia. Acá radica entonces la importancia de la atención sobre esos documentos pues son ellos los que fundamentalmente circularían como prueba de la relación procesual. Es en ellos que se corre el riesgo de sesgo representacional de las comunidades barriales si no son trabajados en consideración a los depositarios de la experiencia dialógica (no sólo los artistas y organizadores), no como sujetos “a observar”, “a educar”, sino como partícipes efectivos en la consumación de sus propias imágenes. Esto refuerza la relevancia de una mirada antropológico visual en la producción del material medial y es esta misma perspectiva, perseguida en esta tesis, la que posibilitaría ver dichos sesgos en la producción de discursos sobre comunidades.

El proyecto *Lo bueno, lo bello, lo verdadero* de Fernando Falconí (Falco) referido más arriba, y su despliegue visual en el catálogo 2005 nos entrega una lectura más sobre los objetos en las imágenes y su relevancia como testimonio metonímico de comunidad. Este proyecto específicamente consistió en la invitación a los vecinos del barrio Los Andes y Las Colectivas, del sector de Chimbacalle, en un perímetro comprendido entre dos calles del barrio, para que expusieran en sus propias casas aquellos objetos que consideraran que cumplían con tres atributos; lo bueno, lo bello y lo verdadero. La exhibición de dichos objetos, que se dio tanto en las fachadas de algunas casas como en el interior de algunas de ellas, fue acompañada por un breve texto escrito por los mismos vecinos expositores que comentaban el por qué consideraban sus objetos representantes de estas categorías. La relevancia de este proceso relacional en el barrio queda marcada por la visibilización de objetos cargados de simbolismos que no abandonan su contexto de origen y por tanto son comprendidos junto a su narración externa (Banks 2010) que los torna significantes. Es decir, en ellos deja de operar la tan mentada descontextualización moderna que hizo posible el surgimiento del museo y las galerías de arte como ejes fundamentales de la “distancia estética” (Shiner 2004). Se suma a ello la presencia de los propios vecinos, dueños de los objetos, que acompañan sus bienes simbólicos con relatos de primera mano, complementando la “historia” de sus pertenencias y, por lo tanto, permitiendo comprender el decurso que dotó a esos objetos de un valor simbólico relevante (figura 4.12). Esto último se ve reforzado por un breve texto de Heinz Szeemann⁶⁹ escrito para el proyecto en el catálogo Al Zur-ich 2005:

Lo bueno, lo bello, lo verdadero planteó recuperar del imaginario, y sobre todo de lo propia vida de los pobladores de un barrio, lo que para ellos es precisamente *lo bueno, lo bello y lo verdadero* y exhibirlo al resto de habitantes abriendo sus casas para este fin. La propuesta individual de cada casa fue expuesta en el espacio de la misma que el dueño escogiera. Se creó además un catálogo como registro y memoria de los objetos exhibidos y de los testimonios dados por sus dueños: *el por qué este objeto es tan significativo y valioso para ellos*.

⁶⁹ “Crítico, curador investigador y ensayista. Ha sido comisario adjunto en la 40 Bial del Mercosur en 2003, Porto Alegre, Brasil, La Mirada-looking at Photography in Latin America Today, Daros Exhibitions y Lowenbrou-Areal, Zurich, Suiza, 2002-2003. Coordinador de la muestra de José-Carlos Mariátegui, Nueva Vista. Videokunst aus Lateinamerika, Galerías del ifa en Bonn, Berlín y Stuttgart. Invitado como veedor para la 49ª Bial de Venecia, 2001. Comisario en la feria del Arte de Basilea 2005 y en la 7ª Feria de Arte Contemporáneo ART INTERNATIONAL ZURICH 2005. Ha escrito *Latinoamérica: un territorio sin fronteras. Aproximación al arte contemporáneo latinoamericano de finales del siglo XX*. Gallimard, 2001” (Catálogo Al Zur-ich 2005, 59).

También se editó una guía de mano -distribuida libre y masivamente- en la cual constaba el circuito de las veinte casas participantes, el nombre de la persona o familia y su respectiva propuesta a exhibirse.

Dejar que lo comunidad [sic] en función de su imaginario, vivencias, emociones recuerdos, nos expongan sus objetos más preciados cuyo resultado -una amalgama de historias desde los discos de acetatos, revistas de historietas y fotonovelas, un peluche, un perro vivo o una blusa que resiste a la soledad- mostraron que la cotidianidad y la sencillez son lenguajes profundos y suficientes para interpelar los grandes discursos (Szeemann 2005, 19 en *catálogo Al Zur-ich 2005*).

Figura 4.12. Imágenes del proyecto *Lo bueno, lo bello, lo verdadero*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2005, 20. Detalle de página.

Pero, retornando al catálogo Al Zur-ich que compila estos proyectos, y en la misma sintonía de la propuesta de Falco, debiéramos preguntarnos ¿cómo el dispositivo catálogo Al Zur-ich, o aún su plataforma virtual (*blog*), se hacen cargo de la densidad y relevancia del material expuesto en aquella oportunidad? Este dispositivo de captura y registro ¿es capaz de dimensionar la relevancia etnográfica de dicha experiencia? Claramente no. Quienes no vivimos dicha experiencia somos testigos de los registros de este acontecimiento de forma parcializada, confiando en el relato que de los hechos se hace de forma escueta en el catálogo

y en otras referencias al proyecto determinadas por la escritura de su autor y de algunos teóricos locales que toman este caso como ejemplo para hablar de lo relacional en el arte contemporáneo. Es cierto que muchas de las propuestas realizadas en Al Zur-ich se vuelven a desplegar posteriormente en otros formatos y plataformas,⁷⁰ sin embargo, por lo general, esto sucede con mucha posterioridad a la realización misma del proyecto y también, en muchos casos, los proyectos que planteaban una continuidad más allá de Al Zur-ich quedan completamente en el olvido. Así, nuevamente la presencia y relato de esos vecinos expositores queda desplazada como referencia anecdótica, como un hecho afectivo eficiente para el mundo del arte pero insuficiente en la reconstitución de esos relatos visuales, orales y objetuales que constituyeron la experiencia de la propuesta a nivel comunitario.

Respecto de la referencia visual de esta propuesta en el catálogo 2005, es preciso señalar el contraste producido por su diseño que muestra el proceso de exhibición y a los vecinos avocados a dicha tarea versus el tratamiento gráfico de algunos de los objetos descontextualizados en un fondo blanco, neutro como de si una galería de arte (cubo blanco) se tratara (figura 4.13). El contraste es decidor para evidenciar ambas formas de constitución referencial de lo humano a través de los objetos, pues mientras las imágenes documentales del proyecto muestran los objetos y sus contextos cargados de la fuerza particular de las familias que los acogen, los mismo objetos aislados y fotografiados bajo la estrategia publicitaria del producto comercial (es decir, con un fondo abstracto que deja al objeto suspendido en su mismidad) reducen, notoriamente, dicha carga simbólica.

Más allá de estas críticas a la producción documental que del material medial de Al Zur-ich esgrimo, lo que busco hacer relevante es el gran valor del material producido en estos Encuentros que, a trece años de producción, pudieran escribir desde la visualidad una etnografía valiosa respecto de los barrios del sur de Quito. Una escritura que, a mi juicio, aún está en deuda y que perfectamente podría ser abordada como un proyecto común entre el arte, la antropología y la presencia activa de los moradores de los barrios implicados.

⁷⁰ En el caso de la propuesta de Falco el lector podrá encontrar un despliegue más extenso del proyecto en el siguiente vínculo <http://www.riorevuelto.net/2007/06/obra-lo-bueno-lo-bello-lo-verdadero.html>, acceso el 1 de agosto de 2016.

Figura 4.13. Imágenes *Lo bueno, lo bello, lo verdadero* en catálogo Al Zur-ich 2005



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2005, 20.

5. La retórica de lo *underground*

Una constante en los discursos públicos de Pablo Almeida refuerza la noción anglosajona de lo *underground*. Este término aparece constantemente en su habla, reforzando con ello una idea que siempre apareció en las entrevistas con los organizadores respecto de la declaración de principios que hacen sobre Al Zur-ich y sobre cómo ven al Encuentro perfilado en la escena del arte ecuatoriano. Esa noción coincide, en parte, con la construcción mitificada del sur como zona marginal, fuera de las corrientes centrales de la cultura, la política y la economía, aspectos concentrados, supuestamente, en el centro norte de la ciudad. Desde una

perspectiva antropológica, esta retórica de lo *underground* se vuelve relevante como evidencia investigativa pues reconstruye la vieja retórica social sobre agentes que operan en los márgenes de cualquier tipo de oficialismo.

Así, la materialización de este discurso de disidencia se manifiesta en Al Zur-ich no sólo como un enunciado que les permite moverse en las zonas que, para la lógica de las industrias culturales, no serían las más adecuadas para producir o representar sino también esta posición redundante en un cierto tipo de estética que sería parte de dicha filosofía de producción. En el caso de los catálogos anuales de los Encuentros esto se ve reflejado en la toma de decisiones editoriales que colocan al mismo lejos de los tipos de producción editorial del mundo del arte industrializado al estilo “Taschen”,⁷¹ esto es; sobriedad compositiva, economía gráfica, paleta cromática no saturada. Claramente, estas no son las coordenadas de interés para la producción medial de Al Zur-ich, mientras que sí serán los tonos saturados y una gráfica cercana al comic o el fanzine (figura 4.14). Todo esto acompañado de *slogans* (“donde las papas queman”, por ejemplo) recuperados del mundo popular (Kingman 2011) que condensan un imaginario del sur de colores saturados que, a pesar de no poseer una definición hermenéutica aún precisa, se manifiestan con notoria presencia en el imaginario común y usual del sur de la capital ecuatoriana. Datos que tienen correlación con lo que las investigaciones de Santillán (2015) han arrojado como evidencia.

RODRIGO ORTEGA: [...] y en esto términos que tú me comentabas, de que también se identificaban con ciertos colores, eh, los norte, el sur...

ALFREDO SANTILLÁN: ¡Sí!

RODRIGO ORTEGA: ...que, por así decirlo ¿cuál es el *pantone*,⁷² cuál sería el *pantone* del sur o por dónde van... van esas lógicas?

ALFREDO SANTILLÁN: Tengo ahí los datos. No me acue... el... el norte es blanco, en un buen porcentaje azul y un poco verde. El sur es más amarillo y rojo. Yo creo que eso dice mucho. Yo no he hecho una lectura tan hermenéutica de la cromática ¿no? Me limité a mirar

⁷¹ La editorial Taschen se destaca dentro de la industria de las publicaciones de libros y catálogos de arte en general por su tratamiento estético sobrio y atractivo en términos de diseño minimal. Estética seguida por muchas galerías de arte que producen sus propios catálogos de memoria anual. <http://www.taschen.com>, acceso el 1 de agosto del 2016.

⁷² El término corresponde al nombre de la empresa norteamericana Pantone Inc. Creadora del *Pantone Matching System* que permite identificar y comprar sistemas cromáticos en las artes gráficas. Su uso frecuente permitió que el término se hiciera común y usual en el mundo del arte y el diseño.

que no son los mismos colores en definitiva ¿no? Que utilizan los colores para pensar que son diferentes ¿no? Pero está publicado ya un artículo justo sobre olores y todas estas cosas [...]

RODRIGO ORTEGA: ¿A qué... a qué responderá ese... ese... ese *pantone* de color? O sea ¿Cuál... cuál es el tipo de elección, eh... eh... eh... es por equipo de fútbol, es por banderas locales?

ALFREDO SANTILLÁN: Yo pensaría que la... que la... sobresale en el... en el norte la idea del blanco ¿no? Y el blanco, mira tú el... el... el paisaje y tienen esta idea de limpieza, eh, de edificio ¿no? Ehm, que podría ser una... una... una asociación con colores ¿no? Y el azul también, eh, yo no me... no... no me... digamos, tenía varias sospechas pero no me metí a arriesgar una... una lectura interpretativa que relacione el... el amarillo y el rojo como colores más de lo popular.

RODRIGO ORTEGA: Pero esas eran respuestas que los... los encuestados te daban.

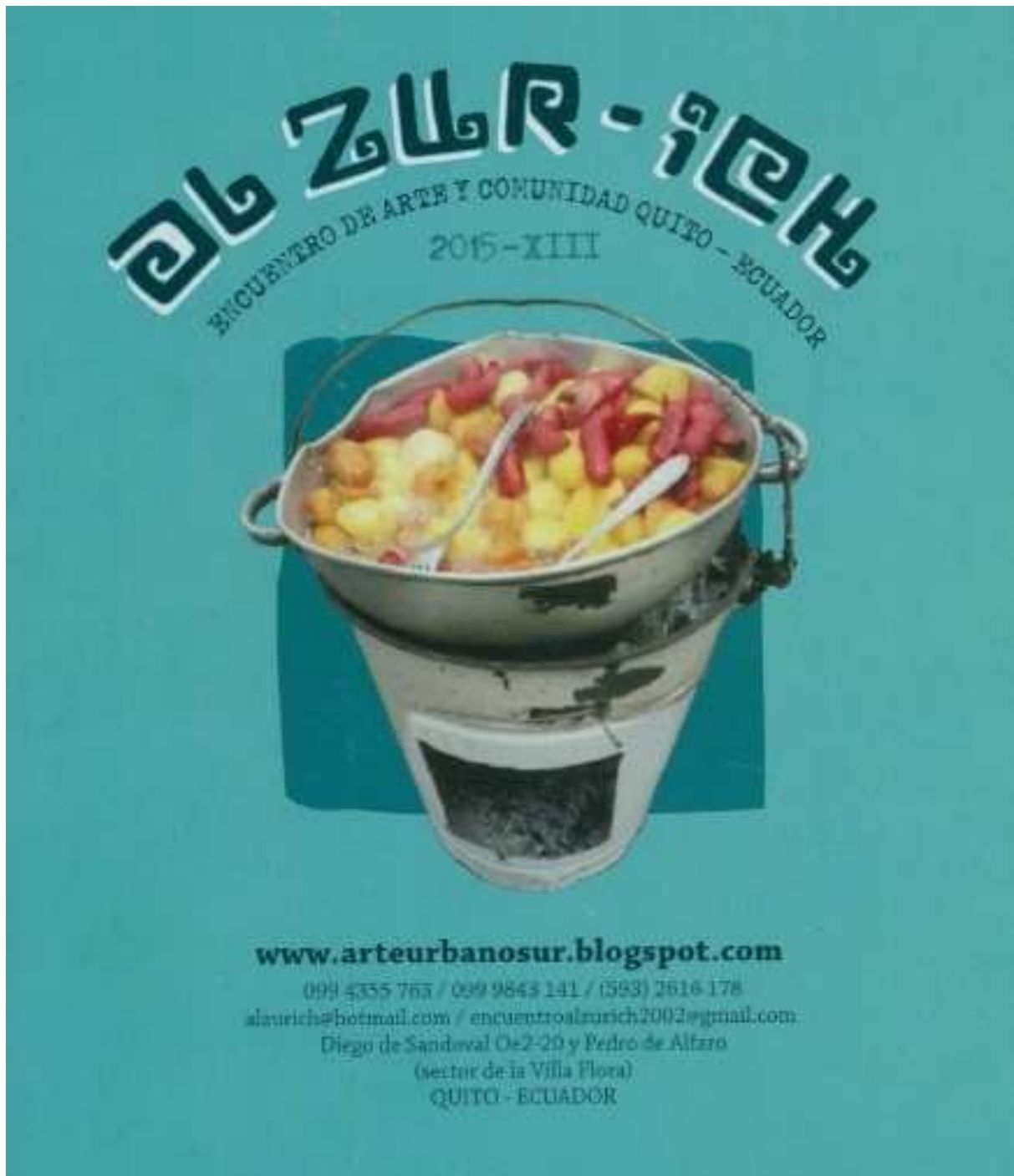
ALFREDO SANTILLÁN: ¡Sí! sí, sí, sí.

RODRIGO ORTEGA: O sea, sur amarillo o rojo.

ALFREDO SANTILLÁN: ¡Sí! sí, sí. Ehm, el único que me parecía que tiene más... o un... o un signif... o una... o una posible interpretación más cercana de... de hacer, es el uso del verde. Ehm, porque el... el, eh, sí hay una diferencia en paisaje urbano es la naturaleza. Tú miras toda la construcción del norte y no hay naturaleza (Alfredo Santillán, entrevistado por el autor, Quito, 14 de julio de 2016).

Referencias metonímicas relevantes que se reproducen como estrategia de construcción de lo *underground*, del Encuentro y por extensión de los espacios en donde opera. Metonimia que se expresa también en la estética de los fondos de páginas. En ellos el refuerzo estereotipado de los barrios del sur a partir de lo sucio, lo corroído, lo manchado, lo reciclado, los objetos anacrónicos o extemporáneos, los baldíos, los eriazos, el bricolaje urbano, los obreros y sus artefactos se vuelven recurrentes en al menos el 80 por ciento de las ediciones (catálogo 2004, 14, 22, 26, 31; catálogo 2005, 12, 13; catálogo 2006, 2, 13, 16, 25, 60; catálogo 2007, 24, 36; catálogo 2008, 14, 15, 39; catálogo 2009, 26, 30, 31, 37; catálogo 2010, 7, 23; catálogo 2011, 15, 16; catálogo 2014, 21, 22, 52; catálogo 2015, 9, 12, 43, 64).

Figura 4.14. Contratapa del catálogo Al Zur-ich 2015



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2015, 74. Detalle de contratapa.

[...] siempre quisimos que esta nota sea como un encuentro *under* [*underground*] ¡cachas! Que sea subterránea, que no sea el *show*, el espectáculo. Nunca hemos buscado el espectáculo ni... ni tampoco la grandiosidad, [...] sigue siendo así como *outsider* ¡cachas! O sea, porque vos ves en los círculos, o sea, hablan [de] Al Zur-ich pero como a regañadientes. Dicen “¡chucha! Al Zur-ich” así como... O sea ¡cachas! No... no... no nos quieren así como “¡puta!

estos *manes* son Al Zur-ich” [diciéndolo esta vez con un tono de orgullo]. O sea, ciertos *manes* te cachan, así de la academia, pero también vienen los líos con la academia (Pablo Almeida, entrevistado por el autor, Quito, 22 de enero de 2016).

En este punto, se vuelve ineludible la lectura del proyecto *Underground Wall Street* de Galo Yépez (catálogo 2006, 42, 43, 44, 45). Acá se trabaja con habitantes entendidos como “marginales” por su condición de adictos, vagabundos y una trabajadora sexual, sujetos a retratar y registrar por el artista. Pero ¿qué logramos comprender de esas “realidades”? ¿Dónde acaba la totalidad del material registrado? ¿Cuál es el efecto que nos queda de lo escueto de la información que podemos ver en el registro fotográfico del catálogo Al Zur-ich y su video reseña? Las imágenes fotográficas del catálogo nos hablan, al parecer, de un evento mayor en el que se da cuenta de registros audiovisuales de los implicados (figura 4.15) ¿Dónde está ese material? ¿De qué forma ese material hace “honor” a la voz de los protagonistas del mismo que aceptaron compartir sus experiencias de vidas y relatos con el artista? ¿Acaso no es esto otra forma de explotar la “periferia” al no “repatriar” (Banks 2010) el material documental? Tal vez el material se ha repatriado, lo que está claro es que no ha aparecido públicamente de manera que pueda dar cuenta de la totalidad de los relatos, tornando, de esta manera, parcelada la información y, en definitiva, una visión unilateral cuyo sesgo no logra transmitir con eficiencia lo que ahí aconteció y más aún, reproduce el desconocimiento de esa comunidad “vulnerable” y “vulnerada” que sigue mostrándose en el dispositivo visual de Al Zur-ich bajo su supuesta “marginalidad”, su condición *underground* como nuevo fetiche para el turismo social del arte contemporáneo.

Una franja divide las páginas de registro de este proyecto. En su parte inferior aparecen diez retratos fotográficos de quienes, al parecer, contribuyeron con sus relatos (figura 4.15) ¿Quiénes son estos “anónimos”? ¿Cómo contribuyen al sentido expreso del proyecto presentado en el texto de la propuesta? No obstante haber nombres en el texto de presentación escrito por el autor del proyecto, tal como comentan los mismos organizadores del Encuentro, el “efecto se disipa”, pues el “dato” de sus nombres no alcanza a particularizar sus vidas, objeto de interés para la propuesta. “Entre tanto el proceso iba acumulando historias, rostros, sonidos y ruidos” escribe el CTC en el respectivo catálogo, material que nuevamente queda

rezagado a la espera de su visibilización oportuna y comprometida antes que comparecer como una apropiación de esas vidas relatadas como fetichización artística.⁷³

Figura 4.15. Registros del proyecto *Underground Wall Street*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2006, 44, 45.

6. El índice visual de lo comunitario

Si la constitución de una comunidad debe ser entendida bajo rangos reconstituyentes de relaciones solidarias e identificatorias (Liceaga 2013), como forma de resistencia a la individualidad de la sociedad contemporánea, entonces es necesario referir a los proyectos desarrollados en Al Zur-ich que logran constituir a través de sus imágenes la idea de un funcionamiento comunitario, a pesar de que éstas se hayan forjado circunstancialmente (ese sería otro rango definitorio de comunidad, su temporalidad anclada al cumplimiento de un objetivo específico).

Efectivamente, algunos proyectos logran configurar esta noción en los medios visuales de Al Zur-ich, conformándose como el índice visual de lo comunitario al permitir no sólo leer en ellas procesos de trabajo sino también complicidades que dan cuenta de un imaginario colectivo. O dicho de otra manera, un cierto imaginario (circunstancial o no) ha encontrado

⁷³ En el vínculo <http://www.galoyopez.blogspot.cl/2008/09/underground-wallstreet-video-instalacin.html>, acceso el 1 de agosto del 2016, se puede encontrar una publicación del año 2008 que publicita la video instalación *Underground Wall Street*. El texto presentado en el *blog* del artista focaliza nuevamente a los participantes del barrio dentro del rango del “*underground* quiteño” y una de las imágenes vuelve a mostrar los rostros de ellos esta vez como imagen de cajas de fósforos tiradas en el piso.

visualidad en el registro fotográfico documental que de buena manera construye una narración surgida desde los involucrados en complicidad, inicial, con el artista que motiva la experiencia.

Un buen ejemplo de esto ya ha sido revisado con el proyecto de Falco *Lo bueno, lo bello, lo verdadero* (catálogo 2005, 18, 19, 20, 21) pues acá la participación comunitaria asegura un momento de comunidad, instalado como exhibición autocurada por los vecinos, aunque motivada inicialmente por el artista, sumado a ello la relevancia simbólica que cobra sentido en el contexto específico de dichas imágenes. Este índice comunitario también aparece en otro proyecto posterior del artista, también presentado en Al Zur-ich, que se titula *La Patrona de la Cantera* (catálogo 2008, 46, 47, 48, 49). Las imágenes en el catálogo sobre esta propuesta logran dilucidar procesos participativos de la comunidad de trabajadoras sexuales del Danubio Azul (figura 4.16). El proyecto, que consistía en la creación de una Patrona, diseñada íntegramente por las trabajadoras sexuales, logró superar la temporalidad del Encuentro provocando, la imagen construida, un fervor devoto hasta el día de hoy por parte de la comunidad específica que la creó, a tal punto de haberle adjudicado un milagro (Luis Villarreal, entrevistado por el autor, Quito, 31 de marzo de 2016).

Más allá de esta anécdota lo que importa en esta investigación es dar cuenta de cómo las decisiones editoriales y compositivas de dichas imágenes, sumadas a un tipo de composición fotográfica precisa, transmiten los procesos de encuentro, discusión y apropiación de la creación del producto visual. Imágenes que presentan al artista como uno más del grupo de trabajo, alejándolo del imaginario del artista autor de obra o, incluso, autor de “procesos”. En esta línea, la efectiva aplicación compositiva de la estrategia visual del comic logra consumir lo que las historietas de avanzada buscan entre viñeta y viñeta; construir un relato visual que en muchas ocasiones prescinde de la narración escrita y que más que describir acontecimientos transmiten un sentido global a través de la totalidad de sus imágenes en las viñetas (figura 4.16).

En este caso, la omisión de los nombres propios de las integrantes del proyecto queda justificada por obviedad. No obstante, la identificación concreta del lugar de trabajo (nombrado en el texto de presentación del catálogo) y el tipo de servicio ahí prestado, marcan un fuerte rasgo común, solidario, comunitario en definitiva a favor del cumplimiento de un

objetivo muy propio; la constitución material y visual de una patrona surgida desde el propio imaginario y al completo servicio de las chicas del Danubio Azul.

Figura 4.16. Imágenes de proyecto *Patrona de la Cantera*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2008, 48,49.

Pero también nosotros teníamos siempre una reflexión dentro del colectivo, que tratábamos de no caer en lo que se llama la “pornomiseria”, o sea, que por explotar una imagen, una foto, una colectividad, que de pronto a los que no están ahí les va a parecer algo muy “exótico”, justamente por su característica subterránea, eso a veces puede ser un irrespeto total hacia esa comunidad y ¡claro! puede dar beneficios al artista o al colectivo, al festival como tal, al sacar eso a la luz, pero ese no es el sentido del arte que estábamos haciendo, el sentido era otro como te decía, la comunidad en sí. Entonces, una de las más grandes discusiones era justamente esa, la gráfica ¿no? Que a veces decíamos “pero esta foto no, no puede salir porque es muy bonita, es muy chévere, pero no está expresando lo que el proyecto dice. A mí me interesa que salga esta foto, aunque los demás que lean el catálogo no lo entiendan. Pero la comunidad, el artista y... y la gente que estamos ahí sí la entendemos porque es parte del proceso”. Entonces, sí hay esa apreciación porque siempre fue un... un... un evento muy crítico de todo y el todos [sic] ¿no? De que siempre tenía que estar como al margen casi. Pero a la vez jugando con... con los otros estamentos de poder, según, en un mar que fluye y siempre haciendo eso ¿no? Y... y es verdad lo que tú dices, hay catálogos como éste [refiriéndose al catálogo 2011 que tenemos sobre la mesa y que fue diseñado por Ernesto a pedido de Al Zur-ich] digamos que... que son catálogos muy técnicos. Están ahí, está muy, ta ¡ta bien ¿no?! Está presentado. Pero hay catálogos en que vos ves algo que se queda en el

tintero. Algo que faltó. Te da esa sensación ¿no? Y ves una foto y dices “bueno pero detrás de esta foto qué habrá” ¿no? “¿qué... qué mismo pasó en el proyecto?”. Y eso es lo interesante de... del proceso. Que no hace falta decirlo. Que es mejor que se quede ahí. Tal vez como una forma de respetar a los que participaron en ese proyecto ¿no? Porque había por ejemplo el proyecto de... de Falco, de la *Virgen de la Cantero*, donde se trabajaba con... con trabajadoras sexuales. Entonces ahí era un proceso en que no se podía mostrar, por ejemplo. No podía haber fotos, por ejemplo. Pero era... no era... no era porque el artista no quisiera sino porque ellas no querían. Ellas decían “¡cuidado! Las fotos” [ríe] (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 14 de julio de 2016).

Así, la invisibilidad en este proyecto es consciente y estratégica (figura 4.17). No se pretende que los rangos compositivos de una fotografía (sus connotadores) sean fijos y respondan a leyes ortodoxas. Precisamente esta es la relevancia del tratamiento experto de una fotografía desde su comprensión semiótica y antropológica, es decir, comprender que si bien existe una polisemia en cada imagen ésta siempre construirá un sentido a través de lo que connota, más allá, incluso, de las intenciones que haya tenido el autor de la imagen. Por tanto, la conciencia fotográfica en la representación de personas es fundamental a la hora de asumirlas como material para la antropología visual y el arte en general.

Figura 4.17. Chicas del Danubio Azul con su rostro en anonimato



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2008, 48. Detalle de página.

Esta consciencia de la construcción fotográfica es de la que nos habla Belting (2007) al referir al trabajo de fotógrafos como Robert Frank, Cindy Sherman o Jeff Wall. Esto, lejos de constituirse como un mero dato extrapolado del mundo del arte, es relevante para la comprensión antropológica de las imágenes en tanto que ellas siempre constituirán un marco referencial más allá de los límites mismos de la propia imagen (Butler 2010). Esto significa que cada imagen se constituye no como un *novum* de originalidad espontánea sino que ellas son posibles gracias a los imaginarios de vida que constituyen a los sujetos que construyen la imagen (Belting 2007, 278). Habría así una suerte de “memoria” vivencial constituida como imágenes mentales, que motivan las construcciones visuales materializadas en imágenes a través de diversos dispositivos mediales (fotografías impresas, catálogos, revistas, *web*, entre otros) y que estimulan los imaginarios de quienes las perciben.

Desde esta perspectiva no existe imagen, producida mecánica o digitalmente, que sea anodina (Lyotard 1998), y el interés de investigadores como Alfredo Santillán o Sergio Rojas sobre las ficciones, los mitos o las construcciones figurativas que la sociedad realiza y que usa cotidianamente como moneda de cambio, justifica la comprensión que indica que las imágenes, de cualquier tipo, tampoco son inocuas, sino que construyen sentidos y refuerzan imaginarios como otro producto de lo social, como cultura visual (Mirzoeff, 2003), constituyente, por tanto, de sentidos de vida. En este rango quedan proyectos como *Pupos* (catálogo 2011, 29, 30, 31, 32) que da cuenta parcializada de un tipo muy común de comunidad; la del fútbol. Este proyecto se estableció bajo la dura tarea de construir una historia del fútbol barrial de la ciudad de Quito.

Si bien, el catálogo no logra consumir las condiciones particulares de esa comunidad futbolística (Ciudadela Pío XII), podríamos decir que visualmente hace aparecer archivos futbolísticos barriales (figura 4.18) susceptibles de consolidar como una etnografía deportiva del sector. Para la continuidad de este proyecto, el artista/autor generó un sitio virtual (*blog*)⁷⁴ que tuvo actividad sólo por un año (2012) luego de ser presentado en Al Zur-ich (2011). También creó una página de *facebook*⁷⁵ cuya información más actualizada data del año 2013, perdiéndose la oportunidad de generar la continuidad virtual y sus posibilidades del archivo.

⁷⁴ <http://www.proyectopupos.blogspot.cl/>, acceso el 1 de agosto de 2016.

⁷⁵ <https://www.facebook.com/PUPOS-262908963738942/?fref=ts>, acceso el 1 de agosto de 2016.

Figura 4.18. Imágenes del proyecto *Pupos*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 31, 32.

En el mismo catálogo (2011, 33, 34, 35, 36, 37) encontramos el proyecto *Calzones Parlantes* (figura 4.19). Es uno de los proyectos emblemáticos en Al Zur-ich por el reconocimiento y circulación que ha tenido en el mundo del arte, en donde el tratamiento objetual como metonimia potente de factor antropológico genera la aparición de una comunidad específica; mujeres violentadas física y psicológicamente. Un proyecto de producción plástica y exhibición que cataliza la posibilidad de expresión y comunicación como necesidad vital de la mujer. El proyecto cuenta con un *blog*,⁷⁶ que tampoco ha sido actualizado pero que da cuenta de un itinerario expositivo más allá de los márgenes contextuales del barrio que le dio vida.

Una imagen que funciona de manera clara como proceso colaborativo y comunitario la registran las imágenes de las páginas 42 y 43 del catálogo 2009, en donde aparece el proyecto *Galerías Kebradas* (figura 4.20). Acá, la necesidad común pudiera construir la noción de comunidad (comunidad generada y ligada a una necesidad específica), mientras que el trabajo colaborativo aparece en tanto los personajes involucrados claramente son los mismos moradores del barrio que trabajan en función del beneficio propio en la propuesta de arte colaborativo.

⁷⁶ <http://andrea Rojas.blogspot.cl/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html?view=mosaic#!> visitado el 01 de agosto de 2016.

Figura 4.19. Imágenes del proyecto *Calzones Parlantes*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2011, 36, 37.

Figura 4.20. Imágenes del proyecto *Galerías Kebradas*



Fuente: Catálogo Al Zur-ich 2009, 42. Detalle de página.

Respecto de la necesidad de construcción de lo comunitario, los organizadores de Al Zur-ich son conscientes de que ciertos procesos de los artistas participantes requieren de un mayor compromiso y atención sobre las estrategias metodológicas de recopilación de datos. Un ejemplo de esto aparece como ejercicio crítico en el catálogo 2008 refiriendo al proyecto *Álbum* de Christian Vicente. Al respecto, el CTC señala:

Contó, dentro del entorno general del Encuentro, con algunas ventajas: proviene de un morador del sector de quien se supone está al tanto de varios aspectos sociales, económicos, culturales, históricos, políticos, ideológicos y humanos que activan las interrelaciones del barrio, lo que le permitiría trabajar y hacer circular su discurso en esos flujos de convivencia al

que muchos quizás no tenemos alcance por actuar muchas veces externamente. Sin embargo suele suceder lo contrario, que al estar insertados y ser parte de una cotidianidad no tenemos en cuenta esos aspectos y herramientas que pueden, conjuntamente con los recursos que provienen de las artes visuales, recoger un sin número de dispositivos y registros visuales, sonoros, objetuales, subjetivos, culturales, para activar la memoria y el sentido de pertenencia. Aunque muchos de estos aspectos se los toparon sin la profundidad necesaria, la falta de la circulación de la idea central desarrollada a partir de la cuchara y sus contenidos, no surtió el efecto esperado o se fue dilatando paulatinamente y se dejó que éste se enfocara, en el tramo final del proceso, en uno de los elementos que constituía y articulaba el proyecto "la feria" haciéndolo el más visible y preponderante, sin embargo "la cuchara" es el objeto que iba marcando el ritmo y la cadencia del discurso, el recorrido y la articulación del sector con El Álbum (CTC 2008, 51 en catálogo Al Zur-ich 2008).

Si el estatuto de la imagen remite a su imposibilidad de ser neutral e inocua no sólo para el arte sino para la cultura visual que nos concierne a todos, entonces ¿qué efectos tiene la escasa colaboración de las comunidades barriales del sur de Quito en la construcción visual de los medios de Al Zur-ich respecto de los discursos de comunidad enunciados por ellos como sentido último de producción?

Podríamos decir que en esta lógica que imposibilita seguir comprendiendo a las imágenes como productos naturalizados de la cultura, habría que realizar una suerte de iconografía de comunidad a fin de volver experta la mirada de las imágenes desde una perspectiva antropológica. Algunas de estas bases sobre una posible iconografía de lo comunitario se establecieron en este capítulo con cada reflexión y lectura visual establecida en los puntos que la constituyen. Lo colaborativo entendido desde el rol de las personas implicadas en las imágenes (pasivos, activos), los objetos como factor antropológico, las retóricas de la marginalidad (lo *underground*), constituyen algunos índices de lo comunitario que aparecen en los dispositivos mediales de Al Zur-ich, pero surgen no como un programa de producción visual establecido claramente por ellos sino más bien accidentalmente. Así lo confirman las entrevistas en profundidad con los organizadores y ex miembros de Al Zur-ich, y así lo confirman también algunos alcances formales en la presentación de proyectos que aluden, en ciertos aspectos visuales, a la noción de comunidad (entendidas desde Liceaga y Esposito) pero que pudieran productivizarse de mejor manera y desde una mirada más etnográfica para hacer verdaderamente participativa a las comunidades barriales del sur de Quito, en todos sus procesos, incluyendo los visuales hechos públicos a través de los catálogos.

Reconocer que no existe una política representacional en Al Zur-ich, surgida íntegramente desde la comunidad, avala lo que esta investigación ha abordado. Por tanto, el encuentro entre la producción visual de sus medios (la evidencia) versus el discurso pro comunidad que Al Zur-ich defiende chocan y producen contradicciones en las formas de representar imaginarios barriales del sur, apareciendo esporádicamente algunos casos que dan cuenta de una mayor conciencia autorepresentacional de las comunidades pero que, en su escasez, se presentan como la excepción que confirma la regla. Así, el imaginario de los catálogos del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich, se inclina mucho más hacia las figuraciones existentes sobre el sur, mismas que cargan con una estigmatización de dicho sector abordado a lo largo de esta tesis.

Más allá del gran valor que para el arte ecuatoriano contemporáneo ha tenido esta iniciativa y más allá incluso de haber actualizado la discusión sobre producción contemporánea de arte en Ecuador, tendríamos que decir que Al Zur-ich no tiene una política representacional efectiva de las comunidades barriales con las que trabaja. Y esto sucede no por falta de material o experiencias que los ayuden a consolidar dicha representación sino más bien por no cambiar el tipo de mirada que, antes de ensalzar y “posicionar” a sus organizadores y artistas participantes, posicione con mayor rigor a las comunidades barriales del sur de Quito como entidades que también son capaces de reproducir su propio imaginario visual, su propia imagen.

Conclusiones

Preciso nuevamente este dato a riesgo de ser reiterativo; la investigación que acá he presentado centra su foco de atención en un caso de estudio que ha sido desde el inicio especificado y contextualizado; los dispositivos visuales producidos por el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich en la ciudad de Quito, Ecuador. Dispositivos constituidos específicamente por la producción editorial de catálogos de memoria anual en formato físico y la administración de imágenes y textos en formato *online* a través del *blog* oficial del Encuentro. Para ambos casos el material visual y escrito ha provenido de la documentación que los artistas y organizadores de Al Zur-ich han producido durante la realización del Encuentro de Arte y Comunidad en barrios del sur de la ciudad de Quito entre los años 2003 al 2015. Esta tesis fundamenta su investigación desde la perspectiva epistemológica de la antropología visual y, por tanto, el tratamiento del imaginario visual que de comunidades del sur de Quito se realiza en dicho caso de estudio es completamente pertinente a la disciplina.

Así, la tesis no se pregunta por los aciertos o desaciertos de los proyectos de arte desarrollados en el marco de Al Zur-ich. Tampoco por el parecer de los vecinos del sur respecto de los trabajos artísticos en los que participaron o de los que fueron testigos. Esta tesis de antropología visual trata, específicamente, los dispositivos visuales, materializados en los catálogos de Al Zur-ich, en los que se ha construido un imaginario sobre la sociedad ecuatoriana del sur de Quito.

Aclarar este punto es relevante pues me permite abordar la siguiente premisa que, de no hacerlo, pudiera generar confusiones importantes en las reflexiones conclusivas que aquí planteo; cuando abordamos el estudio antropológico de los medios visuales producidos a partir de un encuentro de arte (cualquiera sea éste), la relación que se establece es con el dispositivo “medial” y su contexto de circulación y no con obras de “arte” contemporáneo. Aún cuando el trabajo de investigación haya implicado entrevistas en profundidad con actores relevantes de las experiencias narradas en los medios estudiados, incluyendo en ello a algunos artistas y aún cuando los contextos de circulación del dispositivos estén insertos en el mundo del arte, esto no significa que las temáticas de los proyectos de arte abordados a lo largo de la investigación sean el *leitmotiv* de la misma, pues esta tesis no es un ensayo artístico ni muchos menos una crítica de arte. Si bien es cierto, hay un tratamiento semiótico sobre algunas obras y su visualidad, esta herramienta semiótica ha operado, más bien, como otro

instrumento más para la ayuda de la visión experta en el marco de una comprensión antropológica del caso abordado.

Entiéndase bien, el dispositivo puede tener “arte” (el arte del diseñador que le dio forma visible), pero ello no significa, en absoluto, que nos estemos relacionando con las obras de “arte” contemporáneo que en sus imágenes comparecen. La relación directa es con la visualidad de comunidades ecuatorianas a través de los catálogos y con los agentes que le dieron forma a ese imaginario visual. En este mismo sentido, entrevistar a los autores de dichas obras tampoco es homólogo a tener una relación directa con las obras que ellos han realizado y a las cuales aluden oral o visualmente a través de su documentación. Este es el sentido básico del dispositivo, del “medio”. De ahí su nombre, pues el dispositivo “media” la relación entre un observador y lo observado, objeto que ya no está presente ante nosotros. Y me parece que acá radican gran parte de las confusiones y mal entendidos que surgen con el arte como práctica social, pues en muchos casos lo que se pone en cuestión no es la epopeya misma de la puesta en práctica de la obra relacional o colaborativa (aquello que algunos llaman con entusiasmo “proceso”), sino más bien el efecto de este trabajo devenido “producto”, es decir, cuando ese “proceso” se cosifica como dispositivo comunicacional y, por lo tanto, objeto de circulación pública. Es en este sentido que considero que la presente tesis se instala en un punto reconocido por otros autores respecto de la relevancia de la visualidad desprendida de procesos artísticos, como de otros que no necesariamente lo son. Manuel Kingman (2011) lo señala muy bien en las conclusiones de su tesis de maestría:

Quedan por examinar muchos proyectos presentados en *al-zurich* [sic], incluida la propia práctica artística del colectivo *Tranvía Cero*, o los aportes del *Colectivo Cosas Finas* a la discusión en torno a los medios de comunicación y la creación de medios artísticos comunitarios (Kingman 2011, 198).

Es sobre esa herencia que comparto la necesidad de discusión de los “medios de comunicación” y los “medios artísticos comunitarios” para preguntarnos qué es lo que ellos construyen como sentido y qué es lo que reproducen como herencia social. Si una de las grandes metas de la relación entre el arte y antropología versa sobre las posibilidades de cuestionamientos de los moldes sociales (Sansi 2014) establecidos en la cultura, es necesario entonces llevar ese cuestionamiento a la saturada producción visual de hoy que, en su presencia constante y cotidiana, tiende a naturalizarse como anodina e insignificante. Los

medios, a través de los cuales el arte se da a conocer y se pone en circulación, también son un sistema que reproduce en ellos jerarquías y nociones de poder que responden a redes mayores de conveniencias y objetivos. Por ello, en esta tesis se los entendió como dispositivos, dato que se vuelve más relevante aún cuando comprendemos, desde la antropología, que también comportan formas de constitución de los individuos, construyen mitos, preservan o trastocan imaginarios. Esto cobra mayor relevancia cuando nos preguntamos por proyectos que directamente buscan relacionarse con esa rama del arte contemporáneo que ha recibido nombres como procesual, relacional o dialógico. Este es el caso de la mayor parte de producciones que se presentan en el marco del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich. Por tanto, la pertinencia de un enfoque de estudio desde la antropología visual se ha vuelto muy relevante para comprender las dimensiones figurativas de dichos productos en el ordenamiento de una forma de pensar a un sector social concreto.

En estricto rigor, esta no es una tesis de arte aunque el campo del arte haya tenido que comparecer acá. Más bien el “arte” del diseño que ha dado forma a los dispositivos visuales implicados en la investigación son los que han sido discutidos, etnografiados y criticados a fin de comprender el imaginario de comunidad que, consciente o inconscientemente, han construido durante trece años de trabajo, tema de relevancia para la antropología visual en un contexto en donde aún el campo de las imágenes es uno en desarrollo. Con todo, lo que acá también se ha buscado es mantener esa necesidad de discusión sobre medios tan necesaria para la administración seria de fuentes de archivo que se mantienen a la espera de ser administrados y catalogados como forma de “repatriación” antropológica (Banks 2010).

1. Recapitulación de la investigación

El primer capítulo contextualizó el lugar de Al Zur-ich en el escenario del arte contemporáneo ecuatoriano. Esto ayudó a comprender la relevancia y aporte significativo del Encuentro en el marco general que le da posibilidad. En rigor, Al Zur-ich surge en un período en donde las condiciones económicas del Ecuador volvían escasas y dificultosas las posibilidades de instalar obras y procesos en circuitos oficiales o de competencia comercial. Mucho más difícil era este proceso para Al Zur-ich cuando ellos enarbolaban directamente la bandera de un tipo de arte contemporáneo en ruptura con los cánones de la tradicional relación pasiva entre espectador y obra, explorando tempranamente en el país (Kingman 2011), las posibilidades de un arte relacional y colaborativo, superando las barreras propositivas del trabajo en arte para instalarse en la ciudad, específicamente en el sector sur de la ciudad de Quito. Teniendo ese

marco general es que se describen tempranamente los formatos mediales producidos por Al Zur-ich, a fin de acercar al lector al objeto de estudio que sería abordado desde una estrategia metodológica multisituada (Marcus 2001).

Precisar una investigación desde la antropología visual hacia medios de producción visual implicó comprender que, en la actualidad, el fenómeno de la digitalización de todo tipo de documentos se ha vuelto una norma básica para quienes producen en el ámbito de la cultura visual (Miroeff 2003). Este también ha sido el caso de Al Zur-ich y de gran parte de los artistas que han pasado por alguna de las versiones de sus encuentros de arte y comunidad. De tal manera que, comprender y abordar estos medios virtuales desde la antropología visual, se ha vuelto una necesidad dentro de la misma lógica de la etnografía multisituada. En este sentido los estudios de Hine (2004), Grasseni (2011), Pink (2009, 2012) y Ardèvol (2003, 2008) fueron relevantes para poder asumir el fenómeno de los medios de producción visual como una posibilidad etnográfica tanto en los dispositivos físicos (catálogos) como virtuales (*blog*), para comprenderlos como otro de los espacios posibles en lo “multisensorial” de los fenómenos a explorar desde la antropología y, desde ahí, ratificar ciertas nociones de comunidad. Esta comprensión de los medios, susceptibles de ser tratados antropológicamente, permitió seguir en marcha la investigación respecto de la relevancia que los catálogos de memoria anual de Al Zur-ich han llegado a tener para la antropología visual.

Este primer capítulo, concluyó con la presentación de la metodología de trabajo que, como se indicó más arriba, operó desde la estrategia de la etnografía multisituada. Esto me llevó a la programación de un trabajo de campo en tres áreas; la revisión y análisis del material visual del archivo Al Zur-ich disponible en los catálogos oficiales de cada año, entrevistas en profundidad con los organizadores del Encuentro, ex integrantes del equipo, artistas y agentes culturales diversos que participaron en alguna de las versiones y, finalmente, un rastreo de material medial *online* tanto en el *blog* oficial de Al Zur-ich como en otros sitios afines que permitieran corroborar continuidades o actualizaciones de proyectos relativos a procesos colaborativos con la comunidad.

El capítulo 2 problematizó aspectos propios del arte contemporáneo y el giro de ciertas tendencias que se inscriben en un tipo de producción de arte como práctica social. Desde ahí, y comprendiendo que en este marco general del arte es donde se posiciona Al Zur-ich, se cuestionó las “buenas intenciones” de este tipo de práctica. Recurriendo a la crítica que Grant

Kester (2009) realiza a una obra procesual de Francis Alÿs y, retomando la crítica al concepto de la “estética relacional” que Claire Bishop (2004) y Roger Sansi (2002, 2014) hacen al Francés Nicolás Bourriaud (2006), realizo un ejercicio crítico sobre el paso del arte a dimensiones que implican una revisión sobre aspectos éticos de producción y manejo de medios. Al instalarme en esa zona procuro acercarme a los efectos mediáticos que tienen estas producciones en el linde de lo comunitario o social y, de paso, me permite dirigir la misma forma crítica hacia el caso de estudio específico de la tesis en el capítulo siguiente.

En el capítulo 3, se establecieron cuatro categorías decantadas, fundamentalmente, del trabajo de campo realizado a través de entrevistas en profundidad. La voz de los implicados en la producción del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich se hizo notar en las dimensiones operativas y conceptuales del Encuentro. Este capítulo, más etnográfico que los anteriores, hizo aparecer ciertas contradicciones e ideas recurrentes en el discurso de los organizadores, que pusieron en entredicho la noción colaborativa en contraste con las formas de representación visual construidas a partir del Encuentro y, por lo tanto, hicieron aparecer algunos problemas sobre la comprensión de las comunidades implicadas en este proceso de trabajo en tanto comunidades comprendidas unilateralmente. Si el trabajo crítico acá establecido se centró en las formas de representación de lo comunitario, las preguntas de investigación vuelven a aparecer para cuestionar precisamente el imaginario de comunidad construido, las nociones de trabajo transversal, no jerárquico y los sesgos a la hora de la representación de la comunidad en los catálogos de memoria anual.

Desde las bases investigativas previas, el capítulo 4 aplica las mismas lecturas etnográficas sobre los tópicos recurrentes decantados en el capítulo 3 pero, esta vez, aplicando dichas nociones al material visual de los catálogos Al Zur-ich producidos durante trece años de realización del Encuentro. En este capítulo, se ha buscado comprender antropológicamente la producción visual de estos medios tomando en consideración, para ello, el estudio de la imagen desde la dimensión antropológica de Hans Belting (2007). Esto, junto a una entrevista con el investigador Alfredo Santillán y algunos de sus artículos referentes a imaginarios del sur de Quito han hecho posible comprender, en perspectiva multisituada, algunos aspectos del imaginario del sur de Quito que Al Zur-ich reproduce en sus medios visuales y el grado de consciencia que de ese proceso tienen sus organizadores.

2. Problemas de políticas representacionales

Acá, lo que se ha puesto en estudio y juicio crítico no es el valor de los procesos de trabajo que el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich realiza. Aunque esto, en otro tipo de investigación también pudiera aplicar. Lo que en esta tesis ha primado es el esfuerzo por comprender cuáles han sido las decisiones que han llevado a los organizadores de Al Zur-ich por el camino de la masificación del Encuentro, de sus resultados, operaciones que responden de forma muy similar a cualquier tipo de lógica de proyección (hacer carrera en el campo) de artistas independientes o colectivos de arte. Dentro de esta lógica de hacer carrera y obtener visibilidad, la proliferación de catálogos de arte es una realidad completamente instalada en el Ecuador y, en muchos de estos casos, la fetichización de estos dispositivos encuentra su más claro ejemplo en la figura de los lanzamientos de catálogo que, en muchas ocasiones, adquiera más relevancia que los mismos procesos artísticos a los que aluden. Si ya las inauguraciones de exposiciones funcionan como evento social para grupos de élite, esto también sucede con los catálogos que, en definitiva, son medios de construcción de sentido. Es decir, la relevancia del evento, propio de la constitución mercantil de bienes culturales, en alguna medida, también ha subsumido el programa paralelo al oficialismo y de avanzada que proponía Al Zur-ich como forma de recuperación de lo político en el arte para un compromiso con lo social. Así, la implicación del “imaginario de comunidad del sur” inserto en los “eventos” de lanzamiento de catálogos en espacios oficializados del arte no actúa necesariamente como una “traición” a sus premisas, el problema es que, en ese nuevo contexto de exhibición, la imagen del sur se vuelve un nuevo fetiche para la élite artística cuando éstas comunidades no son partícipes del proceso mismo de constitución de imagen y esto sucede aún reconociendo los organizadores este hecho, pues siempre han argumentado que los reclamos comunes hacia Al Zur-ich se estructuran en base a preguntas como ¿con qué se queda la comunidad? o con acusaciones directas sobre una práctica de estetización de la pobreza (Pablo Almeida y Samuel Tituaña, entrevistados por el autor, Quito, 15 de enero de 2016).

La aplicación de una encuesta, en el lanzamiento del catálogo 2015, arrojó un bajo porcentaje de participantes provenientes de los barrios del sur de Quito. Sólo un quince por ciento de ellos residía en barrios del sur. Este dato, lejos de ser un hecho aislado, se ha constituido como la tónica general en los lanzamientos de catálogos Al Zur-ich realizados a la fecha. A los vecinos de los barrios se les invita pero no siempre pueden o quieren asistir a esos lugares tan “lejos” del sur (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016).

Pareciera ser que los medios visuales producidos por Al Zur-ich cobran una vida paralela al espacio que los alimentó con imágenes, recuerdos, experiencias e historias. Y este paralelismo queda en evidencia también cuando corroboramos en el material la escasa participación de los vecinos de los barrios en textos que hablen sobre las experiencias. Su voz e imágenes podrán aparecer en video y catálogos, pero siempre lo hacen siendo los depositarios de los proyectos que en sus espacios se realizan. Vuelven a ser observados, esta vez, por el arte. Vuelven a ser construidos como los receptores de procesos coyunturales de arte. Vuelve a ser circulados a través de los medios como una realidad lejana; “el sur”. Y así, hoy se vuelve paradójico que el lugar por excelencia de la imagen, el arte, se torne ciego de los procesos que construye, naturalizando sus resultados sin colocarlos en una balanza crítica que transparente su accionar. Hoy, las producciones de imágenes deben ser asumidas como motivadoras de sentidos e imaginarios. Si, actualmente, la imagen no puede sino ser entendida como una forma narrativa más en la producción de sentido, entonces, con mayor razón, quienes operan con imágenes se ven obligados a asumir las condiciones de circulación en las que insertan sus productos.

En su libro *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación* (2012), Richard Sennett nos habla de la comunidad como vocación. Una vocación hacia las comunidades más vulnerables que tendría una de sus bases ideológicas en la Teología de la Liberación de finales de los años 60, que promulgaba la idea de que el mundo eclesiástico debía, por obligación, volcar su ayuda, asistencia y educación a las comunidades pobres del mundo. Esta tendencia, de gran influencia en movimientos de izquierda latinoamericanos, marcó gran parte de la producción de grupos y movimientos artísticos de los años 70 que, al igual que sus pares eclesiásticos, volcaron sus preocupaciones artísticas hacia los más vulnerados. Esto implicó transformar las estrategias de producción y comunicación de sus propuestas, pues seguir reproduciendo las tradicionales del mundo del arte de élite hubiera contradicho las bases colaborativas esgrimidas en la cooperación comunitaria.

Tanto la teología de la liberación como su homólogo en temas educativos (la Pedagogía de la Liberación), transforman la visión de los “asistidos” por sujetos que deben volverse completamente partícipes de los procesos de construcción comunitaria. En estas filosofías, las jerarquías tienden a volverse difusas, buscando dotar a los sujetos de un componente activo y participativo en la construcción del propio imaginario para la transformación de sus formas de vida. Esta estrategia se extiende a los instrumentos de administración, comunicación y

producción de los proyectos sociales, con ejemplos como los que señala Sennett respecto de las casas de acogida en Estados Unidos de los años 30:

Las casas de hospitalidad de Nueva York, Chicago y otras ciudades proporcionaban protección y ayudaban a encontrar trabajo; lo mismo hizo el movimiento en las granjas que dependían de él. La publicación⁷⁷ se parecía más a un blog on line [*sic*] que al periodismo tradicional, lleno como estaba, y está aún, de propuestas y comentarios de los lectores. Las casas, las granjas y la publicación eran abiertas, en el sentido de estar abiertas a cualquiera que sufriera necesidad. Las actividades prácticas se diferenciaban de las de ambos institutos de Booker T. Washington en que proporcionaban tareas sin hacer hincapié en las habilidades ni en la adaptación; las casas de hospitalidad tenían, y siguen teniendo, un estilo informal (Sennett 2012, 370).

Si ya, en los años 30, existen estrategias comunicativas que permiten ampliar y volver efectiva la noción de comunidad, con mayor razón aún podemos demandar la necesidad de estas estrategias a propuestas actuales que cuentan, a su favor, con medios digitales que permiten la conectividad en tiempo real. Esta es una deuda que Al Zur-ich mantiene respecto de su blog y las posibilidades de interrelación comunitaria que esta herramienta *online* ofrece. Es decir, transformarlo en una plataforma no exclusiva para artistas sino abierta a propuestas, comentarios y debates en los que estén implicados los vecinos y moradores de los barrios del sur de Quito. Así, encontramos que la producción visual de Al Zur-ich explota funcionalmente las imágenes producidas en los barrios del sur de Quito sin una fuerza crítica mayor que la “documentación” de procesos relacionales de arte. En ese esfuerzo, que dista de ser menor, queda rezagada la consideración de la comunidad como posible agente de autodeterminación y autorepresentación. Al Zur-ich no tiene una política efectiva de representación de las comunidades como proceso integral de construcción de imaginarios comunitarios y, a su vez, los imaginarios que reproduce sobre el sur de Quito quedan anclados en las figuraciones comunes que hoy se siguen transmitiendo en la ciudad como un mito; el sur es alegre, es peligroso, es festivo, colorido, solidario y en ocasiones un tanto cándido en su propia percepción (Santillán 2015).

La producción de arte contemporáneo se ha jactado, en los últimos veinticinco años, de actualizar y consumir el viejo deseo vanguardista de acercar el arte a la vida. Sin embargo, en

⁷⁷ El autor hace referencia al *Catholic Worker*, publicación para las casas de acogida norteamericanas a cargo de Peter Maurin y Dorothy Day (Sennett 2012, 369, 370).

ese proceso, se ha incurrido en omisiones concernientes a las responsabilidades sociales que el uso de ciertos términos traen aparejados. Invocar el uso de conceptos como lo relacional, lo participativo o lo comunitario, entre otros similares, implica preguntarse por el estatuto de dichos términos y las formas en que estos construyen al “otro” a través de la proliferante y saturada producción medial del arte. La responsabilidad del arte con la sociedad está vinculada estrechamente con su pretensión de ir más allá del campo específico que la circunscribía. En el caso de estudio puntual de esta investigación, no es sino hasta el año 2010 que los organizadores del Encuentro comienzan a usar el título de Arte y Comunidad. Todas las versiones anteriores del Encuentro se nominan como Arte Urbano. Tal vez, si este título no hubiera cambiado difícilmente como investigador de la antropología visual hubiera reparado en el ejercicio crítico que acá propongo, a pesar de que desde su origen los organizadores del proyecto se plantearon trabajar con comunidades. El punto es que efectivamente existen, en los productos mediales de Al Zur-ich, sesgos representacionales y construcciones unilaterales respecto de la imagen de lo comunitario. A ratos aparecen indicios de comunidad en las imágenes, a ratos sólo la documentación de intervenciones de arte. Al respecto, existen aciertos destacables tratados en la investigación pero no son los que abundan en el material medial y, después de todo, sólo son el resultado de la experticia de trabajar con comunidades de algunos artistas participantes en el Encuentro, cuando lo fundamental de Al Zur-ich debiera apuntar a la optimización de la construcción del imaginario del sur a partir de las voces de sus propios agentes como forma de autodeterminación visual.

3. Posibilidades y recomendaciones de investigación

Finalmente, en este punto se fundamenta la crítica; hacer aparecer las deficiencias de la propuesta a favor de una mayor atención a las posibilidades autorepresentacionales de la comunidad, a través del abultado material de campo propiciado por el Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich que se han generado todos estos años y que se encuentra archivado tanto en la oficina de Al Zur-ich como en los archivos del Banco Central del Ecuador a la espera de una reelaboración que permita que lo valioso de los testimonios, imágenes y relatos ahí registrados sobre la historia y vida del sur de la ciudad de Quito no vayan a pérdida (Ernesto Proaño, entrevistado por el autor, Quito, 12 de julio de 2016).

Esta investigación deja aristas abiertas en torno a las reflexiones sobre medios de representación y construcción de imaginarios locales. Esto debido a las múltiples posibilidades de lectura que se desprende del material de archivo abordado. A pesar de que se

ha trabajado intensamente en la elaboración de categorías relevantes decantadas desde el habla propia de los organizadores, esas mismas hablas se vuelven polisémicas y dan cuenta, al mismo tiempo, de la intrincada y compleja trama de relaciones que se da año a año durante el desarrollo del Encuentro de Arte y Comunidad Al Zur-ich. Aún con estas dificultades, lo que esta investigación asume como punto positivo y relevante es la posibilidad de abrir aún más las condiciones de cuestionamiento a las producciones mediales y los archivos visuales como forma de comprensión antropológica. Una gran deuda es la que mantienen los mismo Al Zur-ich respecto del material de archivo *off* que se ha acumulado desde el año 2003 hasta el presente. A la vez, este mismo archivo abre posibilidades para leer “desde adentro” el imaginario de las comunidades barriales del sur que, hasta el día de hoy, lejanamente se pronuncian a través de algunos estudios, ensayos y experimentos artísticos que lo siguen posicionando como un “otro” a representar.

Anexos

Glosario de modismos ecuatorianos

acolitar. Ayudar.

cachar. Captar, entender.

camello. Trabajo.

chela. Cerveza.

chuta. Exclamación que intensifica una expresión.

de ley. Seguro, así es.

descolar. Apartar a alguien de algún grupo o de alguna situación.

man. Término utilizado para referirse a una persona, sea mujer u hombre. También se usa **manes** como referencia plural del término para ambos géneros.

meter ficha. Participar en algo con interés, apoyar.

nota. Asunto.

pana. Amigo.

rollo. Problema, tema.

simón. Sí.

vaina. Asunto, situación que puede ser un tanto incómoda o molesta.

Lista de referencias

- Abad, Julio César, ed. 2014a. *Mapas del Arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Objetos Singulares, Facultad de Arte Universidad de Cuenca.
- _____ ed. 2014b. *Pensar el Arte. Actas sobre el coloquio de Arte Contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Facultad de Arte Universidad de Cuenca
- Alvear, Miguel. 2013. *Mecánica Popular. Obras y proyectos [1989 – 2013]*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo bajo Licencia GFDL y Creative Commons (CC BY-NC).
- Andrade, Xavier. 2007. “Del tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo”. *Procesos, revista ecuatoriana de historia*. 25, I semestre de 2007. Quito. Pp. 121-128.
- Ardèvol, Elisenda. 2003. “Cibercultura: un mapa de viaje Aproximaciones teóricas para el análisis cultural de Internet”. Seminario de Cybercultura, Universitat Oberta de Catalunya: Soria, 28-30 de Julio.
- Ardèvol, Elisenda, Adolfo Estalella y Daniel Domínguez, coord. 2008. *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Gipuzkoa: ANKULEGUI antropología elkarte.
- Ardèvol, Elisenda y Edgar Gómez Cruz. 2009. “Lo visual como objeto de estudio antropológico en la era digital”. Comunicación presentada en Antropología, medios visuales y TIC: Problemas y desafíos en el mundo contemporáneo. Buenos Aires, 28 de Septiembre – 2 de Octubre 2009.
- Argan, Giulio Carlo. 1991. *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Banks, Marcus. 2007. *Visual methods in social research*. London: SAGE Publications Ltd.
- _____ 2010. *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Banks, Marcus y Jay Ruby, eds. 2011. *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- _____ 1999. *Mitologías*. México DF: Siglo XXI editores.
- Barzún, Jacques. 1959. *La casa del intelecto*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Batista, Arianni. 2013. “Arte Contemporáneo en Ecuador: La producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)”. Tesis de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico, FLACSO Sede Ecuador.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.

- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter. 2008. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Obras*, Libro 1 / v. 2. Madrid: Avada Editores.
- Bishop, Claire 2004. “Antagonism and Relational Aesthetics”. *Revista October* 110, fall 2004, pp. 51-79. *October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology*.
 _____ 2012. *Artificial Hills. Participatory Art and the politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolás. 2006. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Bozal, Valeriano. 1999. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Caprettini, Gian Paolo. 1989. “Pierce, Holmes, Popper”. En *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Umberto Eco y Thomas Sebeok, ed. Barcelona: Lumen.
- Cartagena, María Fernanda. 2004. “En el Sur, el segundo Zur-ich”. *Revista El Búho* año II, n° 9. Quito, julio, agosto, septiembre 2004. Pp 46-47.
- Casas, Raymundo. 2004. “Semántica y pragmática de la ironía verbal”. *Revista Letras* año LXXV n° 107-108, pp. 117-141.
- Clifford, James. 2001. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- de Azúa, Félix. 2002. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama.
- de Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, Gilles. 1990. “¿Qué es un dispositivo?”. En *Michel Foucault, filósofo*, Deleuze, G., Glucksmann, A., Frank, M., Balbier, E. y Otros. Barcelona: Gedisa.
- Elhaik, Tarek y George E. Marcus. 2012. “Diseño Curatorial en la Poética y Política de la Etnografía Actual: Una Conversación entre TarekElhaik y George E. Marcus”. *Revista Iconos* 42: 89-104.
- Esposito, Roberto. 2008. “Nihilismo y Comunidad” en *Nihilismo y políticas*. Buenos Aires: Manantial. 2008.
- Fabian, Johannes. 1996. *Remembering the present. Painting and popular history in Zaire*. London: University of California Press.

- Falconí, Fernando. 2014. "Nodos y modos críticos y colaborativos. Apuntes sobre gestos, escenas y escenarios en la producción artística ecuatoriana". En *Pensar el arte, actas del coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*, Julio César Abad, ed. 2014. Cuenca: Facultad de Arte Universidad de Cuenca.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gombrich, Ernst. 1998. *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*. Madrid: Debate.
- Grasseni, Cristina 2011. "Skilled Vision". En *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Marcus Banks y Jay Ruby, eds. 2011. Chicago: Chicago University Press, pp. 19-44.
- Haupt, Gerhard. 1998. "Los museólogos exploran un nuevo medio. ¿Es internet una alternativa adecuada para la difusión de las artes y la cultura por todo el mundo? Latinoamérica incursiona osadamente en la red global". *Revista Humboldt*, año 40, 1998, número 123. ISSN 0018-7615. Bonn: Goethe-Institut.
- Hine, Christine. 2004. *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Holz, Hans Heinz. 1979. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kant, Emmanuel. 1992. *Crítica de la facultad de juzgar. Seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Caracas: Monte Ávila.
- Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley. University of California Press.
- _____. 2009. "Lessons on Futility: Francis Alys and the Legacy of May '68". *Revista Third Text* 99 (23): 4.
- Kingmann, Manuel. 2011. "Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009". Tesis de Maestría en Antropología Visual. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- _____. 2012. *Arte Contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Kronfle, Rodolfo. 2004. "El arte contemporáneo en Ecuador: Oportunidad, realidad o tiempo perdido". *Revista El Búho* año II, n° 9. Quito: julio, agosto, septiembre 2004. Pp. 22-26.
- _____. 2009. *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: Río Revuelto ediciones.
- Leach, Neil. 2001. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Liceaga, Gabriel. 2013. "El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión". *Cuadernos Americanos* n° 145. Revista del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, pp. 57-85. Ciudad de México: UNAM.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *Discurso, figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- _____. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial
- Marcus, George. 2001. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". Revista *Alteridades*, vol. 11, núm. 22, julio-diciembre, Pp. 111-127. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Marcus, George y Michael Fischer. 2000. *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Marcus, George y Fred Myers. 1995. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Mazzarella, William. 2004. "Culture, Globalization, Mediation". *Annual Review Anthropology* n° 33, pp. 345-367. Illinois: University of Chicago.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós.
- Oyarzún, Pablo. 2000. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Palacios, Alfredo. 2009. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". Revista *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Universidad Complutense de Madrid.
- Pink, Sarah, ed. 2012. *Advances in Visual Methodology*. London: Sage.
- _____. 2009. *Doing sensory ethnography*. London: Thousand Oaks
- Rojas, Sergio. 2012. *El Arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría Editores.
- _____. 2005. "Acontecimiento y narración". *Revista de la Academia* n° 10, primavera 2005, pp. 269-280. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Sansi, Roger. 2014. *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic.
- _____. 2002. "La Antropología frente a la Estética Relacional: intercambio de dones, objeto y valor en el arte contemporáneo". En Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, FAAEE. ISBN: 84-607-7889-4. Barcelona.
- Santillán, Alfredo. 2015. "Imaginario urbano y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito". Revista *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*. Vol. 8 n° 16, julio-diciembre, pp. 246-263. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Santillán, Alfredo y Marialina Villegas. 2015. “Imágenes para repensar las urbes latinoamericanas. Reflexiones a propósito de las postales sobre Quito”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* n° 130, diciembre 2015 – marzo 2016, pp. 107-126. Quito: CIESPAL.
- Sennett, Richard. 2012. *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Schneider, Arnd y Christopher Wright. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Arnd Schneider y Christopher Wright, eds. Oxford: Berg.
- _____. 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary ethnographic practice*. Oxford: Berg.
- _____. 2013. *Anthropology an Art Practice*. London: Bloombury Academic.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, S. J. y Robert Bogdan. 1987. *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación: La Búsqueda de Significados*. Barcelona: Paidós.
- Thorton, Sarah. 2009. *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa
- Volpe, Giovanna. 2013. “Arte Outsider: Aproximaciones a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del arte”. Tesis Facultad de Humanidades Universidad Pompeu Fabra. Barcelona.
- Wallerstein, Immanuel. 2005. *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. México D.F.: Siglo XXI editores s.a. de c.v.
- Winckelmann, Johann. 2014. *Historia de Arte entre los Antiguos*. Madrid: Rabasf.
- Zúñiga, Rodrigo. 2008. *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Entrevistas

- Alfredo Santillán. Entrevista 14 de julio de 2016
- Ernesto Proaño. Entrevista 12 de julio de 2016
- Pablo Almeida, Samuel Tituaña, Luis Villarreal y Nelson Ullauri. Entrevista 31 de marzo de 2016
- Pablo Almeida, Samuel Tituaña, Luis Villarreal. Entrevista 22 de enero de 2016.
- Pablo Almeida, Samuel Tituaña, Pamela Ramón. *Arte en el Sur de Quito*, entrevista programa radial *Flacso Especiales*. Mayo de 2015. <http://www.flacso-radio.ec>
- Pablo Almeida, Samuel Tituaña. Entrevista 15 de enero de 2016.

Samuel Tituaña, Mayah Cueva. *Tranvía Cero*, entrevista programa radial *Lalaland*, 28 de septiembre de 2012. <http://www.flacso.radio.ec>

Samuel Tituaña. Entrevista 13 de mayo de 2016

Entrevistas realizadas a través del programa radial *Un Cadáver Exquisito*.

Marcelo Zevallos. “Arte C.H.O.L.O.” en *Un Cadáver Exquisito*, 27 de noviembre de 2015.

http://www.flacso.radio.ec/images/audio/2015/cultura_entretenimiento/un_cadaver_exquisito/un_cadaver_exquisito_17.mp3

José Luis Macas. “Arte y reflejo común” en *Un Cadáver Exquisito*, 20 de noviembre de 2015. http://www.flacso.radio.ec/images/audio/2015/cultura_entretenimiento/un_cadaver_exquisito/un_cadaver_exquisito_16.mp3

Rubén Díaz y Francisco Suárez. “Residencia No Lugar” en *Cadáver Exquisito*, 28 de septiembre de 2015.

http://www.flacso.radio.ec/images/audio/2015/cultura_entretenimiento/un_cadaver_exquisito/un_cadaver_exquisito_13.mp3

Bill Kelly Jr. “Hablamos con Bill Kelly Jr.” en *Un Cadáver Exquisito*, 19 de agosto de 2015. http://www.flacso.radio.ec/images/audio/2015/cultura_entretenimiento/un_cadaver_exquisito/un_cadaver_exquisito_10.mp3

Fernando “Falco” Falconí. “Artivismo y compromiso” en *Un Cadáver Exquisito*, 17 de julio 2015. <http://www.flacso.radio.ec/index.php/programas/cultura-entretenimiento/un-cadaver-exquisito/1414-un-cadaver-exquisito-09.html>