

ECUADOR

Debate

100


 caap
40
años


Quito/Ecuador/Abril/2017

Cuestiones de cultura popular

Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno

Conflictividad socio política:
Noviembre 2016-Febrero 2017

Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales

Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos

Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate*

Antropología: Ecuador no Debate

Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX

Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular

La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales

El *Boom* de la tecnocumbia en el Ecuador

El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales

Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay

Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País

El *macho sabio*. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa



ECUADOR DEBATE 100

Quito-Ecuador • Abril 2017

PRESENTACIÓN / 3-7

COYUNTURA

- Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno / 9-27
Wilma Salgado Tamayo
- Conflictividad socio política: Noviembre 2016-Febrero 2017 / 29-34

A PROPÓSITO DEL No. 100

- Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales / 35-43
Lama Al Ibrahim
- Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos / 45-60
Eduardo Gudynas
- Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate* / 61-74
Víctor Bretón Solo de Zaldívar y Javier Martínez Sastre
- Antropología: Ecuador no Debate / 75-80
Xavier Andrade

TEMA CENTRAL

- Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX / 81-98
Hernán Ibarra
- Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular / 98-116
Manuel Kingman
- La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales / 117-131
Juan Pablo Pinto
- El Boom de la Tecnocumbia en el Ecuador / 133-152
Ketty Wong
- El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales / 153-165
Santiago Cabrera Hanna

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay / 167-177
Nasser Rebai

ANALISIS

- Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País / 179-195
Pierre Gaussens
- El macho sabio. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa / 197-211
María Paula Granda

RESEÑAS

- Crónica de los andes. Memorias del "otro" / 213-216
- Los neo-indios. Una religión del tercer milenio / 217-220
- El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica / 221-222

Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular¹

Manuel Kingman

En la relación entre el arte contemporáneo y la cultura popular, algunas de las propuestas tensionan la división entre alta y baja cultura a través del humor o la yuxtaposición de contenidos diversos. Otros proyectos, de carácter dialógico se fundamentan en un trabajo sobre la memoria de los sectores populares en barrios específicos de Quito. Se evidencia que cada propuesta artística posee sus propias estrategias visuales, poéticas y discursivas que dan como resultado distintas maneras de acercarse a lo popular, ya sea por medio de la representación, de la inserción en el espacio público, o de manera dialógica.

Introducción

¿Qué está en juego en esa incorporación de la cultura popular por parte de los artistas contemporáneos? ¿Qué tipo de discusiones se ha planteado el arte contemporáneo en su relación con la cultura popular y cómo esto ha repercutido tanto dentro del sistema arte como fuera de él?

Si se habla de ‘cultura popular’ hay que pensar que se trata de un término históricamente complejo cuyos orígenes se remontan a los procesos de constitución de las naciones, adquiriendo distintos significados en diversos momentos y contextos históricos. En este texto se hace un uso de cultura popular como un objeto práctico y teórico, complementado y desarrollado gracias a los aportes de sus críticos, que interpretan al término como una construcción de la acade-

mia, como algo que no existe fuera de las formas en cómo se lo representa y se lo concibe pero; al hacerlo así, contribuyen a la actualización del concepto.

Si hablamos de un giro en la relación entre arte y cultura popular, en el periodo que nos concierne, cabe anotar que este cambio no tiene que ver solo con la producción artística sino con transformaciones en el propio ámbito de la vida y la cultura popular. Si tomamos en cuenta el período que va desde los veinte a los cincuenta del pasado siglo, veremos como el arte moderno se vinculaba con una cultura local y con características tradicionales aparentemente definidas.² En los últimos años el arte contemporáneo se ha relacionado con una cultura popular en movimiento, híbrida y con intersecciones con lo global. Las sociedades latinoamericanas se han urbanizado y el conjunto de poblaciones

-
1. Este artículo es una versión resumida de mi libro *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, FLACSO, Quito, 2012.
 2. Aunque esto mismo constituye una ficción como muestran las críticas recientes a la antropología cultural. Como se expondrá en el primer capítulo Johannes Fabian utiliza la noción de cultura popular para distanciarse de la visión de cultura presente en la antropología.

han entrado en una dinámica urbana, en la que las oposiciones entre ciudad y campo, local y global, han perdido significado. Ya a fines de los ochenta, García Canclini ubicaba un desvanecimiento de las diferencias entre lo culto y lo popular, en el sentido de que no es posible ser culto conociendo solamente un repertorio de “obras maestras ni popular por la adscripción de sentido a objetos y prácticas culturales de una comunidad estable” (1990: 283). Pero además, en la actualidad lo popular no se define por un repertorio fijo, ni está relacionado con identidades estables, se da dentro de un campo de fuerzas y de disputas, como las que se relacionan con lo público y el espacio público o con las formas de representación de imágenes.

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

mérica. Estos planteamientos, permiten una revisión de lo popular como algo circunscrito a lo identitario-nacional o como una esencia perteneciente a un determinado grupo social. Se piensa la apropiación de lo occidental como un proceso activo que resemantiza los contenidos, e incluso como la construcción, de otras alternativas al proyecto de modernidad occidental y que encuentran en la producción artística, estrechamente relacionada con la vida social, uno de sus referentes. Igualmente, se ponen en cuestión los proyectos evolucionistas de la modernidad, el desarrollo y el progreso, la colonialidad en sus múltiples facetas: incluyendo sus efectos en el mercado del arte.

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

Si se habla de la noción de arte contemporáneo, hay que entender a la contemporaneidad artística como un cambio de paradigma en los modos de producción y legitimación del arte. En ese sentido, hay una narrativa sobre el arte contemporáneo localizada a nivel euro-norteamericano que no necesariamente coincide con la realidad local, un contexto –que como lo veremos más adelante– se ha desenvuelto de una manera precaria si se piensa en términos de producción y de oportunidades, pero al mismo tiempo de forma creativa e innovadora.

El debate actual también ve a la presencia de lo local en lo global como una forma de diferenciación de lo específico latinoamericano, como una “diferencia situada” (Richard, 2009, p. 24) contenedora de una posición geopolítica en medio del proceso de constitución de paradigmas artísticos mundializados.

En la década del noventa, se dieron procesos de emergencia, hubieron intentos concretos por articular un campo del arte contemporáneo (Bourdieu, 1997), así como momentos de crisis provocados por cuestiones extra artísticas.³ Se puede decir que en los noventa se da un giro en la producción visual, así como en las temáticas y estrategias de abordaje; y que uno de los giros visibles consiste en un acercamiento a la cultura popular, éste fue marcadamente diferente al que se dio en la modernidad artística. Esta aproximación, ya no se orientaría tanto a una representación y una construcción identitaria del otro, como a la apropiación de prácticas y códigos visuales, gestuales y orales, con el fin, entre otros aspectos, de introducir elementos desestabilizadores en el sistema del arte.

En la década del 2000, se produce un proceso de crisis y fragmentación del campo artístico y también una erosión de los espacios convencionales de producción y circulación del arte, lo que provoca el acercamiento de muchos artistas y colectivos a la cultura popular que se expresó en propuestas orientadas a reflexionar en torno al arte y su relación con el espacio social.

En torno al concepto de cultura popular

¿El término cultura popular continúa siendo válido? Sostengo que aporta para los debates relacionados con el arte. Sin menoscabar otros términos posibles, como el de culturas subalternas, me parece que la noción de cultura popular, provee de herramientas útiles, en el abordaje de fenómenos culturales en sociedades como la nuestra. Seguramente muchos de los artistas que trabajan en propuestas que relacionan el arte contemporáneo con la cultura popular, no se identifican e incluso se distancian de esa noción, la misma que es asumida como estática y privativa de una clase. No trato de forzar los significados de las propuestas artísticas aquí examinadas, hacia una definición mediada por este concepto. Si lo uso es por su potencial analítico y crítico, independientemente de las lecturas que se hagan a las prácticas artísticas. Hay que decir que muchos prejuicios hacia el término se deben a sus antiguas connotaciones, relacionadas con el poder implícito del investigador en la construcción y delimitación de un sujeto de estudio y, en la relación conflictivamente ética entre el investigador y el investigado, asociada con la antropología clásica. Y también por resistencias frente a la categoría de lo popular, por su identificación con un acercamiento folklórico, basado en la búsqueda de esencias culturales.

Para situar el debate sobre cultura popular, me concentraré en las contribuciones de Johannes Fabian y particular-

3. El análisis de Bourdieu está enfocado en la creación de un campo autónomo a fines del siglo XIX en París. En nuestro contexto el establecimiento de un campo autónomo del arte data de los 60 con la modernización de las instituciones artísticas, así como el mercado y las facultades de arte. Sin embargo, me parece útil el concepto de campo del arte, para entender el proceso de consolidación de un campo artístico contemporáneo a mediados de los 90 considerando que se daba una cierta oposición a la institucionalidad.

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

Para el autor, lo popular es una mezcla heterogénea de tradición y modernidad, sin embargo, tanto la tradición como la modernidad son parte de la misma temporalidad. En este sentido tendríamos que apartarnos de su percepción como lo tradicional o como lo adscripto al pasado, tampoco es de utilidad mirar a la presencia de elementos provenientes desde la globalidad como un factor contaminante o amenaza para la cultura popular. Por el contrario, distintos elementos vienen a convivir en un mismo tiempo, como parte de transformaciones culturales que se dan en procesos históricos concretos, parafraseando a Fabian:

el estudio de la cultura popular debe inscribirse en la búsqueda de la libertad y de la creatividad, como una condición de sobrevivencia y de reconocimiento, en situaciones que desde la mirada de la teoría cultural solo pueden ser vistas como demasiado precarias como para sostener otra cosa que no sean imitaciones, aproximaciones o caricaturas de la cultura (Fabian, 1998: 73-74).

Al hablar de libertad, Johannes Fabian está pensando en las expresiones creativas populares en centros urbanos de Zaire. Sus estudios muestran cómo en el contexto de una sociedad postcolonial, con una historia de explotación y fuertes exclusiones sociales, se desarrollan expresiones culturales importantes que ponen en cuestión y se oponen al poder colonial y postcolonial. Si los estudios antropológicos clásicos ubicaban lo popular en espacios territoriales delimitados, Fabián (1998: 133), argumenta que no se lo puede captar en lugares o espacios sino en los momentos de creación o de negación, que es cuando se encuentra energizada, es decir en los “momentos de libertad”.⁵

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

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

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

Como manifiestan Rowe y Schelling (1993), la cultura popular tiene límites cambiantes y en ese sentido es útil una movilidad de los términos y conceptos con los que se la caracteriza; para estos autores los conceptos de conversión, resignificación y resemantización son apropiados para tratar el tema de la cultura popular (1993: 26). Estos conceptos también son idóneos para ubicar cómo el arte contemporáneo transforma, resignifica y resemantiza lo popular. Las prácticas estéticas contribuyen a promover la liberación de binarios, normativas y hegemonías culturales, pero también puede constituirse en un espacio utilitario de apropiación a la vez que deslegitimador de las culturas subalternas.⁶

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

Cuando Johannes Fabian reflexiona que la fuerza de la cultura popular radica en ser un proceso en curso, en el que el poder es constantemente negado y restablecido (Fabian, 1998:133), podemos palpar de manera implícita el concepto de hegemonía. Este concepto ve en la articulación de sentido común y dominación algo que no es solo impuesto desde arriba, sino que es producto de luchas culturales, en donde dominación

y resistencia se van articulando y re-articulando históricamente. La hegemonía no se da por la imposición violenta de una clase, sino por medio de la sutil generación de consensos –que aunque pretenden representar a la mayoría– son promulgados desde los grupos dominantes, mientras que el consentimiento de los dominados está implícito en esta relación (Crehan, 2002:182). Pero; lo más interesante de la concepción de hegemonía es que hace posible la reversión de lo dominante por medio de la generación de espacios de lucha contra hegemónicos.⁷ En ese sentido hegemonía es un término fluido que lo que hace es nombrar las relaciones de poder que sustentan las desigualdades; de ahí que, para entender cómo el poder es producido y reproducido sea necesario dirigir la mirada a contextos específicos (Crehan, 2002: 101). La noción de hegemonía también ha sido utilizada por los estudios culturales británicos. Stuart Hall (1984), y Raymond Williams (1997), han aportado en utilizar esta concepción para repensar la cultura popular, (Traube 1996: 133). Así, cultura popular en los términos de Stuart Hall (1984), se relaciona directamente con la lucha cultural de los sectores subalternos frente a la dominación. La relación entre subordinados y dominantes, Hall la mira como un aspecto dialéctico, en el sentido de que:

[...] hay una lucha continua irregular y desigual, por parte de la cultura dominante,

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

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

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

Si en este artículo se argumenta que, la cultura popular tiene influjo sobre los artistas contemporáneos, quienes se nutren de su heterogeneidad de expresiones, habría que discutir en qué sentido es válida la afirmación de Hall de que la cultura popular se identifica solamente con la lucha cultural. Hay que pensar, por ejemplo, qué sucede cuando la cultura popular no se encuentra en momentos abiertos de lucha ¿Se está reorganizando para continuar la lucha o está aletargada por la influencia de los medios masivos, pierde sentido y significado por no mostrarse abiertamente política? Me pregunto si esas acciones culturales únicamente se articulan a partir de una reacción o enfrentamiento contra la cultura dominante.⁸ Creo que entre los sectores subalternos se desarrollan prácticas sociales que no necesariamente se muestran políticas pero; muestran todo su potencial liberador a partir de momentos como la fiesta o la representación ritual, como muestra Frank Salomón en *La Yumbada* (1992). Afirmar que, espacios de socialización como una cancha de fútbol o los balnearios populares tienen un carácter de resistencia es un ejercicio forzado, pero; negar la riqueza cultural de estos espacios por no tener como un componen-

te central la lucha cultural lleva a un reduccionismo.

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

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

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

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

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

Estudios de caso

Los casos que analizaremos a continuación, son de interés para el análisis antropológico porque cada uno de ellos se potencia de distintas maneras a través de la apropiación o relación con elementos de la cultura popular. Marcus y Myers (1995, p. 15), recordaban que las coincidencias entre el arte y la antropología estaban dadas por la articulación de posiciones críticas a la racionalidad de occidente, tomando como referencia a la otredad de mundos no occidentales o lo primitivo. El arte contemporáneo se encuentra en un circuito erudito, más o menos diferenciado del espacio de lo popular pero; no por eso cerrado a sus influencias, por el contrario, en su

seno existe una relación con la cultura popular o más específicamente con el lenguaje de la plaza pública (Bajtín, 2003), que ha servido para articular sentidos críticos. Hay que decir que este relacionamiento se da con una cultura popular compleja, que en algunos casos es aprehendida como un elemento cultural lejano pero atractivo y en otros casos, proviene de la resignificación de códigos visuales, sonoros y textuales, cercanos en la cotidianidad de los artistas. Aunque no es el momento de encontrar distinciones de clase entre las distintas prácticas artísticas, muchos artistas contemporáneos provenientes de sectores populares, no conciben a su práctica artística como una aproximación a la cultura popular sino como una reinterpretación de elementos cercanos.

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

Considero que la posición de los artistas da cuenta de la amplitud así como del carácter problemático del término

“popular”. Ya en el marco teórico había ubicado la complejidad de las discusiones teóricas en torno al término y había asumido, siguiendo a Fabian, la necesidad de seguir utilizándolo por su pertinencia teórica,⁹ en la medida en que se lo piense como un elemento dinámico y no esencializable. Se trata, a criterio de algunos autores (como la antropóloga Blanca Muratorio que ha incorporado esa noción a sus etnografías), de una categoría útil para entender prácticas culturales y procesos sociales heterogéneos.

En el arte contemporáneo, y en el caso específico de Quito, se dispone de una heterogeneidad de aproximaciones a la cultura popular. Debido a la extensión de este ensayo, se tomarán en cuenta dos temas que permiten ubicar casos de estudio para evidenciar esta relación. Las temáticas que se abordarán en este artículo son: Alta y baja cultura y, arte y memoria popular.¹⁰

Alta y baja cultura

Ya a fines de la década de 1930, el teórico del arte Clement Greenberg (1992), advertía sobre el peligro de contaminación de la alta cultura por la presencia de lo *kitsch*. Lo paradójico es que las vanguardias, a pesar de su carácter crítico, eran leídas por el autor como producciones visuales reservadas a un entendimiento superior. En la lectura de Greenberg, lo *kitsch* y el arte de vanguardia formaban parte de una oposición binaria en la que lo *kitsch* era asimilado a la cultura de masas, mientras que la producción de las vanguardias

9. Mi acercamiento al concepto de cultura popular se da por medio de los estudios pioneros de Gramsci y Bajtín, los aportes de Fabian (1998) y Stuart Hall (1984). Y las discusiones que para el estudio de Latinoamérica han desarrollado Rowe y Schelling (1993), Ticio Escobar (2008) y García Canclini (1990).

10. Otros ejes temáticos pueden leerse en el libro *Arte Contemporáneo y Cultura Popular: El caso de Quito*, (Kingman, 2012).

(con el abstraccionismo a la cabeza), estaba reservado a una elite capacitada para entenderla. Las vanguardias artísticas eran comprendidas dentro del relato de la modernidad y constituían un componente del mito del progreso. A diferencia de Greenberg, Walter Benjamin (2003), se distanció de una apreciación elitista del arte, más bien interesándose por entender la discontinuidad y el cambio en las formas de valoración provocada por la reproductibilidad técnica. Al ponerse en cuestión el carácter único e irreproducible de la obra de arte, se veía comprometida el aura, y con esto su autonomía y su relación con la genialidad del artista (todos los valores defendidos por Greenberg). Al mismo tiempo se abría la posibilidad de una participación activa del propio espectador en la obra artística. Esta participación se diferenciaba del paradigma de la contemplación propuesto por Greenberg.

Las clasificaciones entre alta y baja cultura son un constructo histórico, que en el caso de Latinoamérica, coincide con prácticas sociales excluyentes, así como con la imposición de jerarquías de clase, raza, etnicidad y género. En ese sentido, no es solo una coincidencia que los consumos de las élites, hayan ocupado tradicionalmente, un lugar privilegiado en los espacios de circulación y legitimación del arte, como los museos y galerías. Ticio Escobar (2008), plantea desde Latinoamérica, que las oposiciones binarias entre alta y baja cultura se encuentran en el origen del arte moder-

no. Para el autor, estas distinciones son responsables de disyunciones que están presentes en toda la cultura artística contemporánea. Parafraseando a Escobar, una de las distinciones más odiosas es la que se da entre arte y artesanía ya que otorga, a la producción cultural popular, un estatuto menor al del arte erudito (Escobar, 2008, pp. 35 -37).

Quiero comenzar este análisis con la propuesta Pasado y Presente realizada en 1995, por el artista Pablo Barriga, artista conceptualista que intervino el *Museo de Arte Colonial* de la *Casa de la Cultura* con objetos de consumo cotidiano. El artista recuerda que introdujo piezas realizadas con palos de helado, comprados en un almacén de la Marín y hechos por presos del Penal.¹¹ A Barriga no le interesaba el mundo popular urbano: el juguete en su calidad objetual o la inventiva de la sobrevivencia presente en un objeto fabricado por un convicto. Según sus propias palabras en sus intervenciones estaba la intención de registrar, en calidad de objetos artísticos, “[...] manifestaciones artesanales, un poco naïfs de gente común y corriente.” (Pablo Barriga, 2010, entrevista). Resulta fascinante imaginar el contraste intertextual que provocó, la exposición de ángeles de plástico colocados en un plato con frutas (también plásticas), a pocos metros de una escultura de Caspicara. A través de la estrategia de Barriga, los objetos cotidianos fueron necesariamente resignificados en el diálogo con las piezas coloniales y viceversa, logrando

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

un efecto desestabilizador. Pero lo interesante es que no fueron deconstruidos solo los objetos, también fue debatido el discurso legitimador de la noción de alta cultura, si se toma en cuenta la locación de la obra en un museo en el que se han inscrito los artefactos coloniales como 'arte'. El gesto temprano de Barriga, también propone un desvelamiento del tránsito de objetos entre el sistema arte y el sistema cultura (Clifford 2001). Considerando que el arte colonial está en un estatuto que se ubica entre lo cotidiano sagrado y lo artístico, la obra de Pablo Barriga constituye una irrupción irónica mediada por la incorporación de lo popular. Lo popular, sin embargo, no se encontraba construido desde una visión elitista de lo *kitsch*, la intención de Barriga no era ridiculizar sino más bien homenajear esa visualidad concebida como marginal:[...] en ese [...] entonces si tenía una especie de apego y respeto hacia esa otra estética, hacia ese otro planteamiento artístico, siempre como dando credibilidad a la gente que trabaja en los márgenes y no en el establecimiento (Barriga, 2010, entrevista).

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

La estrategia que utiliza Pablo Barriga en esta propuesta, está dada por la apropiación de la cultura material popular para provocar una tensión entre diferentes artefactos simbólicos. Esta tensión no se da solo con los objetos, sino también

con el discurso y el habitus que legitima la vigencia de ciertas clasificaciones. A través de la estrategia de Barriga, también dialogan y entran en tensión distintas temporalidades: el pasado colonial y el presente. Si el museo construye lo colonial desde el sistema arte, Barriga desestabiliza ese discurso, mostrando a la museografía como una construcción histórica y una lectura del pasado mediada por los prejuicios del presente.

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

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

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

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

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

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

Estas tres propuestas artísticas introducen una serie de líneas de fuga en el juego de oposiciones entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano. La obra de estos artistas se basa en distintas estrategias de apropiación de objetos y situaciones populares. En cierta medida se da una resignificación de lo popular desde un punto de vista estético. Estos objetos y estéticas, insertadas en el sistema arte de los noventa, sirvieron como elementos desestabilizadores del mundo del arte y como medios eficaces para articular comentarios críticos.

Las anteriores propuestas fueron realizadas en los espacios para el arte. ¿Qué pasa cuando los conceptos del arte se movilizan hacia el espacio público? La propuesta *El arte de hablar del arte* del Colectivo *El Depósito*, es un buen ejemplo de ese tráfico de contenidos a espacios no legitimados como propios del arte. Los artistas trabajaron en el ámbito del *Encuentro de Arte Urbano al-zurich* 2004, la obra consistió en la apropiación de las estrategias performativas del comercio informal de los buses para hablar del arte. Los artistas Angélica Alomoto, Paul Vaca y Omar Puebla, se subieron al transporte urbano portando máscaras en el rostro para hablar del arte y más específicamente de las propuestas del encuentro de arte urbano al-zurich. En palabras de Puebla:

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

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

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

gente oía eso, le dejábamos la postal y le inquietábamos.” (Omar Puebla, entrevista, 2010)

Me pregunto si el arte concebido dentro de ese estatuto precario sigue siendo parte de la alta cultura. En la década del 2000, propuestas como las de *El Depósito*, no incidieron en el circuito de consumo de la alta cultura, más bien circularon en el espacio público popular. Considero que se puede leer esta inserción como una respuesta ante el limitado protagonismo de la institución arte y el inexistente mercado de arte contemporáneo, pero también como resultado de una toma de posición dentro de las políticas estéticas. ¿Sigue siendo aplicable la distinción entre alta y baja cultura en este tipo de propuestas?, ¿o más bien se trata de prácticas culturales que, más que apropiarse de la cultura popular para cuestionar a la alta cultura, se interesan por circular en los espacios de la cultura popular y utilizar los repertorios disponibles en sus propios términos? “Damitas y caballeros tengan ustedes muy buenos días”: las palabras y gestos de los informales fueron herramientas para hablar del arte urbano contemporáneo y comunicar a un público no iniciado en los códigos artísticos, las distintas posibilidades del campo ampliado del arte. Hay una crítica al campo del arte y a sus instancias legitimadoras desde lo periférico y culturalmente marginal, de alguna manera es la precariedad de las prácticas la que las carga de politicidad y potencial crítico.

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

Memoria popular

Si las políticas de la memoria, desarrolladas por la institución museo, tienden a constituir una memoria unificada, algunas propuestas de arte contemporáneo dan paso a otras memorias, incluidas las memorias populares. Esto coincide con algunos estudios desarrollados dentro de la historia y la antropología, interesadas en lo que se podría calificar como disputas de la memoria.¹² Aquí me limitaré a analizar dos propuestas realizadas en el marco de *al-zurich*, es decir como parte de un proyecto orientado a realizar intervenciones artísticas en distintos barrios del sur de Quito. Si tomamos en cuenta que, a contrapelo de lo que se piensa desde fuera, el sur no constituye un espacio uniforme sino que, por el contrario, cada uno de sus barrios tiene su dinámica propia, expresada en problemáticas e historias diferenciadas, los proyectos relacionados con estos se ven enfrentados a problemáticas diferenciadas, con su propia complejidad. Un entendimiento de las obras presentadas en *al-zurich*, así como de sus alcances, tendría que considerar la relación entre el público, el barrio, el artista y los gestores culturales (*Tranvía Cero*). La necesidad de producir un encuentro artístico dirigido a los barrios y producido desde los barrios, se dio de manera paulatina, los integrantes de *Tranvía Cero* tomaron conciencia de que:

Nuestra labor, no era hacer arte para que vayan los otros artistas y digan oye qué lindo, sino era una labor para hacer arte en el

sur, con la gente del sur, con la comunidad del sur (Ernesto Proaño, Entrevista, 2010).

Lo bueno, lo bello y lo verdadero, de Fernando Falconí (Falco), presentada en el contexto del *Tercer encuentro de arte urbano al-zurich* (2005), logró movilizar cuestiones relacionadas con el valor de uso de los objetos y con lo que Bourdieu (1988), llama el sentido del gusto. El artista pidió a los vecinos del *Barrio las Colectivas*,¹³ que expongan un objeto que represente *Lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero*. Esta propuesta permitió visibilizar otros criterios de asignación de valor a las cosas, formas de apreciación y tasación distintas a las del P.V.P marcado con código de barras en los objetos, diferentes a las aleatorias valoraciones monetarias y simbólicas otorgadas a los objetos artísticos (Clifford, 2001), (Cartagena, 2006). El artista trabaja a partir de una noción que aunque en apariencia es simple, tiene un contenido profundo, “¿Por qué una obra artística, una obra cultural es valiosa? ¿Quiénes la hacen o la hacemos valiosa?” (Fernando Falconí, (Falco) 2005). Como plantea James Clifford (2001), es todo un sistema de arte y cultura el que asigna valor a los objetos. Ahora bien, ¿Cómo influye este sistema en la valoración personal de los objetos? En el proyecto de Falco se evidencia que, en la vida cotidiana, particularmente popular, esa valoración no está dada tanto por el valor monetario, ni la consideración estética, lo que importa es la relación de ese objeto con la “vida misma” (Fernando Falconí (Fal-

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

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

co) 2005). Es decir la asociación de cada objeto con las vivencias de mayor significación para cada persona. Es el recuerdo de una sanación o la memoria de un ser querido, lo que da al objeto significación o lo que lo rodea de un aura.

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

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

La obra de Falco logra movilizar memorias personales:

Relatos mínimos del país, de la subjetividad de su gente, son narrados a partir de un poncho, una guitarra y una colección de revistas heredadas; un par de zapatos como

primer regalo de bodas; una escultura pintada a mano en convalecencia; una figurita religiosa milagrosa o un peluche adquirido con mucho esfuerzo y álbumes de fotos (Cartagena 2006).

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

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

Si en *Lo bueno, lo bello y lo verdadero*, se hacen presentes las narrativas individuales en diálogo con la colectividad, la propuesta *Anónimos* (2009), de Juan Fernando Ortega indaga en torno a la memoria colectiva del barrio *La Lucha de los Pobres*. Elizabeth Jelin (2002, p. 14), utiliza el concepto de "trabajos de la memoria" para referirse a los procesos de repensar el pasado a partir de la dilucidación de los hechos traumáticos para la sociedad argentina.¹⁴ La propuesta

Anónimos de Juan Fernando Ortega, se articuló de manera eficaz, como medio para trabajar la memoria, a partir de un diálogo entre el artista y los moradores del barrio *La Lucha de los Pobres*. Para esto se organizaron talleres de intercambio que permitieron reactivar la memoria barrial, al punto de poder nombrar algunas de las calles del barrio, que hasta ese momento no tenían nombre. El formato taller como metodología de trabajo fue útil ya que posibilitó el levantamiento de la historia oral del barrio, un lugar con mucha carga simbólica, pero invisibilizado por la ciudad oficial. Lo interesante de la propuesta de Ortega es que los talleres permitieron ir más allá de una reconstrucción pasiva de la memoria; funcionaron como un mecanismo de actualización y politización de la memoria, por medio de la reconstrucción oral de los elementos conflictivos. Según Ortega, en los talleres se hicieron visibles las pugnas de poder presentes en el barrio y los conflictos entre los distintos sectores pero; también se constató el sentido de pertenencia e identidad con el espacio y con el tiempo de existencia como conglomerado: un barrio cuya gestación fue resultado de la lucha política de los sectores populares por el acceso a la tierra (Juan Fernando Ortega, entrevista, 2009).¹⁵ En los testimonios de Amparo Rivadeneira y María Quinatoa, mujeres que estuvieron vinculadas en el proceso de invasión, la ocupación de las tierras de hacienda fue solo el comienzo de una larga lucha que duro diez años.

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

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

La práctica de Ortega portó la intencionalidad de trabajar la memoria, en su sentido práctico *Anónimos* se subordinó a un papel extra estético, a un lugar liminal entre lo artístico y lo político. La obra se desmaterializó y pasó a jugar el papel de una conmemoración, sin embargo, a diferencia de las conmemoraciones oficiales, que escenificadas por medio de ceremoniales patrios, monumentos, estampillas y calles con

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

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

nombres de próceres, como parte de las narrativas del poder, la propuesta del artista pasó a ser una celebración desde la gente. Tanto el hecho de elegir los nombres, como el proceso de mandar a hacer las placas y colocarlas en las calles tienen un carácter simbólico de apropiación del espacio público producido desde la memoria del barrio. En palabras de Juan Fernando Ortega:

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

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

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

La obra de Ortega, se inscribe dentro de lo que se ha dado en llamar 'arte

dialógico'. De acuerdo a Grant Kester (2004), este tipo de producción crearía formas más abiertas de interacción participativa mediante el diálogo. En ese sentido, Ortega, como otros artistas emergentes, trabajan a partir de demandas y narrativas de la comunidad. La importancia simbólica del proyecto va más allá del arte tal como se lo concibe desde las instituciones y topa los espacios de la memoria política de una comunidad en concreto. Se puede argumentar que también va más allá de la esfera de la representación, tal como la entiende Hall (2001: 4-6). El artista no está haciendo un registro sobre el barrio y una representación visual del mismo, interactúa con personas y se involucra en procesos concretos que permiten la reactivación de la memoria social. Al hacerlo, no tiene la pretensión de representar al otro, sino más bien proponer un proyecto orientado a la construcción conjunta de significados. No es solo el resultado visible lo que da sentido a la obra sino todo ese proceso de diálogo y negociación necesario para su implementación.

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

Conclusiones

En este texto se ha asumido la cultura popular, como un espacio dinámico de producción de significados, prácticas creativas y resistencias y como parte de procesos complejos en los que se

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

No se puede dejar de reconocer que la cultura popular está presente en el arte contemporáneo de manera visual, sonora y textual. Lo interesante, a mi entender, es que también es algo que se relaciona directamente con la memoria social y con las disputas de la memoria. En ese sentido, hay que constatar que el arte se permea tanto de los aspectos formales de la cultura popular, como de sus contenidos más complejos y profundos, relacionados con la memoria social, los sistemas de funcionamiento social y la politicidad. Se nutre de la vida cotidiana y de las luchas sociales, de los conflictos por el reconocimiento y el sentido de la dignidad humana, de las resistencias y las dominaciones, así como de aspectos problemáticos de lo popular como es

el poder, el sexismo y el racismo. Estos tópicos se despliegan como espacios de indagación del arte contemporáneo en la medida en que, éste se inscribe dentro de un campo de reflexión más amplio de base sociológica y antropológica. Se puede pensar que de manera paralela al giro de lo representacional a lo relacional, y de la apropiación estética, también se da un paso de una utilización de los significantes de lo popular a una indagación e involucramiento con sus significados.

Bibliografía

- Bajtin, M.
(2003) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W.
(2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar: ITACA.
- Bourdieu P.
(1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
— (1988). *La Distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Altea.
- Clifford, J.
(2001) *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Crehan Kate.
(2002) *Gramsci, culture and anthropology*. Los Angeles: University of California Press.
- Escobar, T.
(2008 [1986]) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Fabian, J.
(1998) *Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- García Canclini, Nestor.
(2002 [1982]) *Las culturas populares en el capitalismo*. México.
— (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Hall, S.
(1984) "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»" en *Historia popular y teoría so-*

- cialista*. En Samuel, Ralph (Ed.). Barcelona: Crítica. pp. 93-110.
- Jelin, Elizabeth
(2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Kester, Grant H.
(2004) *Dialogical aesthetics*. Berkeley: University of California Press.
- Kingman, M.
(2012) *Arte contemporáneo y cultura popular: El Caso de Quito*, Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Richard, N.
(2009) Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. En *Revista Ramona* .No. 91, junio.
- Rowe, William y Vivian Schelling.
(1993) *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- Sandler, Irving.
(1998) *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. Boulder: Westview Press.
- Stallybrass, Peter y White, Allon.
(1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Subercaseaux, B.
(1994) "La apropiación cultural en el Pensamiento Latinoamericano" En *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*. pp. 27-32. Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam.