

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

El paradigma participativo en el arte contemporáneo ecuatoriano: 2016 - 2020.
Análisis cualitativo sobre autoría, relaciones jerárquicas, objetos museables e intercambio de
dones. Seis casos de estudio

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle
Asesora: María Fernanda Troya Gonzales

Lectoras:

Mireya Salgado

Paulina León

Quito, enero del 2024

A Cilita

Índice de contenidos

Resumen	8
Agradecimientos	9
Introducción	10
Capítulo 1. Campo y objeto de estudio	16
1.1 Antecedentes del campo de estudio	16
1.2 Definiciones del paradigma participativo	33
1.3 Proyectos del paradigma participativo en el arte contemporáneo ecuatoriano	37
1.4 Problemática	42
Capítulo 2. Precisiones teórico – conceptuales	45
2.1 Arte contemporáneo: delimitación temporal y teoría de los campos.	45
2.1.1 Institucionalización, internacionalización	47
2.2 El paradigma participativo en el arte contemporáneo y fuera de él: búsqueda de definiciones y categorías comunes	51
2.2.1 Los aportes del Manual de buenas prácticas para las artes visuales en el Ecuador	55
2.2.2 La participación, el público, el museo	58
2.3 Conflictos de la participación	60
2.4 Reparto de lo sensible y división del trabajo	63
Capítulo 3. Seis proyectos artísticos contemporáneos del paradigma participativo en el Ecuador	67
3.1 La conversación como etnografía	67
3.2 Proyectos artísticos.	69
3.2.1 Juliana Vidal, <i>Geografías de la mortalidad</i> , 2018	69
3.2.2 José Luis Macas, <i>Recorrido equinoccial</i> , 2018.	72
3.2.3 Adrián Balseca, <i>Portrait Project</i> (El origen de las especies introducidas), 2016.	74
3.2.4 Fernando Falconí, <i>Rituales de despedida</i> , 2020.	77

3.2.5 Omar Puebla, <i>Bailoterapia I y II</i> , (2016, 2018).	80
3.2.6 María José Machado, <i>Circuito Cerrado</i> , 2019.	82
3.3 Particularidades de los procesos	85
3.3.1 Juliana Vidal, <i>Geografías de la mortalidad</i> , 2018	85
3.3.2 José Luis Macas, <i>Recorrido Equinoccial</i> , 2018.	88
3.3.3 Adrián Balseca, <i>Portrait Project</i> (el origen de las especies introducidas), 2016.	91
3.3.4 Fernando Falconí, <i>Rituales de despedida</i> , 2020.	95
3.3.5 Omar Puebla, <i>Bailoterapia II</i> , 2018.	97
3.3.6 María José Machado, <i>Circuito Cerrado</i> , 2019.	99
Capítulo 4. Variaciones del paradigma participativo en el Ecuador.	105
4.1 Autoría - Autoridad	106
4.2 El Giro Ético y la función social del arte participativo	116
4.2.1 El proceso y el producto: fases y funciones sociales diferenciadas	119
4.3 Intercambio de dones	121
Conclusiones	127
Referencias	137

Lista de ilustraciones

Fotos

Foto 1.1 Hasta la vista Baby!, Ana Fernández, 2021	25
Foto 1.2 Don Pili en el montaje del proyecto “Full Dollar Collection”	26
Foto 1.3 “En la casa”, Adrián Balseca, 2006.	27
Foto 1.4 Proyecto La Patrona de la Cantera, Ilustración: Manuel Cabrera, 2008.	28
Foto 1.5 “Full Dollar Collection” en Dpm, 2013.	38
Foto 1.6 “Full Dollar Collection” en Dpm, 2013.	39
Foto 1.7 Proyecto Ondas Porteñas, en Puerto El Morro, Guayas, 2009.	40
Foto 1.8 Sobremesa, La Última Escena, Colectivo Artes No Decorativas, 2001-2002.	41
Foto 3.1 Taller de la artista, Cuenca 2018.	70
Foto 3.2 Geografías de la mortalidad, Museo de las Conceptas, Cuenca 2018.	71
Foto 3.3 Recorrido Equinoccial, Museo Pumapungo, Cuenca 2018.	73
Foto 3.4 Fotograma del video “El origen de las especies introducidas”. Santa Cruz 2016.	75
Foto 3.5 "Rituales de despedida", Barrio Socio vivienda 2. Guayaquil, 2020.	78
Foto 3.6 “Bailoterapia II”, Barrio La Tola, Quito 2018.	81
Foto 3.7 Montaje de la obra “Circuito Cerrado”, Museo del Barrio, New York 2019.	83
Foto 3.8 Obra "Circuito Cerrado", Museo del Barrio, New York 2019.	84
Foto 3.9 Ensamblaje de la obra “Geografías de la mortalidad”. Cuenca 2018.	85
Foto 3.10 Archivo de cicatrices para “Geografías de la mortalidad” Cuenca 2018.	87
Foto 3.11 Procesión por la calle Simón Bolívar, “Recorrido Equinoccial”, Cuenca 2018.	88
Foto 3.12 Pampamesa, “Recorrido Equinoccial“ Parque San Sebastián, Cuenca 2018.	90
Foto 3.13 Segundo Teodoro Ruíz esculpiendo, Santa Cruz 2015.	92
Foto 3.14 Esculturas en madera realizadas por Segundo Ruíz. Santa Cruz 2018.	94

Foto 3.15 Ceremonia “Rituales de despedida”, Barrio Socio Vivienda 2, Guayaquil 2020.	95
Foto 3.16 Ceremonia “Rituales de despedida”, Barrio Socio Vivienda 2, Guayaquil 2020.	97
Foto 3.17 Performance “Bailoterapia 1”, Omar Puebla, Guayaquil 2016.	98
Foto 3.18 Colectivo "Circuito Cerrado" CRS Turi, Cuenca 2019.	101
Foto 3.19 Colectivo Circuito Cerrado CRS Turi, Cuenca 2019.	103

Declaración de cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Jonnathan Fabricio Mosquera Calle, autor/a de la tesis titulada “El paradigma participativo en el arte contemporáneo ecuatoriano. Abordaje cualitativo en nociones de autoría, relaciones jerárquicas y obra museable. Seis casos de estudio”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría, 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, enero del 2024.



Jonnathan Fabricio Mosquera Calle

Resumen

Esta investigación analiza las prácticas artísticas participativas del arte contemporáneo en el Ecuador, durante el período 2016 - 2020, a través de un abordaje cualitativo sobre autoría, relaciones jerárquicas, objetos museables e intercambios de dones. Metodológicamente, se combinan los análisis teórico- críticos e históricos, desde una perspectiva antropológica y sociológica, con el análisis de seis proyectos artísticos participativos, a través de la “conversación” como método etnográfico.

Las teorías participativas han generado a nivel global numerosos debates sobre sus orígenes, características y proyecciones. De aquí proviene el interés de esta investigación por analizar este tipo de prácticas artísticas en el Ecuador y en el período mencionado. La investigación nos ha permitido descubrir la existencia de un paradigma integrado por varios modelos de participación: Colectivo, Colaborativo, Comunitario, Relacional y Participativo que se diferencian entre sí y constituyen una tipología de flujos artísticos y antropológicos relevantes.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a María Fernanda Troya, directora de esta tesis, quien la guió con profesionalismo, conocimiento y paciencia. A Ana Lucía Márquez y Fernando Falconí, por la lectura del plan de tesis y sus pertinentes críticas y aportes. A Cecilia Suárez, por el acompañamiento incondicional en este proceso. A mis amigos de promoción de FLACSO.

Agradecimiento especial adeudo a los artistas y amigos: Juliana Vidal, María José Machado, José Luis Macas, Fernando Falconí, Omar Puebla y Adrián Balseca por las conversaciones que, con muy buena energía, brindaron su aporte para hacer posible esta investigación.

A los colaboradores de los proyectos artísticos: Gloria G., Daniela C., Tue M. y Segundo R. por el tiempo, la buena voluntad y la ayuda desinteresada.

A mi madre, Dolores; a mis hermanos: Daniela, Byron, Belén, Francis; sobrinos: Danny, Renata, Andrea, Sofía, Tomás, y al recién nacido: Isaías. A todos ellos, gracias por ser mi inspiración. A mis amigos del crew: Jhandry, Willy, Carlos, Julio y Xavier. Infinitas Gracias.

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo analizar las expresiones del paradigma participativo (PP), en el arte contemporáneo en el Ecuador, durante el periodo 2016 – 2020. El paradigma participativo, denominado así para esta investigación, hace referencia a un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas producidas en un marco de participación y/o colaboración entre artistas y grupos sociales no artísticos. De modo que se trata de indagar el tipo de relaciones que se establecen entre artistas y grupos sociales, en nociones de autoría, relaciones jerárquicas, construcción del objeto museable e intercambio de dones.

El concepto de paradigma aplicado al campo del arte nos permitirá identificar un conjunto de rasgos y características comunes que definen un modo específico de hacer arte. Este conjunto de diferentes prácticas, ejercidas por algunos artistas ecuatorianos, involucran a otras personas “no artistas” que no pertenecen en estricto sentido al mundo del arte. Con ellos se despliega una creación colectiva, cuestionando la noción del artista individual, y recogiendo los aportes de la creatividad colectiva para incluirla en sus prácticas artísticas.

El paradigma participativo puede considerarse como una coproducción de significados y está integrado por una diversidad de lenguajes e intereses que se materializan en proyectos de “arte socialmente responsable, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y práctica social” (Bishop, 2007, 10). Estas prácticas serán analizadas en esta investigación como expresiones del arte contemporáneo.

La presente investigación analiza seis proyectos artísticos que se desarrollaron en Guayaquil, Quito, Cuenca, y en la Isla Santa Cruz – Archipiélago de Galápagos, producidos durante el periodo mencionado. El proceso investigativo se inició con la revisión de fuentes como libros, archivos, catálogos, páginas web y otros documentos, portadores de información de proyectos de arte contemporáneo sobre artistas, individuos no artistas y otros grupos sociales. La búsqueda inicial abarcó la producción artística del período 2010-2020 en Ecuador, lo que arrojó una lista de más de veinte y cinco proyectos producidos en distintos circuitos, geografías y territorios. La cantidad de proyectos analizables se fue acotando, por distintas razones, como la imposibilidad de contactar con los artistas o la difícil localización de las personas no artistas.

El periodo de esta investigación es un momento en el que, en el Ecuador, las prácticas artísticas participativas en sus distintas formas, ya han sido legitimadas por el campo artístico, condición que, en décadas anteriores, aún estaba en disputa. La institucionalización de estas prácticas ha permitido la proliferación y el desarrollo de diversas propuestas con objetivos y métodos distintos donde la participación adopta diversos niveles y formas, sin embargo, poco sistematizadas.

Por ello, se pretende cumplir los objetivos de esta investigación mediante la formulación de varias preguntas, siendo la principal: ¿En las prácticas artísticas analizadas que se inscriben dentro del paradigma participativo, ¿cómo se expresan las nociones de autoría, las relaciones jerárquicas y objeto museable? Y, previamente, ¿Qué tipo de relaciones se dan entre grupos sociales y artistas en las prácticas artísticas del periodo en mención?

Para contestar esta pregunta principal, nos planteamos algunas preguntas secundarias: ¿Qué rol y función cumplen el artista y sus colaboradores y/o participantes no artistas, en los proyectos artísticos? ¿Qué acuerdos se establecen entre artistas y los involucrados no artistas? Si incluimos una variable genealógica en el análisis de la influencia de las prácticas participativas, tanto a nivel nacional como internacional, es necesario preguntarnos si los proyectos del paradigma participativo en Ecuador ¿generan algún tipo de transformación en territorio y en los grupos sociales?

Así también nos cuestionamos ¿Qué rol tiene la búsqueda de “legitimidad” en los proyectos del paradigma participativo? Por otro lado, sobre el objeto museable, nos preguntamos: ¿Qué función tienen la museabilidad en los proyectos del PP?, y, ¿Cuáles son las posibilidades de participación con respecto a la construcción del objeto museable?

La noción de autoría/autoridad en esta investigación la entenderemos como un conjunto de decisiones que toma el artista sobre el objeto museable y el carácter de sus proyectos, acciones y situaciones artísticas que se manifiestan a lo largo del proceso de producción y circulación. En los diversos proyectos artísticos analizados en esta investigación los artistas ponen en tensión la idea tradicional del artista que trabaja de manera individual. En esta tensión, se produce una ruptura del concepto del ejercicio artístico como un acto individual, se generan una serie de desplazamientos y cuestionamientos, entre ellos el modo cómo se generan las ideas artísticas y los roles que cumplen el artista y los participantes o colaboradores no artistas, en la realización del proyecto.

En estos proyectos artísticos, suele enunciarse la presencia de otro u otros individuos no artistas como actores fundamentales; sin embargo, en este sentido, definir la autoría se torna una tarea tan importante como compleja, por la concurrencia de múltiples factores que caracterizan un proyecto. La investigación nos ha permitido evidenciar las variantes de la autoría y las distintas posibilidades que se analizan a lo largo de este estudio.

La importancia de abordar este tema desde la antropología proviene de que su enfoque y teorías nos permiten comprender el carácter de la participación, así como evidenciar los fenómenos que suceden alrededor de estas prácticas artísticas. Debemos aclarar también que, si bien se indaga proyectos participativos de arte contemporáneo en Ecuador, en el período 2016-2020, no analizamos en ninguno de los casos, sus valores estéticos, estilísticos ni discursivos, sino las relaciones sociales y las formas de producción de los proyectos.

En el capítulo I, se traza el campo de estudio donde se realizará la investigación. En esta sección, se hace referencia a los antecedentes de las prácticas artísticas participativas, desarrolladas desde los años 2000; además, breves rasgos del concepto Arte Contemporáneo, en Ecuador. Para este cometido, nos apoyamos en los textos de investigadores, curadores e historiadores que han explorado el campo en Ecuador como: Patricia Abarca (2009); Rodolfo Kronfle (2009); Guadalupe Álvarez (2004, 2012); María Fernanda Cartagena (2013) y María del Carmen Oleas (2021).

Algunos desarrollos sobre el arte contemporáneo a nivel internacional, como Fernando Golvano (1998) y Gerardo Mosquera (2008), sostienen que ello es posible mediante nociones temporales, conceptuales y su circulación a nivel internacional. Otros autores como Smith (2012) consideran que el arte contemporáneo es una red institucionalizada a escala global. Arthur C. Danto (2010), por su parte, sostiene que el arte contemporáneo se expresa como prácticas pluralistas en intenciones y acciones como para ser encerrado en una sola dimensión. Lupe Álvarez (2004) afirma que no se trata de buscar un límite objetivo sino descubrir donde emergen plataformas y prácticas que quiebran el canon moderno. En esta investigación, entenderemos el arte contemporáneo no desde una generalización, sino conjugando sus múltiples acepciones globales y dinámicas locales, lo que nos permite analizar con mayor amplitud nuestro campo de estudio.

En segundo lugar, este mismo capítulo presenta un estado del arte sobre los desarrollos en el medio ecuatoriano, relacionados con el PP. En esta parte, el material presentado reflexiona sobre las nociones de lo colectivo y comunitario. Se presentan algunos ejemplos de expresiones artísticas similares, en contextos internacionales como Argentina, País Vasco y

España, también definiciones y ejemplos de proyectos artísticos participativos del medio local que nos permiten introducir y problematizar el campo de estudio.

Finalmente, en el capítulo primero, se desarrollan nociones sobre el paradigma participativo y se analizan tres obras que lo ejemplifican. Así, obras pertenecientes a X. Andrade,¹ y a los colectivos *Oído Salvaje*,² y *Artes no Decorativas*,³. Estos proyectos expresan distintos modelos de la participación en el contexto contemporáneo desde Ecuador. A partir de la noción del giro etnográfico en Arte y Antropología, a la manera de Hal Foster (2001), se analiza la apropiación y aplicación de la técnica etnográfica en la producción artística.

En el capítulo II, se estudia un cuerpo teórico formulado por autores internacionales que han abordado el campo. El cuerpo de teorías sobre la participación en el arte contemporáneo toma como referentes a autores como Kester (2012, 2017), Bishop (2006, 2007), Palacios Garrido (2009), Bang (2013), Sansi (2014), Crespo Martín (2016), Berraquero (2016) y desde el arte relacional, Nicolás Bourriaud (2008). Así también del contexto local, se toman algunos insumos del “Manual de Buenas Prácticas para Artistas Visuales en el Ecuador”, producido por Arte Actual-FLACSO (2014) que es fundamental para el análisis.

El capítulo III presenta la sistematización del trabajo de campo realizado sobre seis proyectos artísticos mencionados, como resultado de la aplicación de la “conversación” como método etnográfico. La metodología de estas conversaciones tuvo que utilizar la virtualidad, debido a las restricciones generadas por la pandemia del COVID 19, que obligó a un replanteamiento de las formulaciones iniciales del diseño de la investigación y debió recurrir al uso de plataformas virtuales y redes sociales, convertidas en herramientas principales que permitieron que el contacto con los interlocutores pudiera realizarse. Parte importante de la

¹ “Antropólogo, artista y docente ecuatoriano. Trabaja temas de antropología de la imagen, arte contemporáneo, gráfica vernácula, ciudad, etnografía, curaduría, virtualidad, y narco estéticas. Fundador de una empresa de antropología que interviene en circuitos del arte contemporáneo, Full Dollar Collection, desde 2004” (Universidad de los Andes).

² “Artes No Decorativas S.A. es una empresa fundada por Manuela Ribadeneira y Nelson García con el propósito: “de promover, difundir y producir todo tipo de expresiones de arte contemporáneo en los campos de la música, artes visuales y artes escénicas”. En los últimos años ha concentrado sus esfuerzos en el arte contemporáneo visual. Fue inscrita en 1999 como una Sociedad Anónima en la Superintendencia de Compañías del Ecuador, es decir que vendía acciones transferibles a personas o empresas, quienes pasaban a ser accionistas de la compañía” (La Selecta).

³ “Centro Experimental Oído Salvaje, colectivo creado en Quito, en 1995, por artistas de diferentes medios y geografías. Como RAEL (Radio Artística Experimental Latinoamericana) desarrolló laboratorios, audio foros e intervenciones. Entre 1998 y 2000 mantuvo al aire el programa radial de arte sonoro *Navegantes del Éter*. En 2001, RAEL se convirtió en Centro Experimental Oído Salvaje, teniendo como miembros permanentes a Iris Disse, Mayra Estévez y Fabiano Kueva, quienes alternadamente trabajan como realizadores, investigadores y productores de proyectos generados en colectivo, proyectos individuales y de apoyo a iniciativas artísticas afines” (La Selecta).

metodología fue conocer y *conversar* con los artistas y los participantes no artistas involucrados en los proyectos, con el objetivo específico de profundizar en los procesos desde sus propias miradas.

Los proyectos artísticos analizados fueron producidos entre 2016 y 2020. Entre ellos, dos proyectos participaron en la XIV Bienal de Cuenca: *Geografías de la mortalidad* (2018) de Juliana Vidal y *Recorrido equinoccial* (2018) de José Luis Macas. En el marco de la residencia LARA,⁴ analizamos el proyecto *Portrait Project, el origen de las especies introducidas* (2016) de Adrián Balseca. Como parte de la muestra *TIEMPO DEVENIR*,⁵ el proyecto *Rituales de despedida* (2020) de Fernando Falconí. El proyecto *Bailoterapia, ejercicios de memoria* de Omar Puebla, desarrollado en las plataformas *Al zur-ich*,⁶ (2018), y *40 y la B*,⁷ (2016). Finalmente, el proyecto *Circuito Cerrado* (2019) de María José Machado, realizado en el Centro de Rehabilitación Social (CRS), Turi, con personas privadas de libertad que posteriormente fue exhibido en el *Museo del Barrio* de New York como parte de la beca CIFO.⁸

⁴ El Proyecto LARA (Latin American Roaming Art) es considerado “itinerante”, ya que cada edición tendrá lugar en una locación y país diferentes dentro de Latinoamérica. Es intrínsecamente itinerante (ningún país específico como base). LARA busca iniciar el discurso, el pensamiento crítico y la interacción con las comunidades locales latinoamericanas a través del concepto de creación por medio de la experiencia. Está estructurado para permitirle al artista reflejar la diversidad de los temas del paisaje, políticos, sociales, antropológicos y etnográficos de la locación que visitan (LARA 2017).

URL: <http://www.laraproyecto.org/>

⁵ TIEMPO DEVENIR, exposición de arte contemporáneo presentada en diciembre del 2020, en el museo Nahím Isaías de Guayaquil. La propuesta curatorial abordaba la crisis social y política en la coyuntura de la pandemia por Covid 19 en Ecuador.

Texto Curatorial: <https://www.facebook.com/search/top/?q=tiempo%20devenir>

⁶ Al Zur-ich es un proyecto independiente y autónomo que propone el colectivo 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. Es muy importante 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 (Tranvía Cero). URL: <http://arturbanosur.blogspot.com/p/tranvia-cero-portafolio.html>

⁷ “Residencia artística donde los involucrados directos de esta iniciativa son precisamente los habitantes de la 40 y la B, sector en el que desde hace 35 años funciona el centro cultural de APROFE y que –según explica la también directora ejecutiva de la entidad– se le ha incluido la mirada artística. Indica que alrededor de 150 adultos mayores, más jóvenes y niños serán los beneficiarios de este programa que propone el acercamiento del arte con la comunidad” (*El Universo* 2017).

⁸ “La Fundación Para las Artes Cisneros Fontanals (Cisneros Fontanals Art Foundation) es una organización sin fines de lucro, fundada en el año 2002, por Ella Fontanals-Cisneros, con el fin de fortalecer el intercambio cultural y enriquecimiento de las artes. Con el pasar de los años, CIFO ha cimentado su prestigio dentro de la comunidad artística internacional y es reconocida por su labor en dar a conocer el arte contemporáneo latinoamericano” (CIFO). Último acceso: 22 enero del 2022.

URL: <https://www.cifo.org/index.php/es/aplicacion/acerca-de>

El capítulo IV presenta el resultado del abordaje cualitativo y el análisis sociológico y antropológico de las seis obras investigadas, con el fin de comprender los procesos y los resultados en base a las nociones de: autoría, jerarquías, objeto museable e intercambio de dones, descritas con anterioridad. El abordaje de estos seis proyectos presenta como resultado la existencia de procesos colectivos, colaborativos, comunitarios, relacionales, que, si bien tienen en común el trabajo conjunto con agentes “no artistas”, los objetivos, características, metodologías difieren entre sí. Las diversas formas de autoría en los proyectos estudiados nos permite clasificarlas en: proyectos colaborativos autorales (*Portrait Project*); participativos autorales (*Geografías de la mortalidad*); proyectos comunitarios colectivos (*Rituales de despedida*), proyectos relacionales colectivos (*Circuito Cerrado*); proyectos relacionales participativo (*Bailoterapia I y II*), proyectos comunitarios colaborativos (*Recorrido Equinoccial*) proyectos cuyas características se van desarrollando a lo largo de este capítulo.

Una de las dificultades principales de esta investigación se vincula con las restricciones producidas por la pandemia de la COVID 19, que coincidió con el inicio del trabajo de campo de esta investigación, lo que obligó a replantear la metodología que migró hacia “conversaciones” por medio de la virtualidad. Una limitación de esta investigación tiene que ver con las características propias de las prácticas de la participación. Algunos de los participantes “no artistas” involucrados en los procesos de los proyectos no pudieron ser localizados, por lo que algunos de los proyectos indagados carecen de ese relato.

Capítulo 1. Campo y objeto de estudio

1.1 Antecedentes del campo de estudio

Los antecedentes del campo de estudio elaborados en esta sección de la investigación se sustentan en datos tanto históricos como conceptuales. El primero de los antecedentes es la transición y la ruptura de las prácticas artísticas con el paradigma de la modernidad y el segundo es el momento cuando emergieron los colectivos artísticos y las prácticas participativas, en un escenario donde las iniciativas de arte contemporáneo se multiplicaban.

En esta sección, se hace referencia a los antecedentes de las prácticas artísticas participativas, desarrolladas entre los años noventa y 2000 en el Ecuador; además, algunas definiciones de la categoría “arte contemporáneo”, a nivel internacional y sus desarrollos en Ecuador. Para este cometido, nos apoyamos en los textos de investigadores, *curadores*,⁹ e historiadores ecuatorianos como: Rodolfo Kronfle (2009); Guadalupe Álvarez (2012); María Fernanda Cartagena (2013) y María del Carmen Oleas (2021) y de contextos internacionales como: Patricia Abarca (2009); Arthur C. Danto (2010); Terry Smith (2012); Andrea Giunta (2015).

María del Carmen Oleas, historiadora ecuatoriana, en su libro, “El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos entre 1966-2008” (2021), cita un conjunto de definiciones de distintos autores sobre “arte contemporáneo”. Cada autor enarbola diferentes formas de definirlo, a veces con criterios basados en una línea cronológica; otras, en atención a los medios y lenguaje utilizados, otros por las formas de producción. La manera en que entenderemos el concepto de arte contemporáneo no se limita a un concepto específico y concreto, sino que se enriquece con sus múltiples acepciones globales y dinámicas locales, lo que nos ayudará a delimitar nuestro campo de estudio.

Arthur C. Danto, en “Después del fin de arte” (2010), sostiene que el concepto de arte contemporáneo empezó a usarse a mediados de los años setenta y se presentó “demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una sola dimensión” (Danto 2010, 39).

⁹ “El curador es un intérprete y mediador de la cultura artística, responsable del discurso que la hace presente en nuestra sociedad, el que selecciona, “filtra” y dispone de las obras como piezas de un argumento expositivo, configurando la experiencia estética y los discursos culturales” (Flamarique 2020).

Terry Smith, en el libro “¿Qué es el arte contemporáneo?” (2012) afirma que el arte de hoy se presenta ante sí y ante diversos públicos del globo por medio del arte contemporáneo como una red institucionalizada. El autor afirma que:

Se trata de una subcultura internacional expansionista y proliferante, con valores y discursos propios, sus propias redes de comunicación, sus organizaciones profesionales, sus eventos claves, sus encuentros y monumentos, sus mercados, museos, estructuras propias de permanencia y cambio (Smith 2012, 299).

María del Carmen Oleas (2021) menciona que, en el año 2009, *October*, una publicación sobre arte contemporáneo, publicada por el MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts, EE.UU.), envió un cuestionario a aproximadamente setenta críticos y curadores de arte, a quienes solicitó definir “lo contemporáneo en el arte”. La variedad de respuestas conseguidas demuestra la movilidad del concepto y la multiplicidad de ángulos por el que cualquier investigador puede aproximarse a este tema (Oleas 2021, 21).

Por su parte, Alexander Alberro, en “Periodizing Contemporary Art” (2013), identifica el arte contemporáneo “con un cambio epistemológico que alude a nuevas formas de creación, construcción y consumo, así como nuevos artistas y nuevos públicos, lo que produce un nuevo discurso del arte” (Alberro 2013, 65).

Definiciones desarrolladas en Latinoamérica como las de la investigadora, historiadora y curadora argentina Andrea Giunta, en el libro “¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?” (2015) afirman que “los rasgos constitutivos del arte contemporáneo a nivel mundial, los medios de producción, el espacio temporal de creación, su circulación y su movilidad, son síntomas que se manifiestan de manera similar en América Latina” (Giunta 2015, 9). Para esta autora, el arte contemporáneo en Latinoamérica implica una continuidad del paradigma global.

Si la Segunda Guerra o el fin de la Guerra Fría son hechos que adquieren el sentido de un corte en el fluir de la historia mundial, que pueden ser leídos como momentos de inscripción de la contemporaneidad, en América Latina fueron sobre todo las dictaduras las que intervinieron la experiencia de la historia (Giunta 2015, 10).

Para Oleas (2021), en Ecuador, “la década del noventa termina en un momento de crisis económica y política que influyó en el campo del arte” (Oleas 2021, 4). Esta crisis, producida por el feriado bancario y la dolarización, coincide con la proliferación de procesos de colectivización de las prácticas artísticas que formulan iniciativas alternativas e independientes, provocando una reconfiguración del escenario.

La década de los años 90 fue el principio del nacimiento de lo que según varios autores fue denominado “democracia callejera” o “activismo de protesta” (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo), en el cuales diferentes movimientos sociales manifestaron su descontento y plantearon nuevas alternativas para el desarrollo, es así que uno de los grupos sociales siempre marginados como lo es el indígena, aparece con fuerza en el panorama nacional, de igual forma la clase media, entre ellos profesionales, amas de casa, trabajadores, comerciantes crean nuevos movimientos y dejan en claro que la democracia representativa en Ecuador no debe ser la única alternativa y que deben cambiar no solo sus mecanismos, sino que se debe dar paso a otros tipos de democracia como es la participativa, comunitaria, directa entre otras (Carrera 2015, 48).

Frankz Alberto Carrera Calderón, en *La participación ciudadana y control social en Ecuador* (2015), sostiene que los años noventa fueron un momento de crisis de la representatividad en las prácticas políticas y sociales que provocaron transformaciones en la organización de varios grupos sociales. Estos procesos económicos, políticos y sociales coinciden con las transformaciones del arte ecuatoriano hacia lo contemporáneo y con los procesos de colectivización. Sin embargo, Oleas (2021) también menciona que “los propios agentes del campo mencionaron que esta afectación también respondió a factores internos que no tenían que ver con el contexto social o económico” (Oleas 2021, 4). De este modo, se entiende que los agentes artísticos ya estaban repensando las formas de hacer arte para promover su apertura hacia nuevos medios.

En la década de los años 2000, uno de los factores de la crisis financiera que afectó el campo del arte ecuatoriano fue el cierre de varias galerías. “Muchos de los bancos que, en los ochenta, fueron los mayores coleccionistas de arte, quebraron y el presupuesto público dedicado a la cultura y a las artes decreció, frente a otras necesidades” (Oleas 2021, 148). En esta década, hay una proliferación de agrupaciones y colectivos artísticos que plantean distintos objetivos. Sin embargo, antes de enumerar algunos episodios, colectivos, artistas y prácticas desplegados en esta época, haremos un repaso por iniciativas que se desarrollaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador, prácticas que ya apelaban a un cambio de las estructuras artísticas.

En el artículo: *Arte, educación y transformación social* (2013), de la investigadora y curadora ecuatoriana María Fernanda Cartagena, se mencionan un conjunto de prácticas artísticas que, durante la segunda mitad del siglo XX, ya se plantearon democratizar la cultura e incidir en el tejido social:

A fines de los setenta por los artistas Miguel Varea, Washington Iza y Ramiro Jácome, fundaron Los *Talleres de Guápulo*, un espacio que convocaba al activismo cultural desde las letras, artes y teatro callejero. Los Talleres fueron una iniciativa colectiva de educación, creación y difusión artística a través de la gráfica y diseño (...) En 1987 el colectivo La Artefactoría y el Taller Cultural La Cucaracha organizan en Guayaquil *Arte en la Calle*, el primer evento de arte público que se propuso acortar la brecha entre arte y vida (...) A fines de los ochenta y principios de los noventa Pablo Barriga realizará acciones en lugares públicos e intervenciones en la prensa buscando nuevas formas de comunicación para el arte (...) El espacio alternativo Zuácata en Guayaquil que organizó ‘la invasión no violenta de espacios cotidianos no convencionales para el arte’. Durante un año y medio, cinco de sus miembros vivieron en una casa que abría sus puertas al público todos los miércoles como un espacio informal de discusión, análisis de procesos y presentación de literatura, música, instalaciones, pintura, dibujo, etc. (...) Durante los noventa el cuencano Olmedo Alvarado realizó una serie de intervenciones urbanas en la ciudad de Cuenca alrededor de la memoria y los derechos humanos (...) En 1998 se organiza *INVADeCUENCA*, evento paralelo a la VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Surgió como alternativa frente a la restricción en la convocatoria de la Bienal dedicada a la pintura. Se realizaron 11 propuestas donde los artistas buscaron formas de comunicación y participación no convencionales, motivando entre los públicos cuestionamientos sobre la política, la identidad y la sociedad (Cartagena 2013, 47).

Todas los artistas y colectivos mencionados presentaban iniciativas que perseguían objetivos que se apartaban del trabajo individual. Cartagena (2013) menciona que, desde la década del 2000, artistas, colectivos, plataformas independientes, instituciones culturales y la academia se interesaron en expandir el arte hacia el contexto público y social. Estas prácticas han ido configurando significativamente el campo del arte, quebrantando el paradigma moderno y propiciando su posterior inscripción en la institución de la cultura.

Cartagena en el mismo artículo, reflexiona también sobre los cruces entre arte y educación y curaduría en el medio ecuatoriano, con énfasis en las artes visuales y las prácticas artísticas contemporáneas, desarrolladas en contextos sociales. La autora realiza un recorrido por la educación formal en artes, en el país, y por las prácticas artísticas fuera de las instituciones que, en muchos casos, han formulado metodologías y pedagogías artísticas; como ejemplo de ello se menciona el trabajo del colectivo de arte Luna Sol que organiza desde el 2007 el Encuentro Quito Chiquito:

Encuentro Multidisciplinario de Arte para niños y niñas”, un programa anual de educación no formal que entiende al arte como estrategia que contribuye a la generación de procesos creativos y propicia la democratización, diversidad, inclusión y libre acceso a productos y procesos culturales de calidad (Cartagena 2013, 47).

Según María del Carmen Oleas (2021), la escena del arte ecuatoriano de los años 2000 coincide con la Argentina del 2001, que también padeció un fenómeno de congelamiento de los depósitos bancarios. El feriado bancario en Ecuador y la convertibilidad argentina que promovieron el pensamiento neoliberal que, a su vez, encumbra el individualismo y el solipsismo como actitudes vitales hegemónicas, paradójica o dialécticamente, promovieron la constitución de colectivos artísticos que se multiplicaron tanto en sus objetivos como en sus formas de trabajo.

Oleas sostiene que “existen coincidencias entre los colectivos de Quito y sus pares de Argentina. Entre otras, se puede advertir la vinculación de sus miembros por intereses comunes, la toma grupal de decisiones y la cooperación entre colectivos” (Oleas 2021, 149). La misma autora cita a Giunta (2009) quien menciona que, una de las características más importantes en la producción artística colectiva, es la disolución del artista individual.

Por su parte, María Fernanda Cartagena advierte que, en esta época, se evidencian dos formas de producción en el contexto social: una, donde el artista propone su idea autoral, dejando que ésta se configure con la participación de la gente; y, otra, donde el encuentro está basado en el diálogo y el consenso, según el interés de los involucrados (Cartagena 2013, 53).

Sobre el contexto ecuatoriano, el artículo: *El Ecuador del siglo XX. Los trances del arte* (2012) de Hidalgo y Álvarez, sostienen que hacia la década del ochenta hay una ruptura con las nociones modernas y es, en los años noventa, cuando empiezan a proliferar propuestas contemporáneas y comunitarias donde prima un énfasis social en el arte. Los autores sostienen que desde los años 2000 se evidencian una diversificación de propuestas e iniciativas, una escena inserta en prácticas contemporáneas interesada según los autores por: “la creación de redes nacionales e internacionales de intercambio y colaboración. En esta época prolifera un criterio de intervención en la realidad social y el auge del arte en la esfera pública, lejos de nociones decorativas o emblemáticas” (Hidalgo y Álvarez 2012, 62).

Lupe Álvarez, en el catálogo *Poéticas del borde* (2004), indaga en una lista de obras producidas en los años 80 en Ecuador que, según su criterio, se desmarcan de la modernidad plástica, mostrando rasgos contemporáneos. Sobre lo “contemporáneo” en Ecuador, Álvarez considera que:

No se trataba de buscar un límite tajante, objetivo por demás, sino de apuntar a una situación ambigua donde emergen plataformas creativas cuya distinción de los cauces modernos y analizar la sintonía de las manifestaciones locales con propuestas del orbe, tácitamente enfrascadas en la apertura de un horizonte cultural para el arte, fuera de los dominios estéticos tradicionales (Álvarez 2004, 7).

Martha Rizzo y Christian Pérez desarrollan el artículo: *Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad* (2015). Los autores mencionan que, en los años noventa, tuvo lugar una gran diversidad de prácticas de artistas emergentes y de trayectoria que se manifiestan en nuevas tendencias.

Manifestaciones como la instalación, el videoarte, la performance, el land art y el arte social urbano se unen a las tendencias tradicionales que empiezan a ser releídas y reestructuradas. Todo el arte relevante del nuevo siglo tendrá una marcada tendencia reflexiva, una carga social (intrínseca o extrínseca) y la calidad de las obras irá creciendo con el paso del tiempo. Una de las más grandes novedades de esta época será el cambio del modelo de trabajo artístico, ahora entendido desde el sistema de proyectos y desarrollado muchas veces por colectivos artísticos (Pérez y Rizzo 2016, 140).

El investigador y curador Rodolfo Kronfle Chambers, en el libro “Historias en el arte contemporáneo del Ecuador” (2009), sostiene que los proyectos artísticos desarrollados entre 1998 – 2009 entablaron diálogos con factores sociales y políticos que, a su vez, dieron origen a nuevas formas de hacer arte, reconfigurando el escenario artístico del país.

Se trata de una década signada por la inestabilidad gubernamental y descomposición moral de todo el entramado del estado, por las crisis económicas y políticas, por las fracturas sociales producto de la migración, por los efectos de la globalización, por nuevas dinámicas urbanas, por el protagonismo de las comunidades indígenas en la vida pública, por el ahondamiento y complejización de las tensiones regionalistas al interior del país, por nuestras realineadas filiaciones en la fluctuante geopolítica internacional, y por las conflictivas relaciones con los países vecinos (Kronfle 2009, 15 - 16).

La creación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo), en 1995, es un acontecimiento importante para el arte contemporáneo ecuatoriano. En el sitio web de este centro se menciona que la organización se propuso ejecutar acciones que permitan incorporar “marcos teóricos y tópicos de punta del debate cultural contemporáneo a la producción local, favoreciendo una postura crítica que contempla la interrelación del artista, la obra de arte, y la sociedad en la que concurren” (CEAC). Parte de sus actividades ha sido la creación del

Archivo de Artistas del Ecuador con el objetivo de apoyar la difusión, investigación y producción de arte contemporáneo, en el Ecuador.

Desde su fundación el CEAC ha sostenido el proyecto de detectar la función y el comportamiento de las expresividades artísticas en sus contextos de origen, y considerar las nociones de su colocación y posición discursiva en relación a la institución del arte y sus mecanismos de circulación y legitimación, promoviendo una visión del arte que enfatice su valor en tanto objeto de circulación social, alejado de los estereotipos que lo han definido tradicionalmente, y capaz de problematizar y discutir a la sociedad que lo acoge, aunque pudiendo proyectar su potencial discursivo hacia otras esferas. De este modo, más que presentar un listado de artistas y de obras, el proyecto *Archivo de Artistas del Ecuador* procurará obtener una geografía de conceptos y formas que ilustran el carácter de la producción artística contemporánea en el Ecuador, procurando que la selección y organización del material sepa conducir a su lectura más expedita (CEAC).

El *Archivo de Artistas del Ecuador* fue creado en 1995, por el colectivo *Artes No Decorativas* que, junto con el Colectivo *Centro Experimental Oído Salvaje*, fueron dos colectivos que han sido un motor de la escena del arte contemporáneo en Quito (Cartagena 2013, 152).

En el artículo: *El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa* (2017) de Cevallos y Kingman, los autores analizan cómo la idea de arte contemporáneo se posicionó en Ecuador, a finales de los noventa, en un contexto de disputas y redefiniciones institucionales.

En los años noventa, la Bienal de Cuenca y el Salón Mariano Aguilera se convierten en espacios donde se disputan dos nociones distintas sobre el arte: el arte moderno que tenía a la pintura como medio privilegiado de expresión visual, basada en la búsqueda del estilo personal y la originalidad del artista como genio creador y el arte contemporáneo que enarbolaba un cuestionamiento y una postura crítica ante el propio presente e incluso sobre el pasado. Más que una búsqueda de la trascendencia, la apertura hacia lo contemporáneo también implica la crítica a la modernidad, la experimentación con diversos medios y lenguajes, y la búsqueda de otros públicos y espacios de circulación (Cevallos y Kingman 2017, 33).

Los años noventa estuvieron marcados por la mencionada disputa en torno de dos nociones artísticas y fue el inicio de una transición hacia una mayor apertura a los lenguajes contemporáneos. Es de destacar que, entre los años 2000 y 2005, institucionalmente, la escena nacional ya estaba inserta en dinámicas contemporáneas; una Bienal de Cuenca que había

mudado, mediante ordenanza, a una convocatoria abierta a todos los lenguajes y un Salón Mariano Aguilera también dentro de similares parámetros.

Patricia Abarca, en su tesis doctoral “Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética al arte ecuatoriano de inicios del siglo XXI” (2009), menciona que, dadas las controversias en torno a un certamen de pintura únicamente, se fomenta la apertura a los diversos lenguajes contemporáneos: “En 2004 se confirma su apertura indiscutible a otros medios o expresiones artísticas contemporáneas. Aun así, en cumplimiento a los estatutos de origen, el evento continuaba denominándose Bienal de Pintura” (Abarca 2009, 200).

Para la VIII edición de la Bienal de Cuenca (2004), Rodolfo Kronfle publica, en el sitio web *Riorevuelto*,¹⁰ un relato llamado *Diario de un jurado nativo*,¹¹ (2004) donde afirma sobre este certamen: “se convierte en una importante parada en las bienales del continente, siendo Sao Paulo una reunión de carácter global y teniendo la de La Habana sesgos políticos que además convoca a otras latitudes” (Kronfle 2004). Sobre la Bienal de Cuenca y La Habana, Kingman y Cevallos (2017) encuentran diferencias significativas.

El Salón Mariano Aguilera, que tuvo su primera edición en 1917, se suspendió entre 1966 y 1976, en el 2008 volvió a cerrar sus puertas puesto que fue declarado desierto; en el 2014, se reabre con modificaciones significativas que implican cambios en su estructura (Oleas 2021, 167).

En 1996, María Fernanda Cartagena es contratada por el municipio para reestructurar el Salón Mariano Aguilera para lo que propuso tres cambios específicos que darían un giro definitivo al Salón y a la escena nacional.

El primero fue la introducción de un curador al Salón. Cartagena considera que uno de los principales problemas del Salón era la manera como se hacía la selección: sin un concepto ni un tema que lo guíe: “la figura del curador es indispensable para una exhibición de arte

¹⁰ Río Revuelto fue una plataforma de difusión y un archivo visual de Arte Contemporáneo en Ecuador creada y dirigida por el investigador, crítico y curador de arte guayaquileño Rodolfo Kronfle Chambers y estuvo activa desde el 2003 al 2015.

¹¹ “Diario de un jurado Nativo” Link: <http://www.riorevuelto.net/2004/04/viii-bienal-de-cuenca.html>
La Bienal de La Habana se inauguró en el gobierno de Fidel Castro, quien tomó a la Bienal como una oportunidad para internacionalizar a los artistas cubanos y a los ideales revolucionarios. Esta Bienal se posicionó en un lugar central en el debate del arte latinoamericano y se propuso generar relaciones de diálogo y colaboración entre los campos artísticos periféricos desde una postura de izquierda; mientras que la Bienal de Cuenca, inaugurada y financiada por el gobierno de Febres Cordero (1984 - 1988) se propuso traer a Cuenca lo que estaba sucediendo en la región de una manera despolitizada (Cevallos y Kingman 2017, 29).

contemporáneo porque su trabajo articula la muestra para que exista una competencia adecuada” (Oleas 2021, 168).

Las responsabilidades del curador, según Cartagena, serían presentar un tema para el salón y hacer la selección para la exposición; “el escogimiento de la obra estaría basado idóneamente en criterios y requerimientos específicos, elaborados y considerados por el (la) autor(a) del marco conceptual, logrando una necesaria articulación del certamen”. En base a un jurado — compuesto por tres personas, dos extranjeras y una nacional— debían emitir un veredicto (Oleas 2021, 168).

El segundo elemento de la propuesta de Cartagena fue la inclusión de otros modos de producción artística: “*arte conceptual*,¹² *performance*,¹³ *instalaciones*,¹⁴ *video arte*,¹⁵ entre otros. Se incluyó también lo que se denominó artes menores: dibujo, grabado, acuarela, fotografía y caricatura” (Oleas 2021, 168).

El tercer cambio se refería a la publicación de un catálogo del Salón. “Esta reforma aportaba a la riqueza documental del proceso creativo de los artistas; era una herramienta de registro de las obras expuestas y los ganadores de cada Salón” (Oleas 2021, 169). Cartagena también sugirió el cambio del nombre del evento y, desde el 2002, se reabrió como Salón Nacional de Arte Mariano Aguilera.

Si bien las instituciones se iban distanciando en mayor o menor medida del paradigma moderno, fuera de los espacios institucionales es donde se cultivan las distintas prácticas contemporáneas. Ejemplo de ello es la obra de la artista ecuatoriana Ana Fernández que, en el año 2001, realiza una performance titulada: “Hasta la vista, Baby!”. Esta obra performática realizada en Quito, consistió en una procesión funeraria, que partió del edificio del Banco Central hasta el cementerio de San Diego. En un acto simbólico, con público presente, la artista enterró la recién desaparecida moneda ecuatoriana (el Sucre). Para Oleas, este irónico

¹² “El Arte Conceptual al desplazar el interés por la ‘obra’ hacia el interés por el proceso de su ideación, o de su conformación, ha abordado el problema del estatuto existencial de la “obra de arte” como objeto. Es desmaterialización definitiva del objeto artístico” (Urbina 2002).

¹³ “Performance es el arte en el que el medio es el propio cuerpo del artista y la obra de arte toma forma de acción llevada a cabo por el artista. El Performance tiene sus orígenes en el Futurismo y en el Dadaísmo, pero deviene un fenómeno mayor en los años 60 y 70 y puede ser visto como una rama del Arte conceptual” (EcuRed).

¹⁴ “Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que surge en la década de los sesenta como un movimiento artístico donde la idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales. Es parte de la forma experimental artística, se exhibe por un tiempo predeterminado y se puede presentar en cualquier espacio. Se basa en sacar un objeto del contexto y situarlo en otro para darle utilización estética” (GoogleArts&Culture).

¹⁵ “La definición que propone Gilles Charalambos para video arte es una buena forma de empezar: “Cualquier obra con intencionalidades artísticas que emplea, en sus procesos y como soporte, a los instrumentos o dispositivos propios del video” (Osorio 2012).

gesto sobre la crisis económica de aquel momento, "demostraba el surgimiento de un nuevo tipo de arte, que no requiere de galerías, instituciones o espacios de exhibición y que se legitima a sí mismo en otros grupos del campo" (Oleas 2021, 154).

Foto 0.1 Hasta la vista Baby!, Ana Fernández, 2021



Fuente: Oleas (2021, 154).

En el año 2002 nace el colectivo *Tranvía Cero*, organizadores del Encuentro Internacional de Arte Urbano *Al Zur-ich* que sucede desde el año 2003. Para Cartagena “han logrado encauzar su trabajo a procesos creativos, culturales políticos e históricos, desde una lógica horizontal, equitativa y democratizante con la comunidad, la cual es parte primordial del proceso” (Cartagena 2013, 56).

En el 2004, nace el *Full Dollar Collection*, proyecto del antropólogo, investigador y artista X. Andrade. “Este emprendimiento apócrifo se dedica a traficar entre la antropología y el arte contemporáneo” (Cartagena 2011, 15). Uno de los proyectos desarrollados por *Full Dollar Collection* es la colaboración entre X. Andrade con Don Pili, un proyecto trascendente en el contexto local que genera reflexiones sobre autoría entre sus intereses conceptuales y que lo abordaremos más adelante.

Foto 0.2 Don Pili en el montaje del proyecto “Full Dollar Collection”



Fuente: Revista Río Revuelto (2013).

En el 2006, el artista Adrián Balseca desarrolla el proyecto *En la casa*, en el marco del Encuentro al zur-ich de ese año. Se trata de una intervención - acción, sobre 200 cilindros de gas de uso doméstico, con la participación de un grupo de hip-hop, grafitis, y vecinos del barrio Solanda, ubicado en Quito. La acción consistía en intervenir los mencionados cilindros con *stencil* y pintura, transformando los objetos meramente utilitarios que, posteriormente, circularon en espacios domésticos. En este proyecto artístico, podemos rescatar dos gestos: el primero, la forma de producción, pues Balseca construye una parte del proyecto con la participación/colaboración de agentes no artísticos; y, el segundo gesto es la intención del artista de introducir y circular la intervención artística en espacios no convencionales del arte.

Foto 0.3 “En la casa”, Adrián Balseca, 2006.



Fuente: Artesur (2006).

Para el año 2007, se inauguraron los primeros espacios en Ecuador dedicados con exclusividad al arte contemporáneo: Espacio Arte Actual FLACSO, en Quito, y la Sala Proceso/Arte Contemporáneo, en la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en Cuenca (Cartagena 2011, 15).

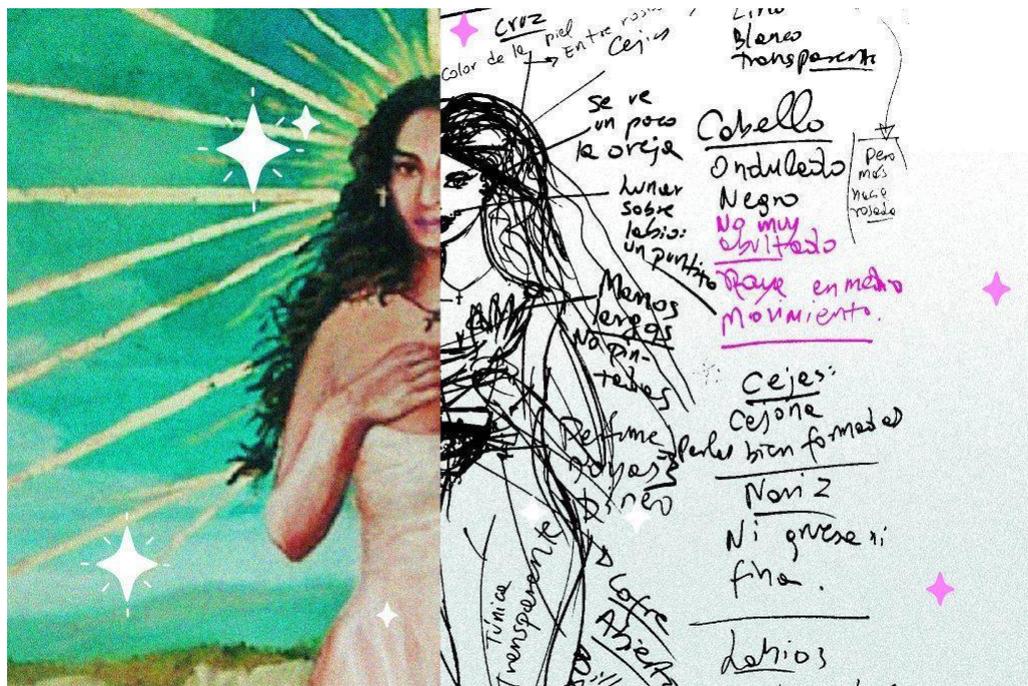
En el 2007, nace la plataforma *Franja Arte y Comunidad*, una plataforma creada con el objetivo de generar proyectos colaborativos entre artistas, comunidades y espacio público, ejercido por artistas, agentes no artistas, enmarcadas en prácticas de arte contemporáneo. En el sitio web *Plataforma de arte contemporáneo PAC*, Johana Muñoz Falconí (2015) escribe sobre Franja Arte – Comunidad: “es una residencia de trabajo interdisciplinario donde se desarrollaron obras, tomando como eje principal el arte contemporáneo y como elementos anexos el contexto social, territorialidad y memoria; tuvo una duración de cinco años; en febrero de 2015 dio por concluida su misión” (PAC 2015).

Las residencias se realizaron en estrecha relación con las comunidades de la Isla Santay (2007), recinto Limoncito (2008), Puerto El Morro (2009), Engabao (2011), El Morro y Puerto El Morro (2013-2014), correspondientes a la zona del litoral ecuatoriano. Algunos artistas ecuatorianos y latinoamericanos han participado en esta convocatoria de carácter interdisciplinario, mentalizada por Larissa Marangoni, entre ellos: Fabiano Kueva, Saskia Calderón, Fernando Falconí (Falco), Colectivo Tranvía Cero, en colaboración con sociólogos, historiadores, documentalistas, biólogos y otros profesionales (PAC 2015).

En el 2008 se presenta en la sexta edición del encuentro al zur-ich (2008), el proyecto *Patrona de la Cantera* de Fernando Falconí (Falco). Esta obra se realizó en el barrio de La Cantera, Quito, lugar donde fueron reubicadas las trabajadoras sexuales. En una serie de

talleres participativos con las trabajadoras sexuales, las involucradas elaboran una imagen y una plegaria con características construidas por las participantes y ejecutado pictóricamente por David Santillán, otro artista plástico. Esta imagen fue colocada a la entrada del centro “Danubio Azul” como símbolo de protección. Para Oleas, “el proceso comunitario de esta propuesta permitió a las trabajadoras sexuales apropiarse del espacio que habitan, a partir de formas simbólicas, traducidas en la ubicación de la imagen” (Oleas 2021, 165).

Foto 0.4 Proyecto La Patrona de la Cantera, Ilustración: Manuel Cabrera, 2008.



Fuente: Ilustración: Manuel Cabrera (2008).

Los acontecimientos mencionados desde la primera década del 2000 donde se desarrollaron un sin número de prácticas artísticas desplegaron nuevas formas de hacer arte en una coyuntura de crisis tanto en el campo social, económico como artístico. Algunas de las características de las nuevas formas de hacer arte que enfatizamos en esta investigación son: el trabajo individual es reemplazado por el trabajo colectivo; y el público pasa a ser participante/colaborador de la obra o proyecto artístico.

Para Cartagena, la primera década de los años 2000, evidencia un conflicto en el propio campo artístico tanto como en la relación entre los nuevos lenguajes y las instituciones oficiales. Ya no ocurría lo mismo en la segunda década, pues, este tipo de arte había ganado mayor legitimación. La autora lo menciona de esta forma: “si en el pasado la inserción social

del arte era considerada una práctica alternativa y marginal, hoy ocupa una línea de trabajo frecuente, legitimada y reconocida por su pertinencia” (Cartagena 2013, 53). En el texto *De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red* (2011) producido por Arte Actual, la misma autora hace un análisis y comparación del campo del arte durante el 2010 y 2011 en el Ecuador, con respecto a la década pasada. Cartagena sostiene que:

Si durante la década del 2000 el calificativo de “arte contemporáneo” congregaba (homogeneizando) prácticas que compartían su disconformidad con un tipo de ethos modernista deslucido y debilitado, para el 2010-2011 un sinnúmero de prácticas con lugares de enunciación, agendas políticas y objetivos disímiles se despliegan e interconectan muchas veces silenciado y en otras ocasiones evidenciando sus controversias de formas contradictorias y complejas (Cartagena 2011, 6).

Los años 2010-2011 son un período de singular efervescencia en la escena contemporánea caracterizada por la profundización y afianzamiento del trabajo independiente de actores que “capitalizan” su experiencia de la década y tenderán a ciertos grados de “institucionalización” de sus proyectos (Cartagena 2011, 15). Para esta década se palpa un cierto protagonismo de las colaboraciones como un eje de trabajo artístico. “El impulso a redes, alianzas, colaboraciones, reciprocidades, encuentros, asociaciones, intercambios entre grupos y actores culturales locales y transnacionales ha sido en gran parte la tónica del 2010-2011” (Cartagena 2011, 22).

Es también a partir de este mismo periodo que se han producido en Ecuador, un conjunto de investigaciones, tesis, análisis, manuales de buenas prácticas, etc. sobre las prácticas de artistas que involucran a participantes o colaboradores no artistas. Algunos autores del medio local han trabajado nociones de participación desde diferentes perspectivas, así también la colaboración y la autoría. A continuación, presentamos una lista de las principales investigaciones:

El trabajo de maestría desarrollado en FLACSO- Ecuador por Hugo Chávez Carvajal (2015), denominado “Documental Interactivo y Antropología Visual: reflexiones en torno a colaboración y autoría” es una investigación sobre los desplazamientos del concepto autoría y colaboración en el contexto del internet. Algunas definiciones sobre autoría que son pertinentes para esta investigación son, por ejemplo, la siguiente:

La autoría entonces puede ser entendida como los procesos de la creación referidos a las decisiones creativas y el rumbo de una obra. El autor opera como un dispositivo que pone en marcha funciones específicas dentro de la producción a través de mecanismos de

jerarquización y poder. Esta figura tiene una función clasificatoria sobre ciertos discursos en el interior de una sociedad. Pero esos procesos de creación son la suma de otras autorías, por lo que se puede pensar en disolver la necesidad de un sujeto como figura de autoridad y otorgarle ese lugar a quien recibe la obra (Chávez 2015, 53).

Rodrigo Ortega, en su tesis “Comunidades imaginadas por el arte contemporáneo: el caso de la plataforma ecuatoriana Al zur-ich” (2017), analiza desde la antropología visual los productos mediales creados en los encuentros realizados entre los artistas y los barrios del sur de la ciudad de Quito. El autor señala que al zur-ich desarrolla un discurso y su hacer *en y con* la comunidad. El colectivo desarrolla proyectos colaborativos llevados a cabo por artistas y miembros de las comunidades involucradas. “Las prácticas del colectivo quedan enmarcadas en un espacio y tiempo específicos determinados por la localidad en donde operan, el sur de la ciudad de Quito, en general son comunidades estigmatizadas y en riesgo socioeconómico” (Ortega 2017, 9).

En el artículo: *arte y comunidad; espacios de transformación* (2012), desarrollado por los miembros del colectivo, afirman: “Nuestros planteamientos parten de la democratización de los espacios públicos, la interrelación y articulación con la comunidad, así como una cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales” (Almeida, *et al.* 2012, 62).

Si bien provienen de otros contextos, destacamos la tesis desarrollada por la española Claudia Zanatta, titulada: “Malas hierbas. Análisis de una poética personal de arte participativo” (2013). Zanatta desarrolla su investigación a través de la poética de la producción artística del colectivo *Mala Hierba* del que es miembro. Ella menciona que deben producirse algunas condiciones en el arte contemporáneo para que éste se torne una práctica participativa: 1) los espectadores pasan a ser participantes. 2) las formas de producción artística se tornan colectivas. 3) la práctica artística logra procesos de interrelación (e incluso restauración) a nivel social (Zanatta 2013, 14-17).

Sobre la noción de autoría, la tesis doctoral desarrollada en el País Vasco, por Txaro Arrazola denominada “Creación Colectiva, Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo” (2012), hace un recorrido sobre los procesos de colectivos artísticos que se desarrollan en el contexto español y el País Vasco, en torno a la creación colectiva. La autora identifica tres tipos de creación colectiva: lo colectivo como forma experimental, lo colectivo como forma de ruptura con la autoridad y lo colectivo en la era digital (Arrazola 2012, 210).

Arrazola reflexiona sobre la noción de autoría desde los distintos modelos de creación colectiva y la incidencia que los participantes tienen, los medios empleados y los objetivos planteados; este trabajo de investigación doctoral constituye un importante referente para identificar varios de los modelos de participación.

En 2014, se publica el “Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en el Ecuador” (MBPAVE), en el marco del Tercer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía, organizado por *Arte Actual- FLACSO*. Este manual se produjo de manera colectiva, por medio de mesas de diálogo, con la presencia de aproximadamente 85 actores culturales a nivel nacional entre coordinadores de instituciones culturales estatales, espacios independientes, docentes universitarios, gestores, curadores, dirigentes comunitarios y artistas visuales.

Esta iniciativa se preocupa por la falta de reconocimiento profesional de los actores del arte, así como la falta de procesos transparentes y reglas claras que rijan el trabajo y las colaboraciones entre artistas en espacios de propagación (públicos y privados), con otros agentes del campo de las artes y con las comunidades en Ecuador.

Según el mencionado Manual, se trabajó en tres grupos de los cuales salieron los tres documentos base: a) Producción autoral (individual y colectiva); b) Prácticas artísticas comunitarias; c) Prácticas artísticas relacionadas a la cultura libre. Los aportes de estas mesas de diálogo se expresan en la búsqueda de bases y herramientas para la construcción de relaciones profesionales, basadas en acuerdos colectivos y de beneficio mutuo. Así también, el mismo Manual dota de insumos y conceptos preliminares, información sobre derechos de autor y licencias, de manera que las relaciones entre artista y comunidades, y las que se establecen en los proyectos sean transparentes y “promuevan la convivencia colaborativa, en lugar de la competencia” (Arte Actual 2014, 10).

El texto *Gestión Cultural Comunitaria: en la frontera de las prácticas institucionales, el territorio y la mediación cultural*, desarrollado por Paola de la Vega. Aquí se recoge reflexiones de mesas de diálogo en el marco de un encuentro - taller de gestores culturales comunitarios y presenta aportes teóricos entrelazados con las prácticas y criterios en torno a la gestión cultural comunitaria en Quito.

Las preguntas que guían dicha investigación son: ¿la gestión cultural comunitaria se debe asumir como un conjunto de prácticas de administración cultural homogéneas y rígidas que intervienen y afectan a contextos y comunidades culturales existentes, a sus conocimientos

localizados y a sus formas de organización? O, por el contrario, ¿es la institución la que debe buscar mecanismos y estrategias para posibilitar una gestión que se vea afectada por estos contextos culturales? (De la Vega 2015, 6).

Ante la coyuntura tecnócrata que gobierna muchas de las instituciones culturales, la figura del gestor cultural comunitario asume el rol de un mediador cultural y “un facilitador” que permite que las dinámicas propias del territorio puedan emerger. “El mediador cultural se rige por los tiempos de las comunidades y sus formas de organizarlos” (De la Vega 2015, 9).

Paulina Varas, una de las invitadas internacionales al encuentro sobre gestión cultural comunitaria, sostiene que “es importante visibilizar y analizar las cadenas de producción de un proyecto/proceso cultural: cómo se produce y cómo se van a rentabilizar esos recursos” (De la Vega 2015, 9). En este mismo Congreso, también se llamó la atención sobre la instrumentalización de la comunidad por parte de los gobiernos como lugar de validación y legitimación de acciones institucionales.

El colectivo Tranvía Cero, en el 2017, inauguró la muestra “En mis 15 años”, en el CAC (Centro de Arte Contemporáneo) de Quito, como parte del XV aniversario de su primer encuentro, periodo durante el cual este colectivo y su forma de hacer arte ha ganado legitimidad. Samuel Tituaña, miembro del colectivo, comenta: “Al zur-ich ya no es un espacio alternativo, ya se ha institucionalizado” (Oleas 2021, 167).

En el catálogo del Encuentro Al zur-ich, en 2018, la misma Paola de la Vega, escribe: *Gestión cultural comunitaria, neutralizaciones y redefiniciones*. En este texto, describe algunos antecedentes de la gestión cultural comunitaria en nuestro país, definiéndola como “tecnócrata”. Para la autora, la gestión cultural institucional hacia la comunidad muchas veces “neutraliza una multiplicidad de voces y formas de organización comunitaria que habitan el espacio social y que quedan limitadas a ser ‘público objetivo’, consumidor o visitante” (De la Vega 2018, 6).

La misma autora sostiene que debe existir una gestión cultural que comprenda las lógicas situadas en cada territorio y no las impuestas por el experto de la cultura. Afirma que estos modos de trabajo en territorio no son estables, pues cada sitio es distinto y dinámico, y sus demandas están en constante mutación. “Así también, los grados de participación varían, las subjetividades y relaciones son complejas en mayor o menor medida” (De la Vega 2018, 6).

De este modo, se puede evidenciar que existe gran cantidad de literatura sobre la participación, la colaboración y la autoría, a escala local e internacional, por tanto, no es un

tema nuevo, sin embargo, los estudios cualitativos en las prácticas entre artista y actores no artistas, en el medio local, aún son escasos.

En 2015, se publica el libro “Mapas de arte contemporáneo en Ecuador” que indaga la producción de artistas contemporáneos en el periodo 2005-2014, ejecutado por un equipo de investigadores de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca: Cecilia Suárez, Julio César Abad, Hernán Pacurucu y Sebastián Martínez, cuya investigación retrocede hasta los años 70, para descubrir la genealogía de la producción de 69 artistas ecuatorianos contemporáneos.

En el 2022, se publica el libro: “101 Arte Contemporáneo”, vol. 1, de los autores: María del Carmen Carrión, Cristóbal Zapata y Rodolfo Kronfle quienes recogen 300 obras de 120 artistas ecuatorianos. Estas dos últimas publicaciones analizan la producción de prácticas contemporáneas en el siglo XXI, constituyen importantes archivos de la producción de arte contemporáneo en Ecuador.

1.2 Definiciones del paradigma participativo

La categoría “arte contemporáneo” que el campo del arte ecuatoriano empezaba a experimentar en la época arriba mencionada, surge con una amplia gama de posibilidades distintas de las nociones modernas, entre ellas el arte participativo, colaborativo o colectivo.

Claire Bishop afirma:

Al campo ampliado de estudio de estas prácticas artísticas se lo conoce con variedad de nombres: arte socialmente responsable, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y práctica social” (Bishop 2007, 10).

Bibiana Crespo-Martín sostiene que muchos artistas contemporáneos se alejan de la producción de objetos o artefactos, “optando por desarrollar prácticas de naturaleza participativa, colaborativa o colectiva, rivalizando con el enfoque tradicional del artista que trabaja de forma individual” (Crespo-Martín 2016, 10).

Las prácticas artísticas participativas se pueden dar entre artistas y artistas, artistas y curadores, artistas y otros profesionales, artistas y espectadores, artistas y comunidades sociales (...) El arte participativo pone en entredicho la manera en la que hasta ahora hemos concebido la obra de arte en tanto a voz individual, y cuestiona el concepto de arte como medio regido por la autoexpresión. Las motivaciones que inducen hacia un trabajo

participativo y/o colaborativo son de muy diversa índole, desde querer trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva, a cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo (Crespo-Martín 2016, 10).

Claire Bishop en su artículo: *El giro social: colaboración y sus descontentos* (2007) caracteriza el arte participativo de la siguiente manera:

El arte participativo que ha tenido lugar a lo largo de casi un siglo: uno pertenece a una tradición de autor que pretende provocar a los participantes, el otro pertenece a una tradición de anti-autor cuyo objetivo es la creatividad colectiva; uno es destructivo e intervencionista, el otro es constructivo y de mejora. En ambos ejemplos, el tema de la participación se vuelve inseparable del compromiso político (Bishop 2007, 11).

Cuando hablamos en este trabajo de los modelos participativos en el arte, hablamos de prácticas artísticas *contemporáneas* (en el sentido en que se las definió en la sección anterior). En el medio ecuatoriano, hay evidencias de prácticas participativas en la década de los ochenta y más visibles aún en los años noventa; como vimos en los ejemplos anteriores, constituyen un síntoma del desarrollo posterior de las prácticas artísticas contemporáneas en este territorio. A partir del nuevo siglo, surgen dinámicas concretamente direccionadas al trabajo conjunto entre colectivos de artistas y grupos sociales no artísticos.

Ahora bien, para precisar sobre lo participativo, Crespo Martín sostiene que las motivaciones que inducen y conducen a los artistas hacia un trabajo participativo y/o colaborativo son de muy diversa índole “desde un deseo de trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva, hasta cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo” (Crespo Martín 2016, 4).

Si bien las prácticas artísticas participativas se pueden entender como prácticas artísticas expandidas del arte relacional (Bishop 2007, 29), las diferencias entre estos dos conceptos son significativas. Bourriaud sostiene que:

El arte relacional establece relaciones sociales particulares entre personas particulares, fomentando una cultura de la amistad contrapuesta a la producción masiva, impersonal, mercantilizada de las industrias culturales. Así también son modelos de sociabilidad que se conciben como microutopías cotidianas (Bourriaud 2008, 36).

El mismo autor sostiene que: “el arte relacional trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte, y como hoy se resuelve en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido” (Bourriaud 2008, 28). El concepto de estética relacional se sustenta en una reflexión teórica

sobre obras artísticas que, si bien se dan en el marco de las relaciones sociales, se despliegan en el marco de la interacción, es decir, el espectador interactúa con la obra ya constituida, siendo aquí donde se diferencia de lo colaborativo, tal como lo veremos de continuación.

En el “Manual de Buenas prácticas para artistas visuales” (MBPAVE) se define una obra colaborativa como la creada conjuntamente por dos o más personas naturales (Arte Actual, 2014, 21). Por su lado, Carrera citando a Torres (2008) sostiene que el término “participación” puede distinguirse desde diferentes puntos de vista: participar en principio significa “tomar parte”, convertirse uno mismo en parte de una organización o grupo que reúne a más de una sola persona. Pero también significa *compartir* algo con alguien o por lo menos, hacer saber a otro u otros algunas informaciones (Torres citado por Carrera 2015, 50).

En este sentido, es importante diferenciar entre lo relacional, lo participativo y lo colaborativo, cada concepto marca distintas implicaciones tanto en los procesos como en sus objetivos. Por ejemplo, *Luis Camnitzer*,¹⁶ estudia la obra del artista panameño *Humberto Vélez*,¹⁷ en el ensayo *El artista ciudadano*, donde afirma que, muchas veces, se la asocia con la estética relacional, sin embargo, es una confusión que demanda aclaración:

(...) la consideración de su trabajo bajo esta etiqueta conduce a malos entendidos y que esta clasificación apenas rinde justicia a la complejidad y sofisticación de su obra. El propio Vélez evita las asociaciones con la estética relacional y denomina sus actividades como una ‘estética de la colaboración’. El arte relacional, según él, incluye la noción de autoría individual, algo que contradice los planteamientos centrales de su propia obra (Luis Camnitzer).

En este sentido, es importante marcar las diferencias e implicaciones que persigue cada modelo del paradigma participativo (PP). En lo que al arte participativo local respecta, hemos presentado una serie de antecedentes con el objetivo de evidenciar una escena diversa y heterogénea, con distintas posturas y horizontes. La producción del arte contemporáneo en el

¹⁶ Luis Camnitzer, artista, pedagogo, poeta visual, crítico y teórico uruguayo, nacido en Alemania y residente en Estados Unidos desde 1964; en 2002, recibió el Premio Konex Mercosur. Es una figura líder del conceptualismo latinoamericano.

¹⁷ Artista panameño (1965) que ha realizado proyectos colaborativos, presentados en bienales internacionales y que han recorrido lugares como La Habana, las Islas Canarias, París, Perú, Shanghai, Toronto, Valparaíso, Venecia, Liverpool, Londres, Manchester y Ecuador, entre otros sitios. De raíz campesina y popular. “Vélez siempre refleja en todas sus obras su postura crítica contra de la banalización de la actividad artística y su comercialización extrema” (Luis Camnitzer).

URL: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-artista-panameno-humberto-velez-sera-condecorado-por-senado-frances/20000009-3613503>

medio ecuatoriano, en parte, se explica por las posibilidades que inauguran los nuevos lenguajes, y es por ello que el arte participativo se abre campo.

En este contexto, algunas categorías que identifican el concepto de paradigma participativo, y que abordaremos directamente, son, especialmente, la de autor, la repartición del trabajo en la colaboración, el rol del objeto artístico. Creemos que los elementos mencionados, en términos generales son, al menos para esta investigación, los que nos permitirán acercarnos a los diferentes modelos de participación.

La ruptura de la categoría de trabajo individual, tan cara a la modernidad estética, estuvo presente desde el Renacimiento como la exaltación del sujeto creador; la muerte del autor, promovida por el pensamiento postestructuralista francés, especialmente por Roland Barthes (1968), desde la crítica literaria, aunque luego se expandió hacia otros campos, aparece en las prácticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

En Ecuador, como vimos en la sección anterior, hay evidencia bibliográfica de que la ruptura del paradigma moderno, especialmente, la categoría de autoría, se torna visible con la emergencia de las prácticas artísticas de los lenguajes contemporáneos, desde los ochenta y, con mayor claridad, en los años noventa, y de manera definitiva a partir del 2000. Las dinámicas desplegadas por artistas y colectivos generan procesos fuera de los espacios tradicionales del arte como museos, galerías, salones, etc.; así mismo, plantean acercar el arte a grupos sociales no especialistas del arte; y, finalmente, desarrollan un trabajo colectivo, participativo y colaborativo, como pilar fundamental de sus procesos, es decir, varios actores sociales son protagonistas de estos encuentros, siendo el “artista” solo un detonador.

Podríamos entender, entonces, que la intención del artista del paradigma participativo pone bajo sospecha el protagonismo y la autoría, diluyéndola o desvaneciéndola.

Fredric Jameson, en su libro “Teoría de la Posmodernidad” (1991), manifiesta que la autoría es una noción que se desprende de los debates en el arte contemporáneo, que con frecuencia se le asocia al pensamiento posmoderno y se contrapone a ciertas nociones del pensamiento moderno como la genialidad, la subjetividad, la originalidad, entre algunas nociones mencionadas (Jameson 1991, 299-301). Sin embargo, la desaparición del autor en el contexto ecuatoriano no es totalmente explícita.

1.3 Proyectos del paradigma participativo en el arte contemporáneo ecuatoriano

El paradigma participativo puede ser definido desde la antropología como una posibilidad de ejercer prácticas etnográficas en el arte contemporáneo (Foster 2001); o, visto desde el campo mismo del arte, es el traslado de atención del objeto hacia al sujeto: la atención en el otro, plantea un quiebre sobre la individualidad creadora, y promulga un trabajo conjunto, donde las nociones de autoría/autoridad se ponen en juego. Para intentar esclarecer esto, justamente se presentarán tres ejemplos de obras locales que, en su construcción, evidencian la participación de artistas e individuos no artistas y/o grupos sociales que, en conjunto y cada uno, presentan reflexiones y objetivos distintos, niveles de participación y autoría, entendidos como antecedentes de los proyectos analizados en esta investigación.

Un primer ejemplo de un proyecto participativo/colaborativo es producido por el antropólogo X. Andrade quien, con un enfoque interdisciplinario, cruza saberes y lenguajes del arte contemporáneo y la gráfica popular, con el nombre de *Full Dollar Collection Contemporary Art* (empresa de carácter ficticio), que cuenta con la colaboración de un artesano oriundo del cantón Playas, provincia de Guayas, Ecuador. El proyecto materializado presenta una serie de cuadros pintados por Don Pili, quien es un pintor popular de rótulos quien, por petición de X. Andrade, reprodujo algunas de las obras más mediatizadas del arte contemporáneo global (obras de Damian Hirst, Santiago Sierra, y Cindy Sherman, entre otras) reproducidas con cierta sátira e ironía, conexiones con el contexto y con gráficas propias de la pintura popular.

Manuel Kingman Goetschel (2011), en su tesis de maestría: “Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009”, siguiendo la propuesta de X.

Andrade sostiene que este proyecto *trafica*,¹⁸ contenidos entre los campos de la antropología y el arte contemporáneo y que en este proyecto abunda ironías contra el sistema del arte y promueve la colaboración de artistas populares (Kingman 2011, 33).

¹⁸ “La noción de *tráfico* en relación al cruce de fronteras entre la antropología y el arte contemporáneo. Es Transportar o movilizar bienes, en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, categorías y conceptos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo” (Andrade 2007, 121).

Foto 0.5 “Full Dollar Collection” en Dpm, 2013.



Fuente: Revista Río Revuelto (2013).

El proyecto colaborativo de X. Andrade y Don Pili es producido desde el propio campo artístico con *tráficos* entre arte contemporáneo y antropología, ya que apunta a una reflexión direccionada sobre temas de colaboración y autoría. Así también, la discusión se extiende a problematizar las relaciones y nociones de arte y artesanía, apropiación y prácticas populares. Además del tráfico entre disciplinas, es pertinente para el estudio del paradigma participativo en el arte contemporáneo.

En esta obra, al declararse colaborativa, podemos indagar sobre las nociones de autoría, las posibilidades de colaboración, la distribución del trabajo, etc. Así también los beneficios para cada involucrado - X. Andrade y Don Pili -, es decir el capital simbólico (Bourdieu 2008) y eventualmente económico que cada involucrado podría obtener y de hecho han obtenido en este proyecto colaborativo.

Foto 0.6 “Full Dollar Collection” en Dpm, 2013.



Fuente: Revista Río Revuelto (2013).

El segundo ejemplo que presentamos se expresa en la residencia *Franja Arte y Comunidad* y su proyecto *Ondas Porteñas* (2009), de Fabiano Kueva, Mayra Estévez, Ana María Vela y Paulina Ramírez, que consistió en la creación de una radio comunitaria donde participaron niños y adultos, además de los talleres de radio que ofrecieron los miembros del centro experimental *Oído Salvaje*. Sobre este proyecto, diario *El Universo* publica, el 29 de noviembre del 2009, una nota titulada: “Difusión cultural a través de la radio”, en el artículo se lee que este proyecto difundió recetas de cocina, música, y demás información que llegó a parroquias cercanas al lugar: “*Ondas porteñas* se situó en un local cuya superficie era de unos 10 m², aproximadamente, cercano al muelle principal del puerto, en un espacio cedido por un grupo turístico del sector para apoyar el proyecto” (*El Universo* 2009).

La nota publicada en la edición digital del diario *El Universo* acoge el testimonio de Enrique Flores, un habitante de la parroquia rural Puerto El Morro. Enrique, de 35 años de edad, se incluyó como uno de los líderes del proyecto. Destacamos algunas opiniones que aparecen en la publicación del diario como las dichas por Flores, por ejemplo: “la intención es que la emisora se quede aquí y difunda nuestra cultura y turismo”, además que los moradores tienen

expectativas con el medio porque sirvió para comunicarse con habitantes de otras zonas (*El Universo* 2009).

Foto 0.7 Proyecto Ondas Porteñas, en Puerto El Morro, Guayas, 2009.



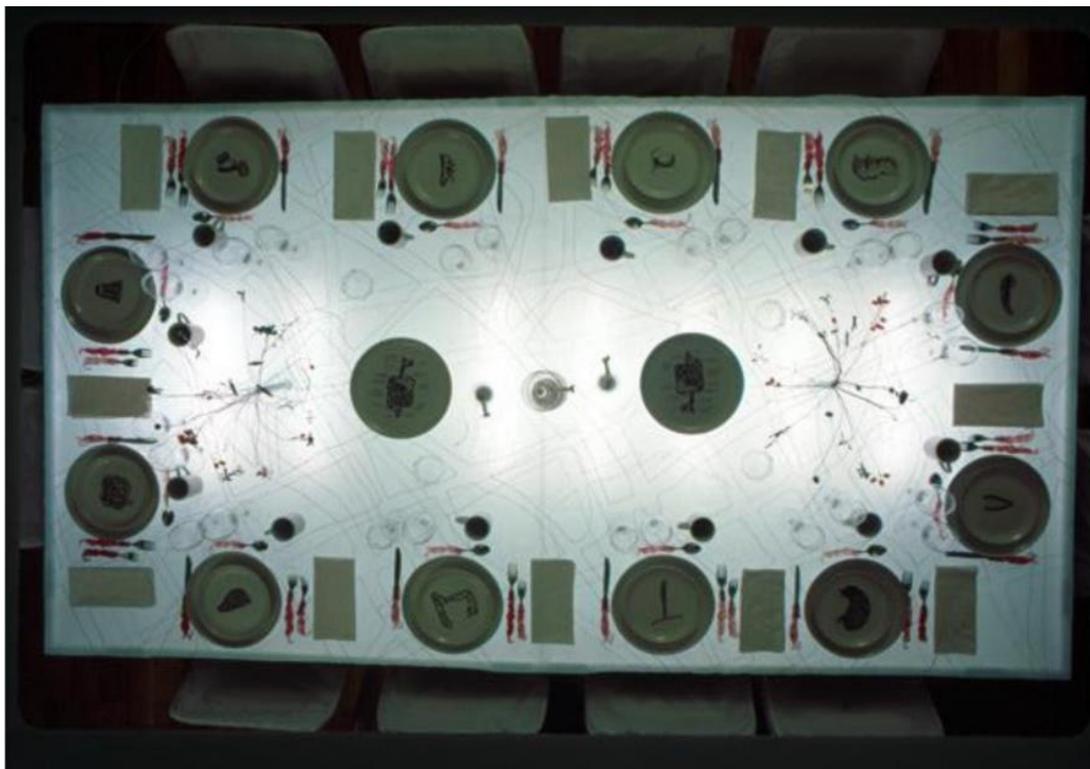
Fuente: Diario el Universo (2009).

Flores afirma que las labores de la estación radial continuarán “si recibimos la ayuda necesaria”; sostiene además que emprendieron una campaña para recibir donaciones de tecnología. Menciona: “hemos recibido unos 150 mensajes al día vía telefónica. Hay apoyo por parte de los vecinos, pero necesitamos más”, incluso afirmó que el proyecto participará por los fondos concursables del Ministerio de Cultura, que apoya económicamente propuestas culturales. La noticia da espacio al testimonio de un miembro del colectivo artístico, Fabiano Cueva, quien afirma: “de eso se trató el proyecto, formar algo en conjunto” (*El Universo* 2009).

Lo interesante de este proyecto es cómo la iniciativa del colectivo *Oído salvaje* sirve como detonante y dispositivo del empoderamiento de la comunidad que logra una suerte de cambio o transformación social. Como se puede deducir de la noticia mencionada, la participación y las agencias de los habitantes del sector es preponderante.

El tercer ejemplo es el proyecto del Colectivo *Artes No Decorativas* que desarrolla la *acción artística*,¹⁹ titulada “Sobremesa, La Última Escena” desarrollada entre el 2001 y 2002, a cargo del colectivo conformado por Manuela Rivadeneira y Nelson García, que realizó una serie de cenas en ciudades como Cuenca, Guayaquil, Quito y Lima. Los comensales participantes eran especialistas del mundo del arte, artistas, curadores, coleccionistas, críticos de arte, etc. Se grabaron las voces de la conversación y posteriormente los audios fueron exhibidos.

Foto 0.8 Sobremesa, La Última Escena, Colectivo Artes No Decorativas, 2001-2002.



Fuente: Oleas (2021, 151).

Según Oleas, esta obra evidencia la creación artística con formatos y medios diferentes a los tradicionales, ya que se diluye la idea del producto artístico y la autoría de la obra. Por ello, Oleas se pregunta: “¿de quién es la obra, del colectivo o de los comensales?, ¿cuál es el producto final?, ¿la cena?, ¿el registro sonoro? o ¿la exhibición de la mesa, la vajilla y los bordados?” (Oleas 2021, 151). Si bien esta obra no es desarrollada con participantes no

¹⁹ El término *artes de acción* comprende manifestaciones de muy distinto orden y disciplina, pero que tienen en común relevar el proceso y los procedimientos artísticos por sobre el producto final, hasta el punto de considerar la acción como la obra misma” (Museo Nacional de Bellas Artes 2021).

artistas, sino con especialistas del campo del arte contemporáneo, la presentamos porque plantea cuestionamientos pertinentes para esta investigación como un cuestionamiento de la categoría de autoría del paradigma participativo.

Como hemos visto en estos tres ejemplos, cada tipo de participación expresa enfoques distintos, dependiendo de los objetivos de cada artista. En el caso de las obras de X. Andrade, y del Colectivo Artes No Decorativas, las puntualizaciones que hacen sobre las nociones de autoría y participación son más explícitas; en el caso del *Colectivo Oído Salvaje*, la concepción de participación está presente en un modelo que se podría definir como prácticas artísticas comunitarias.

Como se puede ver en los ejemplos mencionados, la participación de los agentes o grupos sociales y sus trayectorias no son neutras al momento que los artistas eligen trabajar con ellos, sino que hay un marcado interés por el otro en tanto agente cultural. En el caso de *Ondas Porteñas*, el proyecto artístico como tal es la construcción de una radio comunitaria, que posteriormente fue apropiada y liderada por los participantes. En el caso de *Full Dollar Collection* el proyecto circula por espacios de arte contemporáneo, así también las reflexiones han sido recogidas académicamente. En los dos últimos casos los registros circularon por espacios de arte contemporáneo, el primero se quedó en territorio y el programa radial no pudo ser continuado por falta de equipos técnicos.

1.4 Problemática

Los post-estructuralistas nos aseguran que el autor ha muerto, añadiendo sus voces a las generaciones anteriores de críticos marxistas que han debilitado la autoridad y propiciado un cierto aislamiento del autor único. Pero en la cultura popular seguimos encontrando el viejo vocabulario y la figura del artista como héroe, tan vivos y saludables como siempre (Arrazola 2012, 204).

Cuando hablamos de arte participativo, colectivo, generalmente se piensa en un arte consensuado y colaborativo. Como hemos visto, estas prácticas inscritas en esta investigación desde un *paradigma participativo* (PP) apuntan a distintas direcciones y así mismo se pueden analizar desde múltiples perspectivas. Aunque el alcance de sus relaciones es innegable por su marcado carácter dialógico y por la dinámica colectiva que implican a menudo, también es importante mencionar que las prácticas artísticas participativas responden a modelos de producción particulares y al ejercicio estético que cada artista propone.

Como hemos visto en los antecedentes de esta investigación, los planteamientos y los objetivos con los que son creadas o donde circulan las propuestas artísticas, las posibilidades de participación o colaboración están sujetas a los lineamientos de cada proyecto artístico en sí, por tanto, creemos oportuno indagar cómo opera la participación en el tipo de dinámica/circuito que desarrolla cada proyecto artístico desde una investigación cualitativa y etnográfica.

Los proyectos que hemos mencionado en las secciones anteriores se han construido muchas veces en vínculo con sucesos políticos y sociales significativos de la historia reciente del país. Así también, cada artista o colectivo ha definido la función de su propuesta en la sociedad; mientras unos han desarrollado prácticas autónomas que privilegian la materialidad del objeto y su museabilidad; otros las definen como reparadoras del tejido social, y expresión de su compromiso marcadamente político; en suma, estas son dos distintas maneras de entender y expresar la participación en dichos proyectos de arte.

Quienes enuncian su práctica desde lo participativo, colaborativo o colectivo nos permiten cuestionarnos: ¿en qué consiste para ellos la participación y/o colaboración con otros actores sociales “no artistas”? Nos preguntamos esto ya que muchas veces los roles que cumple cada individuo no son explícitos: ¿En qué se traduce concretamente la participación? ¿De qué manera sucede la participación/colaboración en las distintas instancias de las prácticas artísticas?

La crisis de las nociones modernas del arte son síntomas del cuestionamiento a la autoridad/autoría que el paradigma participativo formula, a pesar de todo ello, la figura del artista como autor, genio e iluminado, persiste en cierta medida en el quehacer artístico actual. Por ello, es necesario cuestionarnos de modo central: ¿Las prácticas artísticas desarrolladas en Ecuador entre 2016 - 2020, que se inscriben en el paradigma participativo del arte, qué implican en materia de autoría, relaciones jerárquicas, y objeto/obra artística?

Metodológicamente nos preguntamos: ¿Qué rol y función y acuerdos se establecen entre el artista y los colaboradores/participantes en las obras y prácticas artísticas?

Para Cartagena (2011), en el contexto ecuatoriano, a partir del 2011 las prácticas colectivas consideradas marginales en la década pasada, han ganado legitimidad en el campo. Para el 2016 – 2020 (periodo que cubre el análisis de esta tesis), las prácticas, las instituciones y los artistas acuden con más frecuencia a estos modelos de trabajo. Paola de la Vega (2018) en un contexto de arte y gestión comunitarios y que lo podemos extender a lo que denominamos aquí participación en general, menciona que muchas veces los grados de participación varían

y las relaciones son complejas en mayor o menor medida. También que muchas veces se instrumentalizan a los sujetos quedando limitados a ser “público objetivo” de los proyectos. Por ello nos preguntamos ¿en qué medida las prácticas participativas en el arte contemporáneo, desarrolladas en la segunda década del siglo XXI en el Ecuador, promueven algún tipo de transformación social? Así también ¿Qué rol tienen la búsqueda de “legitimidad” y la “museabilidad” con respecto a las posibilidades de participación en proyectos artísticos?

Las prácticas artísticas participativas engendran relaciones sociales complejas, en función del contexto, también relativas a la definición de roles y funciones que cumplen los sujetos involucrados, y, en este sentido, “la antropología puede hacer una contribución proponiendo una visión más compleja sobre qué entrañan ideas como la participación” (Sansi 2014, 20). En este sentido, la Antropología nos permite enfocar de mejor forma un análisis que supere el concepto de forma y estilo, pues, los proyectos participativos en el campo de los estudios sobre el arte, por lo general, son abordados desde una mirada semiótica, estilística, o estética.

Capítulo 2. Precisiones teórico – conceptuales

2.1 Arte contemporáneo: delimitación temporal y teoría de los campos.

Cuando nos referimos a la teoría de los campos, hacemos relación a un concepto desarrollado por Pierre Bourdieu (2000, 2002, 2005, 2007), quien en el libro: “Campo de poder, Campo Intelectual” (2002) define el *campo* como: “espacios estructurados de posiciones o de puestos, cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes, en parte determinados por ellas” (Bourdieu 2002, 119). También lo define como: “una estructura de relaciones sociales que determinan la ubicación de los agentes y las instituciones. Este funcionamiento se da sólo en la medida que el campo goce de una autonomía relativa en la que pueda dictar sus leyes” (Bourdieu 2002, 10).

Cuando Bourdieu se refiere al concepto de “campo” y particularmente al campo del arte lo hace para revelar las relaciones sociales que se manifiestan en este lugar, sus disputas y conflictos por el ejercicio de un poder o una legitimación. En la teoría de campos, se despliegan nociones como *instituciones*,²⁰ *agentes*,²¹ envueltos entre disputas y legitimaciones por un determinado poder en el campo.

La teoría de los campos tal como la formula Pierre Bourdieu no parte del problema de la obra de arte como un acontecimiento desligado de otras esferas sociales, sino del conflicto entre instituciones y agentes y la representación de esos conflictos, de las relaciones sociales que surgen como parte de la disputa por un espacio específico de poder. Para que los actores y sus prácticas artísticas sean reconocidas en su campo, deben estar legitimadas. La legitimidad viene de muchos lugares. Según Bourdieu, los lugares que ofrecen legitimidad pueden ser:

(...) Lugares de exposición (galerías, museos, etc.), instancias de consagración (Academias, salones, etc.), instancias de reproducción de los productores (escuelas de bellas artes etc.), [...] dotados de las disposiciones objetivamente requeridas por el campo y de las categorías de percepción y de valoración específicas, irreductibles a aquellas que están en vigor en la

²⁰ Para Cornelius Castoriadis “las instituciones como organismos interiorizados por las personas que determinan los comportamientos de la sociedad; son mecanismos de control de la sociedad que la canalizan en intereses determinados, establecen lenguajes, procedimientos, normas y valores que se incorporan a la sociedad como lógicas cotidianas” (Castoriadis 2013).

²¹ “Para Bourdieu, los agentes se determinan con relación a índices concretos de lo accesible y de lo inaccesible. El concepto de agente es diferente del de sujeto que, como lo define Foucault, se encuentra sujeto a una estructura de control atravesado por el poder que a su vez lo constituye” (Oleas 2021, 33).

existencia corriente y capaces de imponer una medida específica del valor del artista y de sus productos (Bourdieu 2005, 428).

La legitimación a la que refiere Bourdieu, en el campo del arte, implica el acceso a determinado espacio y su validez en este campo. Esto puede ser traducido como la legitimación e ingreso al *mundo del arte*; este último concepto es abordado por Arthur C. Danto “para designar una estructura que combina la producción artística con la opinión de expertos y donde cada una ocupa espacios determinados y cumple labores propias” (Oleas 2021, 28).

En su libro “El círculo del Arte” (2005), George Dickie adopta el concepto de “Mundo del arte”, de Danto. El concepto propuesto por Danto se refiere a las relaciones sociales que constituyen el arte, esto es, que entre el artista y el público hay una serie de agentes a las que denomina "los presentadores" que actúan en determinado momento del proceso de proyecto que va desde la construcción de la obra, hasta la difusión y divulgación con el público.

Además de los roles del artista, presentador y el público, que son esenciales para la presentación, hay roles complementarios para contribuir a la presentación, que existen en una sociedad de cualquier complejidad. Algunos de estos roles tienen como objetivo ayudar a un artista a poner en escena su obra: productores, directores de teatro, directores de museos, marchantes de arte, etcétera. Otros tienen por objetivo ayudar al público a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada: periodistas, críticos y semejantes. Algunos otros roles giran en torno a la obra presentada a mayor distancia: historiadores, teóricos y filósofos del arte (Dickie 2005, 106).

En la misma ruta teórica que Danto (2002), George Dickie (2005) ubica la creación artística como una cadena que va desde la producción, circulación y consumo donde participan un sinnúmero de agentes con roles específicos. Los autores también ubican a la creación artística un contexto que la legitima. Para Bourdieu, en este proceso de legitimación de agentes e instituciones, se produce una disputa por espacios de poder que permiten la acumulación de capital simbólico. Este último concepto tiene, de todos modos, características propias y diferentes al capital económico: “el capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital y que constituye sin duda, con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido” (Bourdieu 2007, 188). En el caso específico del campo del arte, el capital no tiene que ver con la riqueza económica, sino que está relacionado con el prestigio. Bourdieu

establece que el capital económico y el capital simbólico se corresponden en la medida que el capital simbólico puede convertirse en beneficios por el prestigio que representa.

Bourdieu desarrolla este tema en “Poder, derecho y clases sociales” (2000), sección: “Las formas del capital”:

El capital puede presentarse de tres maneras fundamentales. La forma concreta en que se manifiesta dependerá de cuál sea el campo de aplicación correspondiente (...) Así, el capital económico es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad; el capital cultural puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico y resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; el capital social, que es un capital de obligaciones y "relaciones" sociales, resulta igualmente convertible, bajo ciertas condiciones, en capital económico, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios (Bourdieu 2000, 136).

Cuando Bourdieu menciona “títulos nobiliarios” se refiere al capital simbólico, es decir: “al capital en la medida en que es representado, esto es, simbólicamente aprehendido, en una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimiento y desconocimiento” (Bourdieu 2000, 136).

Aquiles Chihu (1998) retoma la teoría de los campos de Bourdieu y menciona que, para este autor: “cada campo particular se encuentra constituido por una red de relaciones objetivas entre diferentes posiciones, por lo que pensar en términos de campo es pensar en términos de relaciones objetivas entre individuos que existen en un determinado campo” (Bourdieu en Chihu 1999, 182).

Cuando Bourdieu analiza el capital, no se refiere al capital económico solamente, también lo hace con el capital simbólico al que atribuye características equiparables al capital económico, en tanto adopta la “forma dinero”, e incluso como un acceso a los medios de producción. Estas dos capitales determinan el acceso a ciertos beneficios. En el campo del arte, el capital simbólico está asociado con el reconocimiento y la fama.

2.1.1 Institucionalización, internacionalización

Sobre el campo del arte ecuatoriano, Cartagena sostiene que los años 2010-2011, son un período de singular efervescencia en la escena contemporánea, caracterizada por la profundización y afianzamiento del trabajo independiente de actores que “capitalizan” su experiencia de la década anterior y tenderán a ciertos grados de “institucionalización” de sus proyectos (Cartagena 2011, 15). Para esta década, se palpa un cierto protagonismo de la

participación como un eje del trabajo artístico: “el impulso a redes, alianzas, colaboraciones, reciprocidades, encuentros, asociaciones, intercambios entre grupos y actores culturales locales y transnacionales ha sido en gran parte la tónica del 2010-2011” (Cartagena 2011, 22).

En el periodo que abarca nuestra investigación (2016 - 2020), las prácticas enmarcadas en la participación o colaboración sobrepasan las intenciones y objetivos de las mismas prácticas en la década anterior, donde el campo estaba en reconfiguración. Si los proyectos artísticos realizados en contextos sociales producidos en la primera década del 2000, se desarrollaron fuera de los lugares de legitimación y al margen de las instituciones, desde la segunda década, sus agentes y las instituciones culturales ya los han legitimado e institucionalizado.

En la década comprendida entre 2010 y 2020 (década en la que se ubica esta investigación), se puede evidenciar que *lo contemporáneo* ha sido institucionalizado y extendido a casi todo el campo artístico cultural en el país. Así también las diversas prácticas participativas de distintos artistas que producen de manera independiente, incluso en festivales, circuitos, bienales, salones, academia, etc. han ganado legitimación en el campo, y los artistas han expandido sus posibilidades creativas que adquieren una diversidad de matices y objetivos, según sus objetivos, redes de producción y circulación.

Los proyectos artísticos que se analizan en esta investigación están insertos en circuitos internacionales de producción, circulación, coleccionismo y mercado del arte contemporáneo, entre ellos: la Bienal Internacional de Cuenca; Encuentro *Al zur-ich* (Quito); la *40 y la B* (Guayaquil), Residencia *LARA* (Latín American Rooming Art) / Galápagos; Proyecto *TIEMPO DEVENIR* (Guayaquil) y CIFO (New York). En este punto retomamos la discusión de lo contemporáneo. Además de lo ya dicho en el capítulo anterior, nos interesa profundizar sobre algunas características específicas sobre el arte contemporáneo.

Fernando Golvano en el artículo *Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo* (1998), cita a Moulin quien afirma:

(...) las definiciones del arte contemporáneo se refieren bien a un criterio jurídico cronológico, bien a un criterio de periodización histórica, bien a un criterio de categorización estética, o bien a la combinación de los dos últimos. Los años sesenta marcan una ruptura radical en la historia reciente del arte y coinciden con la internacionalización del campo artístico. El término ‘contemporáneo’, en el sentido de los especialistas, es una etiqueta cuya obtención es una apuesta en la competición artística internacional, apuesta de las más ambiguas (Golvano 1998, 299).

Raymonde Moulin sostiene que desde los años sesenta el sistema del arte contemporáneo tiene un nivel internacional, de modo que para esta autora: “el vínculo entre lo contemporáneo y lo internacional constituye una de las mayores apuestas, en permanente reevaluación, de la competición artística” (en Golvano 1998, 295). Lo interesante de esta afirmación es el reconocimiento de la competición como un valor que está presente en el vínculo entre lo contemporáneo y lo internacional, y que las bienales son un espacio donde este vínculo se concreta de modo evidente.

Gerardo Mosquera, crítico cubano del arte señala: “hoy, la cuestión crucial en el arte es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional, a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos” (Mosquera 2008, 2). El autor calcula que para el año 2008, unas doscientas bienales y otros eventos artísticos se realizaron en todo el mundo con una periodicidad constante. “Esa explosión trajo consigo una gran cantidad de nuevos artistas de circulación internacional que antes existían localmente” (Mosquera 2008, 3).

Lo contemporáneo, además de ser un ejemplo de esta internacionalización, también puede definirse como espacios de negociación, representación, mercados y prestigios del capital artístico local y global, donde se pueden exponer obras con diferentes temáticas sociales, políticos, económicas, históricas, ambientales, etcétera. Con este tránsito a lo contemporáneo, las instituciones (bienales, salones, academia, etc.) se convierte en un lugar de mayor legitimación y proyección internacional.

A más de los límites temporales y la internacionalización, Hito Steyerl, en el artículo web *Arte Contemporáneo y Neoliberalismo* (2018), sostiene que: “El arte contemporáneo es posible gracias al capitalismo neoliberal, además de Internet, las bienales, las ferias de arte, las historias paralelas emergentes y las crecientes desigualdades de ingresos”. Así también, es tajante cuando menciona que, en ciertos circuitos, hay que sumar “la especulación de bienes raíces, la evasión fiscal, el lavado de dinero y los mercados financieros desregulados asociados a los capitales económicos que circulan en eventos de arte contemporáneo” (Steyerl 2018). Por su parte, Irmgard Emmelhainz, en el artículo web: *Neoliberalismo y autonomía del arte*, sostiene:

Se podría definir al neoliberalismo como una sensibilidad que moldea subjetividades, empapa al arte y a la cultura, diferencia al tiempo que homogeniza a la gente, le da forma a las vidas y a los deseos. La sensibilidad neoliberal confunde a la información con el conocimiento, le da forma al espacio y por lo tanto a las relaciones sociales, normaliza la violencia (Emmelhainz 2014).

El neoliberalismo no sólo como un paradigma económico sino como una cultura y una sensibilidad puede cooptar al arte que puede no estar exento de esta captura. Mencionados estos aspectos que vinculan el arte contemporáneo con una cultura neoliberal, también citamos otras perspectivas como la de Golvano (1998) y Mosquera (2008) que coinciden en que lo contemporáneo trae consigo factores como la internacionalización del arte y con ello la competencia.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, lo *contemporáneo* implica un cambio en los lenguajes y las formas de producción que han contribuido a la superación de algunas nociones modernas como la autoría, dando paso a otras formas de creación colectiva, que han permitido incluir a otros actores sociales y llegar a otras capas de la sociedad. Nicolas Bourriaud, en su libro “Estética Relacional” (2008), sostiene que el arte contemporáneo tiene la capacidad de afectar la vida cotidiana del contexto involucrado. Lo que se podría pensar como una politización del arte, en tanto el campo artístico se proyecta a generar e involucrarse con agentes no artistas en procesos y contextos sociales.

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición del arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas (Bourriaud 2008, 16).

Bourriaud define a la obra de arte como un *intersticio social* donde el arte posee la capacidad de generar un vínculo directo con el contexto y sus problemáticas (Bourriaud 2008). Para Diana Cedeño: “El intersticio como efecto del aterrizaje de la obra en la sociedad que la genera y recibe, promueve diálogos e intercambios, suscita movimiento dentro del tejido social que siempre generará algún tipo de reacción o cambio” (Cedeño 2017, 29).

Fernando Golvano (1998) se refiere a lo contemporáneo como un periodo histórico, como una categoría estética y como una apuesta de los artistas por la competencia artística internacional; El arte *relacional* como una de las varias tendencias y lenguajes de lo contemporáneo, Bourriaud (2008), lo presenta como un espacio que propicia relaciones sociales y encuentros humanos en los procesos artísticos contemporáneos.

Cuando hablamos de relaciones humanas e intercambios en el arte contemporáneo, es necesario citar a Roger Sansi, antropólogo social quien propone relacionar la teoría

antropológica desarrollada por Marcel Mauss, en el libro “Ensayo sobre el don” (2009)[1924], con algunas prácticas contemporáneas, aterrizando puntualmente en el análisis de obras contemporáneas de carácter participativo. En su artículo *Arte, don y participación* (2014), Sansi hace una analogía entre el intercambio del Kula y las prácticas participativas en el arte contemporáneo:

El kula melanesio, se basa en el principio de la fama. El nombre, las historias, las cosas de la persona, viajan más allá de su mismo cuerpo en el espacio y en el tiempo, la persona está presente en todas esas cosas, es esas palabras. La persona viaja con ellas. Y, de la misma forma, la fama de las cosas –los dones del kula– se expanden a través de las personas. La acumulación de capital simbólico es un movimiento de objetificación e introspección, en la cual un sujeto estratégico se apodera del tiempo de los otros. La fama, por el contrario, es un movimiento expansivo, en el que la persona que da crea relaciones y se vuelve parte de la vida de los otros (Sansi 2014, 22).

En este sentido, la internacionalización como característica de lo contemporáneo, propicia la “expansión de la persona” (Sansi) a través de la circulación de “la obra” o del artista. A su vez esto dota de capitales económicos y simbólicos que aportan a su consecuente legitimación; por ello, bien podría asemejarse al concepto del kula melanesio (Sansi) que se basa en el principio de la fama y la acumulación de capital simbólico. Volvemos nuevamente a este concepto en el capítulo 4.

2.2 El paradigma participativo en el arte contemporáneo y fuera de él: búsqueda de definiciones y categorías comunes

Thomas S. Khun introduce el uso actual del concepto de paradigma, en la década de los años sesenta del siglo XX, al analizar los comportamientos de las comunidades científicas, tanto de las llamadas ciencias duras como de las ciencias sociales. En su obra, “Estructura de las Revoluciones Científicas” (1962), Khun define un paradigma como unas “realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (González 2005, 24). Años después, Shulman (1989) considera que un paradigma es un “compromiso implícito de una comunidad de estudiosos con un determinado marco conceptual” (González 2005, 35).

Ambos conceptos de paradigma, tanto el de Khun como el de Shulman, pueden ser extrapolados al campo artístico, porque nos permiten analizar, clasificar y explicar fenómenos que se evidencian también en el campo del arte. El concepto de paradigma en el mundo del

arte, nos permitirá identificar un conjunto de rasgos y características comunes que comparte una comunidad de artistas, curadores, críticos, gestores, académicos pues definen un determinado y específico modo de hacer arte, reconocible por sí mismo, por tanto, diferente de otros que coexisten en el mundo artístico. En este caso, el *paradigma participativo* es, a nuestro entender, un conjunto de prácticas que la comunidad artística y sus actores comparten y ejercen, involucrando a otras personas no artistas, que no pertenecen en estricto sentido al mundo del arte; estos actores asumen y despliegan una creación conjunta, cuestionando la noción del artista individual y recogiendo los aportes de la creatividad colectiva para incluirlos en sus prácticas artísticas.

El paradigma participativo en el arte puede considerarse también como una coproducción de significados: algunas categorías que caracterizan el concepto de este paradigma son: la colaboración, la co-producción, la co-autoría, o, la disolución de la autoría. Así, también, se anuncia una ruptura del régimen representativo (Rancière 2009) que caracteriza la modernidad. Este viraje participativo en los lenguajes del arte, promueve nuevos lenguajes, nuevas relaciones, e incluso la emergencia de un nuevo campo artístico.

Es importante diferenciar las distintas formas de producción artística en el paradigma participativo. En las estéticas relacionales, la participación se entiende como interacción entre el público y la obra. En el paradigma participativo, se registran proyectos que oscilan entre la participación y la colaboración, siendo dos metodologías distintas de producción artística.

Luis Berraquero Díaz, en su artículo *La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción* (2016), formula un ejercicio comparativo y presenta varios ejemplos de colaboraciones entre investigadores y colectivos activistas desplegados a través de la investigación-acción participativa.

Entre algunos argumentos, Berraquero menciona que la colaboración es una instancia dialógica, mientras que a la participación le otorga una función más pasiva. Entre las dificultades, el autor subraya que no siempre funcionan este tipo de trabajos puesto que ciertos colectivos activistas pueden ser mucho más reflexivos que ciertos grupos con los que colaboran. Es, sin duda, un aporte importante para las teorías participativas (Berraquero 2016, 50).

Bibiana Crespo Martín investiga la creación participativa contemporánea, en su artículo *Arte participativo en el espacio público donde formula proposiciones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos* (2016) sostiene que:

Las motivaciones que inducen y conducen a los artistas hacia un trabajo participativo son de diversa índole: desde querer trabajar colectivamente en pro de una sociedad más igualitaria, hasta cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo (Crespo Martín 2016, 4).

Cada uno de los integrantes aporta como inquietud artística o temática, así como las características e intereses grupales y sus potencialidades. Estas inquietudes, deseos e intereses de los integrantes circulan en el trabajo colectivo, posibilitando que cada persona pueda hacer grupo y conformar un cuerpo artístico en el conjunto. De esta forma, se reconoce a los participantes en su dimensión subjetiva como personas portadoras de potencialidades creativas y expresivas que pueden desarrollar de forma activa (Bang y Wajnerman 2010, 92).

Claudia Bang y Carolina Wajnerman escriben el artículo *Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias* (2010) que observa el proceso de creación colectiva como un potencial transformador en lo que refiere a la “generación de lazos solidarios, identidad compartida y participación comunitaria, incluso como un espacio de creación compartido que trasciende el discurso y obliga a poner el cuerpo en acción junto a otros” (Bang y Wajnerman 2010, 89).

Ahora bien, vistas desde la antropología, estas prácticas artísticas de contacto con el otro son prácticas que vinculan el trabajo de campo a sus procesos; se ubican en el giro etnográfico producido en el arte contemporáneo (Foster 2001) y se presentan como un síntoma de la crisis de la representación en las ciencias sociales que se agudizó en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado.

“La crisis de la representación” en Ciencias Sociales, según Marcus y Fischer (1986), puso de manifiesto cierta incredulidad respecto de las metas narrativas, suspendiendo también la idea de las grandes teorías inclusivas y los paradigmas de investigación dominantes en muchos campos. “Esta crisis se refiere especialmente a una ‘crisis de las narrativas’ con un giro hacia una pluralidad de juegos de lenguaje que dan origen a instituciones fragmentadas” (Marcus y Fischer 1986, 37).

La crisis de la representación surge también de los cuestionamientos relativos a las diversas reacciones locales sobre el funcionamiento de los sistemas globales, que no se comprenden con tanta certidumbre, como antes se creyó bajo el régimen de los estilos de la gran teoría. Además, las innovaciones que se introducen en la actualidad en la escritura antropológica, causadas por la misma crisis de representación que también afecta a otras disciplinas, impulsan una sensibilidad política y social sin precedentes, que transforma el modo de retratar la diversidad cultural (Marcus y Fischer 1986, 38).

Tras la crisis mencionada, en nuestro medio, X. Andrade (2016) aborda el tema y lo trata, como vimos, como *tráfico* o contrabando de ideas entre el arte y la antropología. Este traspaso de ideas entre disciplinas es lo que Hal Foster (2001) denomina como el giro etnográfico en el arte contemporáneo, es decir, el proceso mediante el cual los artistas toman métodos de la etnografía, especialmente los relativos al trabajo de campo.

Cuando Hal Foster escribe “El artista como etnógrafo” (2001), se refiere a la existencia de un cambio específico en el arte contemporáneo, marcado por el interés hacia una tendencia etnográfica, la búsqueda de un *otro* cultural, lo que se evidencia en múltiples proyectos artísticos que involucran a artistas y comunidades.

Es preciso recordar que el trabajo de Foster “El artista como etnógrafo” (2001) se conecta con el texto “El autor como productor” (1934) de Walter Benjamin. En el París de 1934, en un contexto fascista, Benjamin urgía a los artistas “avanzados” de la izquierda ideológico-política a alinearse con el proletariado. Se trataba de persuadirlos de que su producción artística se involucrara de alguna manera con la política y la sociedad, de suerte que el arte tuviese una función política destinada a transformar el aparato de la cultura burguesa (Foster 2001, 175).

La derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, fueron fruto de las luchas de nuevos movimientos sociales que abordan temas tales como los derechos civiles, diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad o el multiculturalismo. Importantes desarrollos teóricos, la convergencia del feminismo, la recuperación del pensamiento gramsciano, la aplicación del desarrollo de Louis Althusser, e incluso el discurso poscolonial de Edward Said, pasaron al campo ampliado de la cultura del que la antropología debía ocuparse (Foster 2001, 189).

En el nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burguesa-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces. Por sutil que pueda parecer, este deslizamiento desde un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural* es significativo (Foster 2001, 177).

Este intento de vinculación entre artistas y no artistas puede entenderse como un producto de esa misma crisis de la representación. Los espacios culturales no son sólo aquellos donde se

promueve el conocimiento especializado, sino también donde se vive, es decir, los lugares donde se despliega la cotidianidad.

Dependiendo de las convicciones del artista, la participación puede expandirse a sitios memorables, donde tiene lugar una “estética del intercambio” (Sansi 2014). En efecto, Sansi advierte que la participación en el arte contemporáneo ocurre como en espacios de intercambio y aprendizaje bilateral. Para Cedeño “estas preocupaciones y objetivos comparten el afán de generar transformaciones sociales, procesos participativos caracterizados por el diálogo, los espectadores forman parte del contenido de la obra que promueve el ejercicio de la creatividad como fuerza transformadora de la realidad” (Cedeño 2017, 29).

Claudia Bang escribe el artículo: *El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social* (2013) en el que se refiere a estas prácticas que no piensan el arte con el objetivo de producir sólo un bien cultural con determinado estatus, sino como menciona la autora: “como un medio que posibilite pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales” (Bang 2013, 7).

2.2.1 Los aportes del Manual de buenas prácticas para las artes visuales en el Ecuador

Algunos de los conceptos teóricos mencionados anteriormente se encuentran desarrollados en el “Manual de buenas prácticas para las artes visuales en el Ecuador” (MBPAVE) producido por Arte Actual (2014). Este manual fue desarrollado en una mesa de diálogo con la participación de aproximadamente 85 actores culturales nacionales e internacionales, incluyendo coordinadores de instituciones culturales nacionales, espacios independientes, profesores universitarios, gestores, curadores, productores, líderes comunitarios y artistas visuales.

Este manual es un importante material para esta investigación, puesto que proporciona herramientas para la construcción de relaciones transparentes y profesionales, que estén basadas en el consenso y beneficio mutuo entre artistas, espacios de difusión y otros agentes-mediadores del campo artístico y con las comunidades en el Ecuador.

Uno de los conceptos que aporta el manual es sobre la profesionalización. El manual establece que las relaciones entre artistas visuales y otros agentes estarán basadas en un trato ético y profesional con todos los colaboradores. Siendo responsabilidad de todos los involucrados respetar los acuerdos y lo establecido en los proyectos para garantizar la calidad

del trabajo. Así también se recomienda que los acuerdos estén regulados por un contrato escrito que especifique los objetivos y condiciones del proyecto. Estas sugerencias apuntan a que se garanticen procesos transparentes, y como se lee en el manual “las relaciones profesionales tienen que estar basadas en la confianza mutua, la buena fe, la lealtad y la confidencialidad en los pactos” (Arte Actual 2014, 16).

Algunos conceptos fundamentales que competen a esta investigación son: comunidad: “reúne a un grupo de personas que desarrollan un sentido de pertenencia”; también se define lo que se ha de entender por *práctica artística comunitaria*: “son procesos creativos, reflexivos y relacionales, basados en la colaboración y el diálogo colectivo, que aspiran a una incidencia dentro de contextos / localidades específicas” (Arte Actual 2014, 23).

Sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor, el MBPAVE define algunos conceptos tan vertebrales como “El autor”, caracterizándolo de la siguiente manera:

El artista, como autor de la obra que ha creado, tiene reconocidos por ley los denominados derechos patrimoniales, que le permiten beneficiarse con la utilización, reproducción, distribución, comunicación y transformación de la obra. Dada su condición de autor, es la única persona que puede decidir sobre el destino de su obra, así como la forma de licenciamiento para ponerla a disposición, estableciendo las circunstancias, autorizaciones y límites (Arte Actual 2014, 14).

Sobre el concepto de *obra colectiva* en el manual se define que es la creada por varios autores y “bajo la responsabilidad de una persona natural o jurídica, que la pública o divulga con su propio nombre, y en la que no es posible identificar a los autores o individualizar sus aportes” (Arte Actual 2014, 20). A su vez, una *obra en colaboración* es la creada conjuntamente por dos o más personas naturales. El Art. 13 de la Ley de Propiedad Intelectual indica:

En la obra en colaboración divisible, cada colaborador es titular de los derechos sobre la parte de que es autor, salvo pacto en contrario. En la obra en colaboración indivisible, los derechos pertenecen en común y proindiviso, a los coautores, a menos que se hubiere acordado otra cosa (citado en Arte Actual 2014, 24).

Sobre la producción entre iguales, el MBPAVE sostiene que:

El término producción entre iguales tiene varias acepciones tales como: red peer- to-peer, red de pares, red entre iguales, red entre pares o red punto a punto (P2P, por sus siglas en inglés). Es un proceso social de redes virtuales y análogas, colaborativas y descentralizadas, de interconexión y producción, que pretende compartir e intercambiar información y contenidos

de forma directa, sin intermediarios, entre dos o más usuarios, en igualdad de condiciones (citado en Arte Actual 2014, 24).

Así mismo, en el MBPAVE se plantean algunas distinciones entre proyectos participativos:

1. El artista/colectivo que recibe un encargo laboral de una institución cultural privada/autogestionada sin fines de lucro. 2. El artista individual/colectivo que realiza una obra o proceso artístico con actores sociales de una comunidad con fines posteriores de circulación. 3. El artista individual/colectivo que realiza una obra o proceso artístico con actores sociales de una comunidad con fines posteriores de comercialización (Arte Actual 2014, 10).

Como parte de las buenas prácticas, en el caso 1 y 2, el manual recomienda:

Tomando en cuenta que las obras generan reconocimientos simbólicos, estos deben ser tenidos en cuenta y ser consecuentemente equitativos entre artistas y comunidad, de manera tal que se visibilicen los créditos y roles de los actores comunitarios participantes en el proyecto (...) Los usos de la obra deben estar delimitados y contar con un acta de la comunidad involucrada que los apruebe (citado en Arte Actual 2014, 36).

En el caso 3, pueden darse dos variantes: a) la comercialización con fines de reinversión o sostenimiento del mismo proyecto; o, b) fines de lucro y de reactivación económica. El MBPAVE sugiere que los artistas deben generar algún tipo de devolución, no necesariamente económica, a la comunidad. Como recomendación, el manual sugiere a los artistas realizar una evaluación cuantitativa y cualitativa del proceso y sus resultados. El análisis cualitativo deberá considerar la calidad de la participación comunitaria, las emociones, el reconocimiento, prestigio, afectos, las relaciones fortalecidas, etc.

Paola de la Vega (2015, 2018) reflexiona desde el campo de la gestión cultural comunitaria en el Ecuador, en una serie de mesas de diálogo con diferentes agentes, sobre el papel de la Institución pública frente a proyectos culturales y artísticos, en contextos comunitarios o barriales que apuntan a un tipo de gestión cimentada con prácticas situadas y conocimientos locales. De los participantes de la mesa de diálogo surge la noción del “gestor cultural como facilitador”, esto es, el gestor como un puente entre las Comunidades y la Institución. Uno de los participantes menciona:

La lucha es por descolonizar el conocimiento. Más allá de los conceptos, cuando la comunidad sabe lo que quiere hacer, esos conceptos quedan allá. Por tanto, estamos en la obligación de construir nuestros propios conceptos, que los propios grupos hablen y los gestores sean los facilitadores (en De la Vega 2015, 7).

De la Vega complementa la noción. Sostiene que el papel del gestor como "facilitador" no implica en modo alguno su neutralidad, ya que reforzaría la posición del experto en cultura que cumple una función útil para un grupo social o territorio, convirtiéndose en un simple gestor de recursos o "tecnócrata" de la Cultura (De la Vega 2015, 7).

En este sentido, se puede entender que la autora en su definición otorga un espacio para el aporte y la agencia del gestor cultural y por ende la agencia artística como componente indispensable en este tipo de proyectos. La agencia de los participantes no artistas, tanto como los agenciamientos de los artistas, son parte de los flujos creativos, de reciprocidad e intercambios que ocurren en los encuentros.

2.2.2 La participación, el público, el museo

Cuando hablamos de prácticas fuera de los espacios tradicionales del arte, nos referimos a prácticas que han desbordado las nociones modernas, una de ellas es el espacio expositivo. No solo las prácticas artísticas contemporáneas han sido atravesadas por la "participación", sino que este es un tema que incumbe a distintos campos de la cultura.

A continuación, presentamos algunos de los conceptos centrales que "El museo desbordado - Debates contemporáneos en torno a la museabilidad" (2014) de los ecuatorianos María Fernanda Cartagena y Christian León, quienes exploran la noción de "desborde", enfocando el tema de los límites museológicos sostenido por el paradigma eurocéntrico y cómo este se quebranta ante el surgimiento de las dinámicas contemporáneas. Los autores sostienen que: "el museo construyó un complejo sistema de saber/poder que apoyó la construcción de jerarquías moderno-coloniales" (Cartagena y León 2014, 23).

La desestabilización de las grandes narrativas de la cultura o regímenes de verdad promovidos desde los sesenta y setenta por las luchas por los derechos civiles, los movimientos feministas, la teoría poscolonial y las políticas de identidad han forzado la revisión de la concepción tradicional del público, espectador, visitantes o audiencia como algo abstracto y homogéneo (Cartagena y León 2014, 23).

Para estos autores, el cuestionamiento de la autonomía artística y el empoderamiento de los públicos han producido un cambio estructural en la función del museo. La crítica se extiende a nociones despolitizadas de público, espectadores y visitantes, manejadas por las instituciones culturales, proponiendo un giro hacia el agenciamiento social y la ciudadanía cultural como nuevos paradigmas museales.

En el capítulo “Por una Educación Transformadora”, Cartagena y León (2014) sostienen que, desde la década de los noventa, instituciones, curadores y artistas dedicados al arte contemporáneo se han inscrito en lo que ellos denominan “giro educativo” donde el arte y la curaduría se despliegan como práctica educativa.

Las pedagogías críticas heredan la politización de la esfera educativa avanzada desde el marxismo, las vanguardias culturales, el feminismo, la educación, popular y otras pedagogías alternativas, los derechos civiles, el poscolonialismo, la teoría queer, los movimientos ecologistas y otros proyectos que cuestionan la educación disciplinaria, hegemónicas, patriarcal colonial. Los modos de participación y colaboración con y desde el museo son variados y responden tanto a estrategias como a tácticas donde se articula de manera colaborativa, colectiva, dialógica y performática el trabajo de educadores, activistas, artistas, académicos, individuos grupos o comunidades. En el caso de contextos periféricos, marcados por el colonialismo, el trabajo crítico pedagógico desde el museo también demanda recuperar otras formas de conocimiento – como las sabidurías ancestrales, relacionadas con cosmovisiones no occidentales (Cartagena y León 2014, 53 - 54).

En este cruce entre arte, curaduría y educación, los participantes (en este caso, el *público*) “no son considerados como subordinados al orden institucional, sino que reconocen sus posibilidades de agencia” (Cartagena y León 2014, 53). Estas prácticas, apegadas a la pedagogía de Paulo Freire, están basadas en el diálogo y el intercambio equitativo de conocimientos. Los autores también sostienen que estas prácticas tienen como referentes la estética relacional (Bourriaud 2008) así como también la estética dialógica (Kester 2017).

En esta línea, el museo contemporáneo, inserto en esta red de colaboraciones, contradicciones y conflictos, debe ser capaz de promover la autocrítica y la negociación con diferentes agentes, asumiéndose como espacio abierto a las discrepancias, antagonistas y disensos como garantía para la transformación y democracia. (Cartagena y León 2014, 56 - 57).

En el mismo texto de Cartagena y León, se cita a la museóloga Aida Sánchez de Serdio Martín quien ha identificado rasgos de disputa entre distintas instituciones, revelando relaciones de poder entre los involucrados. Así también desigualdad entre legitimaciones y capacidades de capitalizar los beneficios de los proyectos.

En el capítulo llamado “Del espectador al ciudadano”, Cartagena y León abordan la noción de “participación” y la vinculan con la búsqueda del agenciamiento, articulación y protagonismo ciudadano. Estos pueden darse en “modelos de trabajo basados en la horizontalidad, auto reflexividad, concientización y experimentación, garantizando un espacio democrático abierto

al consenso, las divergencias y los antagonismos” (Cartagena y León 2014, 23). Los autores citan a Nina Simon con su libro *El Museo Participativo* donde identifica algunos modelos de participación:

(...) La especialista identifica cuatro categorías: contribución, colaboración, co creación y alojamiento. En los proyectos basados en la contribución se solicita a los visitantes proveer, de manera limitada y concreta, objetos, acciones o ideas, bajo un proceso institucional controlado. En los trabajos colaborativos los visitantes participan como socios en la creación de proyectos institucionales que se originan y en última instancia son controlados por la institución. En los proyectos co-creados, miembros de la comunidad trabajan conjuntamente con el personal de la institución desde el inicio para definir los objetivos del proyecto y generar un programa basado en los intereses de la comunidad. En los proyectos acogidos (hosted), la institución proporciona facilidades o recursos para programas desarrollados o implementados por diferentes grupos con una amplia gama de intereses (Cartagena y León 2014, 68).

En cada uno de estos modelos identificados por Simon, se explica cómo las instituciones suelen aplicar distintas metodologías según el fin de los proyectos desarrollados, y, a su vez, la estrecha relación con el nivel de autoría y la importancia del proceso y el potencial creativo, según las posibilidades otorgadas a los visitantes. Para Cartagena y León, esta renuncia de autoría intenta redefinir el poder por medio de la redistribución de la autoridad y, por ende, que ambas partes identifiquen y obtengan los beneficios que consideren apropiados.

2.3 Conflictos de la participación

Como hemos visto en las secciones anteriores, en el paradigma participativo, el agente no artista se convierte en el centro de atención; lo principal en este viraje es la participación, la colaboración o el encuentro. Estas nociones, basadas en el trabajo conjunto, ocurren al interior de un régimen que busca democratizar el arte, donde los artistas acuden a un lugar determinado, barrio, comunidad o individuo, para generar un encuentro. Sin embargo, el análisis del arte participativo es problemático, pues, el hecho de convocar o reunir potenciales participantes y/o colaboradores, y de trabajar colectivamente para su subsecuente exposición, es suficiente para considerarlo beneficioso y positivo sin analizar el proceso artístico.

Ahora abordaremos ciertos conflictos que suceden dentro del paradigma del arte participativo. Alfredo Palacios Garrido, en su artículo: *Arte comunitario: el origen de las prácticas colaborativas* (2009), sostiene que el arte participativo y las prácticas colaborativas buscan

“construir una auténtica democracia cultural, es decir, trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje la necesidades y particularidades de las diferentes comunidades” (Palacios 2009, 199). Sin embargo, cabe preguntarnos ¿si este tipo de prácticas participativas y colaborativas de inmersión en contextos sociales, aportan realmente a la transformación del contexto o los sujetos?, o, ¿es exclusivamente un proceso donde la artista se apropia del contexto y del trabajo conjunto de los diversos grupos que participaron para llevarlo a los circuitos del arte bajo su autoría?

Dependiendo de la línea de encuentro artístico o de los objetivos del artista, las obras del paradigma participativo llevarían implícitas las nociones de democracia, horizontalidad e igualdad y una complejidad manifiesta en las relaciones que allí ocurren. Sin embargo, la desaparición del autor aún queda por valorar pues muchas veces el autor no puede invisibilizarse, sino más bien fortalece su potente visibilidad.

Para precisar aún más, cuando hablamos de autoría, nos referimos a dos nociones: la de autor y la de autoridad. Para Foucault, “el autor es, por lo tanto, la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido” (Foucault 1999, 110). Para el sociólogo Max Weber (1922) la autoridad es el poder aceptado como legítimo por aquellos sometidos a ella.

En este punto surge el conflicto, pues el paradigma participativo plantea la noción igualitaria y democrática en las relaciones entre artistas y grupos sociales, pero, por otro lado, sus prácticas artísticas demuestran frecuentemente el ejercicio de una autoridad, sustentada en la figura del guía y líder que propone, dirige y decide. El problema que plantea la participación es que no garantiza democracia. Si bien hay obras que se construyen en colaboración o generan espacios de diálogo y encuentro, la figura del artista no está siempre diluida ni se pierde, incluso en la creación colectiva. Entonces ¿Qué sucede con la autoría en el proceso? ¿Qué sucede con las jerarquías o autoridad en las relaciones?

Otra de las cuestiones centrales del paradigma participativo surge de una de sus principales intenciones, recuperar al espectador de su tradicional rol pasivo, e involucrarlo a tal punto de convertirlo en coautor de la obra y así emanciparlo. La participación de artistas en determinado contexto puede volverse insostenible con el tiempo y desencadenar procesos que se diluyen en una mera participación puntual que incluso puede llegar a ser instrumental; por lo tanto, es parte de un objetivo específico entender si una obra de este paradigma afecta realmente a los participantes, es decir, verificar si hay un intercambio de conocimientos, si puede traer y reproducir conciencia sobre su contexto o, no; o por el contrario, ¿el artista crea solo su obra, a través de, o con la ayuda del participante/colaborador no artista?

Rastreado una cierta genealogía de las prácticas del paradigma participativo en el arte comunitario, Alfredo Palacios Garrido (2009) sostiene que los artistas buscaban el trabajo conjunto, la colaboración y participación con grupos de personas que no son artistas, con la idea de alcanzar una mejora social a través del arte, generando algún tipo de cambio en los lugares donde trabajaron. Si bien este último postulado resulta un supuesto ideal, el cuestionamiento que surge de dicha genealogía consiste en preguntarnos ¿si, efectivamente, las prácticas artísticas participativas o colaborativas desarrolladas en el Ecuador, han generado algún tipo de cambio social en los grupos o lugares donde los artistas trabajaron?

Este debate nos conduce aún más lejos: ¿es función del arte generar cambios sociales? Lo que nos remite a la discusión sobre la autonomía vs. la politización del arte que lo abordaremos a través de la noción del “giro ético” (2007) y “aestética” (2012, 2017) desarrollados por Claire Bishop y Grant Kester, respectivamente. Ambos autores analizan el tema participativo y sugieren que los conflictos presentes alrededor de las prácticas colaborativas provienen de los valores que la participación pretende alcanzar: democracia, igualdad, horizontalidad, transformación social, diálogo, como hemos señalado anteriormente.

Los intercambios resultantes de las prácticas participativas y relacionales pueden ser sorprendentemente poderosos para transformar la conciencia de los participantes porque provocan relaciones entre el arte y una amplia red de preocupaciones sociales y políticas. Estas relaciones resultan trascendentes pues se sostienen de igual forma en la capacidad que la experiencia estética es capaz de producir (Kester 2017, 5).

Claire Bishop, por su parte, trabaja desde la teoría crítica la noción de participación, en el artículo *El giro social: la colaboración y sus descontentos* (2007), analiza el “autosacrificio” del artista (la dilución de su autoría) como un factor indispensable en la producción del arte participativo. Este autosacrificio es un “giro ético”, pues, “(...) el artista debe renunciar a la presencia del autor en favor de permitir que los participantes hablen a través de éste” (Bishop 2007,181).

El “giro ético” es definido por Bishop como el sacrificio que el artista debe hacer por dejar al autor “suspendido” en pro de una colaboración más respetuosa. Por su lado, Kester menciona que, en el régimen colaborativo, el artista debe superar su propia posición privilegiada, con la finalidad de crear un diálogo equitativo con los participantes, produciéndose experiencias estéticas; este último concepto -aestética- se refiere a la renuncia o el desplazamiento a segundo plano de la búsqueda “estética” y la principalización del compromiso ético (Kester 2017, 41).

Uno de los conflictos al interior del régimen participativo radica en la tensión que enfrenta el artista, al intentar negociar tanto el aspecto ético y estético, frente al sacrificio de su propio estatus como autor y la renuncia en lo que respecta al control de la dimensión estética. Así también, el conflicto en la participación se agudiza en determinados campos cuando están determinados por factores de legitimación.

Roger Sansi (2014) aborda el tema de la participación y sostiene que, muchas veces, los artistas terminan asumiendo aquello que precisamente pretenden cuestionar, creando jerarquías y desigualdades: “raramente se cuestiona la distinción entre sujeto participativo y objeto de participación, ni se cuestiona que estas prácticas puedan crear jerarquías, en radical oposición a la “autonomía” y “libertad” que muchos proyectos defienden” (Sansi 2014, 25).

2.4 Reparto de lo sensible y división del trabajo

Hal Foster (2001) sostiene que Benjamin convocaba a los artistas de izquierda a alinearse junto al proletariado, mediante cambios en los medios de producción, es decir, que se podría alcanzar la ansiada emancipación por medio de una transformación técnica, lo que implicaba asumir un lugar ideológico y político junto al proletariado (Foster 2001, 178).

Jacques Rancière en su texto “El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual” (1987), cita la experiencia pedagógica que vivió Joseph Jacotot a inicios del siglo XIX, y la conclusión que se obtiene de esta experiencia: “un ignorante puede enseñar a otro ignorante, aquello que él mismo no sabe, proclamando de este modo, la igualdad de inteligencias y oponiendo la lógica de la explicación a la emancipación” (citado en Mentasti 2015, 4).

La noción de “espectador emancipado” (2010), tan importante en la estética de Rancière, está íntimamente ligado al teatro y la pedagogía, pues en ambas actividades debaten el actuar y el ver. Como “paradojas del espectador” define Rancière al *mal de ser espectador*: por un lado, porque el espectador es quien mira y mirar se opone al conocimiento, y, por otro lado, porque espectador es el lugar opuesto de quien actúa. De alguna manera se puede entender que las prácticas artísticas participativas promueven la emancipación del espectador motivando a “conocer y actuar”, a través de la participación.

Este juego de equivalencias y de oposiciones compone en efecto una dramaturgia bastante tortuosa, una dramaturgia de la falta y la redención. El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria.

Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad. Se propone enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que le da lugar y deseosos de actuar para transformarlas. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de acción que les devuelve su energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión (Rancière 2010, 15).

Según Rancière, en este punto entra en juego la propuesta de la emancipación intelectual de Jacotot que podría también ayudarnos a enfrentar los conflictos de la participación mencionados anteriormente, ya que la relación pedagógica es similar a la relación artistas - participantes. “El maestro es quien contiene un saber y quién está en posición de acortar, mediante la explicación, la distancia que separa su sabiduría de la ignorancia del ignorante. Se parte de la desigualdad en pos de la igualdad” (Rancière en Mentasti 2015, 5-6).

En “El reparto de lo sensible” (2009), Rancière aborda nociones como la división del trabajo, la meta-política, la partición de lo sensible, la igualdad y la desigualdad como conceptos claves para pensar la relación entre estética y política. Para el filósofo francés la estética no es una disciplina filosófica del arte sino una forma de experiencia el mundo político y social.

Para Rancière, la estética está íntimamente relacionada con la realidad; por lo tanto, lo sensible, como categoría fundamental de la estética, no estaría relacionado exclusivamente con el mundo del arte sino también con el mundo político y social en general. Lo sensible desborda el contexto del arte para tocar otras esferas perceptibles, de allí la necesidad que encuentra Rancière de redistribuir y reconfigurar lo sensible (Mentasti 2015, 6).

De manera que el reparto de lo sensible es un aspecto político de la estética y de la participación, una dimensión que hace visible lo común, donde la intersección de diferentes voces puede reconfigurar significativamente los conceptos políticos y las concepciones de lo participativo en el arte, pueden vincularse directamente. Por eso, el filósofo nos convoca a detenernos en las fronteras de desigualdad que nos dividen y reconectan con el mundo, para repensarlas y transgredirlas. Romper el ciclo de desigualdad obliga a todos a ocupar su lugar en este "común", entrar en una espiral de liberación igualitaria en la que podemos pensar, escribir, ver, hablar y hacer muchas cosas a la vez: eso es lo que buscaría también las prácticas participativas.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce (...) Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. Por lo tanto, hay, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política” propia de la “era de masas”, de la que habla Benjamin. (...) Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia (Rancière 2009, 9).

Entonces, “lo común” es aquello que pertenece a todas las personas y permite que estas puedan tener acceso a una determinada actividad, en determinado tiempo y lugar. Son lugares y perspectivas que expresan el ejercicio de un determinado poder, por tanto, lo común es político porque expresa la igualdad y la diferencia entre las personas. En el caso del arte y del paradigma participativo, el reparto y el acceso a “lo común” pueden configurar espacios de consenso y disenso, de manera que se ponga de manifiesto la igual capacidad de pensar, decir y hacer de quienes forman parte de determinado proyecto.

Cuando los artistas acuden a trabajar en barrios, comunidades o grupos sociales específicos, este vínculo trae implícita una trama compleja de relaciones de poder determinadas por relaciones económicas, socio-espaciales, políticas incluso. Así pues, el paradigma participativo, en términos estéticos, no se refiere únicamente a nociones artísticas sino a nociones que incumben a la configuración del mundo en general, en términos tan amplios que involucran las dimensiones sociales y políticas.

La participación vista como intersticio social (Bourriaud, 2008) y el reparto de lo sensible, entendido como el objetivo de construir ese lugar “común” y horizontal, son supuestos donde todos los que integran los proyectos artísticos, participan de una creación colectiva y democrática. La participación en tanto categoría estética –en el sentido que Rancière le asigna– está marcada por la politicidad y de aquí parte el cuestionamiento: ¿en qué medida los participantes tienen acceso a ese lugar común?

Según Platón, los trabajadores tienen que ocuparse de lo suyo. No pueden hacer otra cosa que sus labores propias por dos razones: en primer lugar, no disponen del tiempo, y, en segundo

lugar, están dotados de la aptitud justa para hacer lo que hacen. Lo mismo, dicho de otro modo: solo tienen aptitud para una sola cosa, y para ocupar un lugar y un espacio determinados (Mentasti 2015, 5).

Otra noción que surge del reparto, donde el paradigma participativo es directamente aludido, es la “división del trabajo”. Cuando ocurre el trabajo artístico entre artistas y grupos sociales, en el interior de estas prácticas se activan nuevas divisiones del trabajo y el reparto del mismo. Entonces, se torna nuevamente conflictivo para la participación entender el sentido de igualdad, cuando dicha división está definida por aspectos meramente productivos nuevamente definidos por el propio artista. ¿Los *trabajadores* en las prácticas analizadas se ocupan de lo suyo? De alguna manera, este concepto de división del trabajo permite analizar el rol que ocupan los agentes “no artistas” en la producción del proyecto.

Capítulo 3. Seis proyectos artísticos contemporáneos del paradigma participativo en el Ecuador

3.1 La conversación como etnografía

En este capítulo de la investigación, se presenta la sistematización del trabajo de campo, esto es, el resultado de los encuentros virtuales tanto con los artistas como con los participantes/colaboradores no artistas de seis proyectos artísticos, donde las personas involucradas tuvieron un espacio y tiempo de trabajo conjunto. Para lograr este cometido, plataformas virtuales, llamadas telefónicas, fotos y audios de WhatsApp, fueron las únicas formas de contacto para contrarrestar el distanciamiento.

Debido a las restricciones aplicadas por la pandemia de Covid19, esta investigación tuvo que afrontar el reto de replantear su metodología de investigación y proponer alternativas. En un momento donde lo virtual se presentó como la única posibilidad, retomar la noción de *conversación* por medios virtuales fue la manera de afrontar el trabajo de campo, asumiendo los retos que una *etnografía virtual* implica, al momento de comprender los procesos de las prácticas participativas.

En el artículo: *Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico* (2012), los autores abordan la noción de *conversación* en la investigación social: “A diferencia de la entrevista, tanto formal como informal, entre investigador y el informante, la conversación consiste en la producción de unos discursos dialógicos que constituyen parte habitual de la práctica cotidiana” (Devillard *et al.* 2012, 357).

Si bien, como parte preparatoria a los encuentros, se formularon preguntas específicas que contribuyan a cumplir ciertos objetivos de esta investigación. La entrevista semiestructura poco a poco fue reemplazada por la *conversación* con el artista y los agentes no artistas. Esta decisión metodológica implica una mayor profundidad en la mirada y la escucha, si la comparamos con las entrevistas rígidas y dirigidas, evitando así, caer en el cierre que provoca el método pregunta/respuesta.

Del mismo modo que, para escapar de las ficciones de índole naturalista o artificialista, la observación tiene que ser guiada por una mirada teóricamente informada y sometida a un continuo auto-control, (...) la conversación tampoco puede depender del azar o de la inspiración del momento (sin que, como veremos luego, ello suponga una vuelta al dirigismo de la entrevista formal). Por el contrario, se tiene que apoyar en un tipo de participación cuya

calidad de “mira” y “escucha” (amplitud, receptividad, comprensión) está directamente relacionada con el nivel de desarrollo de la problemática de investigación (Devillard *et al.* 2012, 356).

La conversación entre el investigador y los interlocutores es una metodología que no se opone a la entrevista; se puede afirmar, más bien, que se opone a lo improvisado. En el caso de la conversación, los autores del artículo mencionado afirman que los investigadores deben tener una preparación previa, de manera que la conversación sea un instrumento que pueda liberar tanto al investigador como al interlocutor del calculado método de un encuentro con contenidos prefijados.

De manera que este enfoque permite superar durante la entrevista, tanto el guión como la formulación de un cuestionario preciso de preguntas que estuviesen ajustados estrictamente a los objetivos de investigación, permitiendo que los hilos de la conversación sean también guiados por el interlocutor, pues esto promueve aproximarnos a sus ideas y discursos propios:

Como sucede en una conversación los hablantes tienden a no mantener razonamientos lineales y unívocos, a saltar de un tema a otro haciendo uso de asociaciones de ideas, recordando, dejándose llevar por evocaciones, pasando del presente al pasado y viceversa” (Devillard *et al.* 2012, 359).

Los autores de este trabajo proponen realizar más que cuestionarios rígidos, guías de conversación. Las guías son, a su criterio, una suerte de desglose de temas y subtemas sobre los cuales hablar y dejar hablar, dejando de lado un orden establecido. Esto permite abrir de manera natural enunciados que el interlocutor manifiesta en forma de opiniones, valoraciones, recuerdos, etc.

Abordar la metodología en forma de conversaciones implica un trabajo de traducción de objetivos científicos en asuntos de conversación (Devillard *et al.* 2012, 359). En el caso de esta investigación, los objetivos y preguntas de investigación persiguen aproximaciones a nociones de autoría, autoridad, participación y colaboración en el arte contemporáneo. De manera que las preguntas formuladas y las guías de conversación estaban dirigidas al proceso, acuerdos, experiencias, intercambios y otros detalles que surgieron espontáneamente en las conversaciones.

La sistematización del trabajo de campo está compuesta por dos acápites: “Proyecto artístico” y “Particularidades del proceso”. Como punto de partida de esta fase, se produjo un acercamiento a los proyectos artísticos por medio de revisión bibliográfica y web. Por la

diferencia entre los modelos de participación en cada proyecto abordado, fue indispensable generar preguntas y una guía de conversación distintas para cada caso.

En la primera parte “Proyectos artísticos”, se presenta a los artistas y los actores “no artistas” de los proyectos artísticos. Esto se desarrolla en torno a los primeros impulsos que generaron su producción; un breve acercamiento a las características formales de la obra, espacio de producción y circulación. También se presenta el discurso artístico de cada proyecto, a través de los paratextos o meta-textos realizados por curadores o por los mismos artistas (lo que se conoce como *statement* de artista).

La segunda parte, “Particularidades del proceso”, presenta el resultado de las conversaciones que sostuve con los involucrados en esta investigación (artistas y no artistas). En esa parte se presentan las conversaciones con resultados que desbordaron los objetivos planteados y que dan muestra de los diversos objetivos, teorías, conceptos que persigue cada artista, así como los fines que persiguen o sentidos que le dan a su participación los actores no artistas.

Los proyectos artísticos analizados fueron producidos entre 2016 y 2020. Entre ellos, dos proyectos fueron presentados en la XIV Bienal de Cuenca: *Geografías de la mortalidad* (2018) de la artista Juliana Vidal, y *Recorrido equinoccial* (2018) del artista José Luis Macas. En otra plataforma, fue presentado el proyecto *Portrait Project -el origen de las especies introducidas-* (2016) del artista Adrián Balseca, producido en el marco de la residencia LARA. Como parte de la muestra *Tiempo Devenir*, abordamos el proyecto *Rituales de despedida* (2020) del artista Fernando Falconí. El proyecto *Bailoterapia -ejercicios de memoria-* del artista Omar Puebla, desarrollado en las plataformas *Al zur-ich* (2018), y *40 y la B* (2016). Finalmente, el proyecto *Círculo Cerrado* (2019) de la artista María José Machado, realizado en Centro de Rehabilitación Social (CRS) Turi, con personas privadas de libertad, posteriormente exhibido en El Museo del Barrio en la ciudad de Nueva York.

3.2 Proyectos artísticos.

3.2.1 Juliana Vidal, *Geografías de la mortalidad*, 2018

Vidal, artista cuencana, realiza la obra *Geografías de la Mortalidad*. El procedimiento técnico usado por la artista consiste en imprimir moldes de cicatrices corporales de más de 150 personas. Vidal emplea alginato, un material que captura la forma de las superficies de la piel y luego las reproduce en yeso. La obra fue producida y presentada en el marco de la XVI

Bienal de Cuenca en 2018, tras haber sido seleccionada previamente, en la fase de convocatoria. Es preciso destacar que esta obra fue galardonada con el premio París de esa misma edición.

En la conversación con Vidal en su taller, la artista afirmó que el primer impulso que generó el proyecto se dio cuando vio una cicatriz muy marcada, a la altura de la axila, de una de sus amigas. Expresó que esta fue una imagen que recordó por mucho tiempo, hasta que empezó a trabajar detenidamente sobre las cicatrices.

El proyecto tomó fuerza en su ejecución cuando fue seleccionado como parte de la muestra oficial de la Bienal. Vidal empezó a ensayar las primeras improntas de alginato y yeso, invitando a personas de su círculo más cercano de amigos, que tenían cicatrices. El horizonte se fue extendiendo a los amigos de los amigos, primos, familiares, conocidos, a la manera “rizomática,” a decir de la artista. Vidal sostiene que “este proceso duró más o menos siete meses, tres meses en buscar gente y hacer los moldes de las cicatrices y lo siguiente el montaje. Los primeros tres meses fueron de agendar citas, ir a sus casas, sacar piezas, después pulir e incrustar en las placas” (Vidal 2021).

Foto 0.1 Taller de la artista, Cuenca 2018.



Fuente: Juliana Vidal (2018).

La artista comenta que, en el proceso de sacar moldes, hubo muchas variaciones al momento de tejer las relaciones con los participantes; al inicio, ella iba a sus casas, posteriormente agendó citas para que las personas interesadas asistan a su taller. Vidal afirma que hubo días con muchas citas y el tiempo que tenía para cada persona era muy fugaz.

A medida que avanzaba el proyecto, la metodología iba cambiando cuando la artista palpaba la carga emotiva de este proyecto. El giro del proceso se dio en el camino, cuando Vidal tomó conciencia de que para algunos participantes las cicatrices tenían historias, recuerdos dolorosos o que les costaba exteriorizar su origen. Vidal incorpora una forma de encuentro “más humano” entre ella y quienes participaban con sus cicatrices.

De este modo, Vidal fue generando “un archivo” de cicatrices almacenadas en fundas plásticas. Este archivo constaba de más de 200 cicatrices de distintas partes del cuerpo, que posteriormente fueron colocadas e incrustadas aleatoriamente en varios paneles de *gypsum* que, pegadas a la pared, simulan paredes falsas que resaltan el relieve de las cicatrices.

Foto 0.2 Geografías de la mortalidad, Museo de las Conceptas, Cuenca 2018.



Fuente: Juliana Vidal (2018).

La obra tiene unas dimensiones de 11 x 2,5 mts., los paneles de *gypsum* fueron instalados en las paredes del Museo del Monasterio de las Monjas Conceptas de Cuenca; posteriormente, la

obra fue expuesta en el marco de la muestra *Cromatopía* (2021) en el Museo Municipal de Arte Moderno (MMAM); finalmente, la pieza fue donada por Vidal a la colección del Museo de Arte Moderno de Cuenca, donde se exhibe actualmente al público. En el catálogo de la XIV Bienal de Cuenca consta un texto escrito por el curador venezolano *Jesús Fuenmayor*,²² sobre el proyecto de Vidal, quien afirma:

El trabajo de Juliana Vidal aborda temas personales que tienen repercusión en el imaginario colectivo, apelando a diferentes medios como la fotografía, la escultura y la instalación. Dice Vidal que a menudo se siente atraída por espacios deshabitados como escenarios para la creación de imágenes que conjugan silencios y memorias. En *Geografías de la mortalidad*, Vidal presenta una instalación en un cuarto cerrado dentro de las salas del Museo de las Conceptas. Sobre las paredes del estrecho espacio se podían ver improntas de cicatrices embutidas, reproducidas en yeso, tomadas del cuerpo de personas que por distintos motivos llevan esas marcas en su piel como parte de su historia (Fuenmayor 2019, 108).

3.2.2 José Luis Macas, *Recorrido equinoccial*, 2018.

Macas desarrolla el proyecto *Recorrido equinoccial* también en el marco de la XIV Bienal de Cuenca (2018). El proyecto reúne varios ejercicios que había desarrollado con anterioridad en una sola instalación de una sala del museo Pumapungo. Uno de los ejercicios realizados en *Recorrido equinoccial* es *Reflejo común*,²³ un ejercicio que se desplegó por primera vez en el marco del encuentro *Al Zur-ich*, en Quito en el año 2015 y que lo replicó en 2018, para la edición de la Bienal de Cuenca. Así también se exhibe el video-registro de una procesión y la instalación de paneles de colores en el espacio público y dentro de la sala.

²² Jesús Fuenmayor (Caracas, 1963) “es un curador con más de 25 años de experiencia. En 2004, trabajó como investigador del Museo Alejandro Otero y entre 2005 y 2012, fue director de Periférico Caracas Arte Contemporáneo, donde organizó y curó más de 30 exposiciones. En 2002 y 2006 dirigió el encuentro en torno a la curaduría patrocinado por la Fundación Mercantil y entre 2012 y 2015 fue director y curador de CIFO Art Foundation (Miami). En 2018, fue el curador de la XIV Bienal de Cuenca, ‘Estructuras Vivientes’. Ha sido miembro del consejo editorial de la revista mexicana “Poliéster” (1992-2000), y colaborador de las revistas ‘Art Nexus’, ‘Estilo’, ‘Atlántica’, ‘Mousse’ y ‘Trans’. Adicionalmente, se ha desempeñado como asesor en la formación de colecciones privadas dedicadas al arte contemporáneo” (Benshimolarte 2017).

²³ *Reflejo Común*, proyecto realizado en el marco del 13 encuentro *Al zurich*.
Link: <https://vimeo.com/152370205>

Foto 0.3 Recorrido Equinoccial, Museo Pumapungo, Cuenca 2018.



Fuente: José Luis Macas (2018).

En la conversación vía Zoom con Macas, sostuvo que *Reflejo común* es un proyecto desarrollado entre los barrios La Forestal y La Ferroviaria, en la ciudad de Quito. El proyecto es una “acción participativa” en la que estuvieron alrededor de cincuenta personas; Macas invita a “una procesión, una caminata” en la que los participantes forman una línea, “como en fila india”, llevando un pedazo de espejo. La acción termina en una pampamesa, que se celebró en el sector de las antenas del barrio La Ferroviaria.

Cuando Macas fue invitado a participar en la XIV Bienal de Cuenca, vio una oportunidad para presentar varios ejercicios, entre los que consta el registro de *Reflejo Común*, esta vez desarrollado en Cuenca, como una “procesión festiva”, unas “caminatas sensoriales” por la ciudad, y la presentación de una ponencia titulada: “Arte y experiencia desde lo Andino”. Por una parte, los ejercicios de Macas tienen códigos andinos y, por otro lado, vínculos con

conceptos del *happening*²⁴ y el *fluxus*,²⁵ es decir el constante flujo entre el arte y la vida. Este conjunto de ejercicios realizados en el espacio público fue registrado para su posterior exposición. Macas sostiene: “me interesa esa dimensión colaborativa plural del arte evidentemente y también me interesa que esto sea trabajado desde su registro (...) sea en fotografía, sea en video, como una práctica ya de las artes visuales”.

Para este conjunto de ejercicios desarrollados en Cuenca, que formaron parte del *Recorrido equinoccial*, Macas fue generando un grupo multidisciplinar de colaboradores, una parte del grupo le fue asignado por la institución Bienal, por otra parte, el artista fue tejiendo redes con personas vinculadas a la cosmovisión y prácticas andinas. En el catálogo de la XIV Bienal de Cuenca, consta un texto escrito por el curador Jesús Fuenmayor sobre el proyecto:

En la obra de José Luis Macas destacan varios proyectos *site-specific* en torno a la construcción de paisajes culturales, indagando en las maneras de producción colectiva de lenguajes y conocimiento, en la configuración de la historia y memoria del territorio desde lo subjetivo. Dichos proyectos apelan al lenguaje visual, sonoro y performático, y emergen de la identificación de poéticas propias del lugar y de su diálogo y relaciones con el lenguaje y la naturaleza (...) La segunda parte tuvo lugar en el mes de septiembre, con la participación de un importante grupo de voluntarios con quienes realizó una “procesión/acción en minga” siguiendo la alineación del cerro Guaguazhumi y El Cajas. Los peregrinos portaron espejos en una parada festiva, de reminiscencias ancestrales, que concluyó con una pampamesa (un banquete comunitario, fruto de un aporte colectivo, donde los comensales comparten la comida a ras del piso). La tercera parte del proyecto, la confirma la presente documentación del proceso tratada como una instalación multimedia (Fuenmayor 2019, 152).

3.2.3 Adrián Balseca, Portrait Project (El origen de las especies introducidas), 2016.

Adrián Balseca realiza el proyecto *Portrait Project (El Origen de las especies introducidas)*, en colaboración con Segundo Teodoro Ruiz, un escultor nacido en Chordeleg, provincia del

²⁴ “Su origen es la voluntad de captar, mediante la acción intervencionista, momentos de la vida cotidiana. Estas experiencias fueron denominadas de esa forma por Allan Kaprow en 1958, concepto que utiliza a partir de una representación en la galería Rubens en Nueva York en donde participan espectadores junto a los artistas utilizando su cuerpo y toda clase de objetos. Según Kaprow: La frontera entre el happening y la vida cotidiana debe mantenerse fluida como indeterminada; El happening no debe ensayarse y debe ejercitarse una sola vez” (citado en Anadón 2009, 1).

²⁵ “El arte de Fluxus expresa la intención de mostrar el fluir del tiempo, como son nuestras propias vidas. El Fluxus pretende interpretar o reflejar como artístico lo banal, lo cotidiano, y por lo tanto lo que fluye y se somete al paso del tiempo, como la vida misma. Es un arte que busca mostrar el transcurrir, el fluir, eliminando la idealización que ha supuesto el arte” (Mataix 2010, 261).

Azuay, y residente desde hace 35 años en Santa Cruz, Islas Galápagos. La obra es producida en el marco de la residencia LARA (Latin American Rooming Art) y exhibida en el CAC (Centro de Arte Contemporáneo) Quito, en el marco del mismo programa.

Foto 0.4 Fotograma del video “El origen de las especies introducidas”. Santa Cruz 2016.



Fuente: Adrián Balseca (2016).

En la conversación que realizamos por medio de la plataforma Zoom, Balseca afirma que, tras haber sido invitado a la LARA, edición realizada en las Islas Galápagos, fue junto a otros artistas latinoamericanos por dos semanas a residir en las islas, específicamente en Puerto Ayora y en la Isla Isabela.

En su búsqueda, Balseca se interesó por varias cosas, entre sus apuntes se encontraban una serie de fotografías de gráfica popular, interpretaciones “un poco más naif” de la naturaleza, pinturas, unos frescos pintados en la fachada de una iglesia católica en la Isla Isabela. En efecto, Balseca afirma haberse interesado por “la idea del origen de las especies, la erupción volcánica y la creación de estas especies específicas de la naturaleza y una correlación con la creación del mundo” (Balseca 2021).

Cuando Balseca regresó a Quito, de todos sus apuntes se interesó en una serie de fotografías de bares y restaurantes en Puerto Ayora donde había esculturas de animales endémicos de Galápagos en escala real, elaborados en madera. En un primer momento, el artista pensó que la madera fue introducida a las Islas para realizar las esculturas, por el tema de la conservación en este parque nacional. Interesado en este tema, Balseca empieza a indagar y se contacta con el autor de las esculturas, Segundo Teodoro Ruiz, con quien plantea un trabajo colaborativo de 15 días aproximadamente.

Después de seis meses de la primera visita a las islas, los artistas debían producir una pieza. Balseca resolvió encargar al escultor la realización de un autorretrato, y luego realizar un video sobre el proceso de elaboración del mismo por parte de Segundo. Ruiz, esculpió con una motosierra en un tronco de una especie vegetal *introducida*,²⁶ una reproducción de su misma cabeza, la escultura luego fue trasladada primero, por barco hasta el puerto de Guayaquil y, luego, por tierra desde el puerto de Guayaquil a Quito, donde fue expuesta.

La obra se presenta en varias piezas, por un lado la pieza audiovisual que Balseca realiza del proceso de esculpido (video mono canal, 9'00" loop), así como la cabeza esculpida por Ruiz; junto a todo esto, advertimos varios paneles de madera manufacturados a partir de especies introducidas a la isla para sustentar la industria local: *Cedrela odorata*, *Laurus nobilis*, *Persea americana*, *Swietenia*, *Inga Feuileei*, *Psedium Guajava*, *Croton Eluteria*, *Junglas regia*, *Eucalyptus*, *triplaris comungiana Fisher y Meyer*, *Citrus x Sinensis*, *Pyrus*, *Mangifera*, *Ochroma*, *Tectona grandis*.

Sobre la pieza audiovisual Balseca comenta:

Yo quizá me siento mucho más cercano al video, al cine en general, entonces hice un trabajo más documental. En alguna medida documentar lo que fue el proceso de don Segundo tratándose de un poco inscribir en la naturaleza en este árbol y obviamente era una imagen un poco disonante, un poco rupturista si quieres, de un ser humano talando un árbol de un sitio tan cuidado, prístino, con tanta legislación (Balseca 2021).

Esta edición de LARA realizada en Ecuador tuvo la dirección y curaduría de Rodolfo Kronfle, quien escribe sobre la obra de Balseca:

²⁶ Las Islas Galápagos son zonas protegidas. La legislación del Estado ecuatoriano sobre las Islas dispone la preservación de las especies nativas y endémicas. De manera que está restringido "introducir" cualquier tipo de objeto o especie, que implique un peligro para ese ecosistema (LEY ESPECIAL PARA LA PROVINCIA DE GALAPAGOS 2001).

En su participación Balseca expande la indagación que ha venido realizando sobre las paradojas que conllevan los procesos de industrialización del país y los simbolismos inmersos en éstos. En esta ocasión investiga sobre la contradictoria necesidad de introducir especies maderables (para atender principalmente las necesidades de la industria hotelera) en un reducto natural como Galápagos donde prima la preservación de lo nativo y endémico. El artista rodó en Santa Cruz un video protagonizado por Segundo Ruiz, un tallador del cantón Chordeleg (Azuay) que emigró a las islas, a quien pidió talar un árbol para que haga un autorretrato a partir del tronco. La gran cabeza resultante fue trasladada al museo para ser exhibida junto a varios tableros OSB (Oriented Strand Board), manufacturados con madera de distintas especies de árboles introducidos al archipiélago. El trabajo plantea una compleja metáfora donde se superponen procesos fabriles y artesanales, una trama recurrente en su obra. Parte de la reflexión de Balseca reside en enfocar al mismo escultor – en su calidad de colonocomo especie introducida, pensamientos que, podríamos especular, se aplicaría a todo el grupo de la residencia si interpretamos el “yo” autoral contenido en la efigie como el acto iniciático donde el artesano deviene en artista (Kronfle 2016, 7).

3.2.4 Fernando Falconí, *Rituales de despedida*, 2020.

Fernando Falconí desarrolla *Rituales de despedida*, un proyecto artístico que consta de dos ejercicios desarrollados colectivamente con un grupo de vecinos en el barrio Socio vivienda 2, en Guayaquil, como un acto simbólico de despedida a sus familiares que murieron por Covid 19, en el contexto de la pandemia. Estos ejercicios registrados en video fueron presentados en el marco de la exposición *Tiempo Devenir*⁸ curada por Carlos Vaca y presentada en el Museo Nahim Isaías.

Foto 0.5 "Rituales de despedida", Barrio Socio vivienda 2. Guayaquil, 2020.



Fuente: Fernando Falconi (2020).

La conversación con Falco se realizó por medio de audios de WhatsApp entre el 17 y 31 de mayo del 2021, allí menciona que *Rituales de despedida* es una reacción a lo ocurrido en los meses de marzo y abril del 2020, en el contexto de la pandemia por Covid19, sobre todo en la ciudad de Guayaquil donde el impacto fue de los más trágicos del país, a criterio de Falconí.

En el mes de octubre del 2020, Falconí recibió una invitación para realizar una muestra en la ciudad de Guayaquil con la finalidad de abordar la crisis social y humana producida por la pandemia del Covid-19; el artista menciona que, entre sus registros sensibles y visuales, quedaron grabadas las imágenes que se vieron en el momento de mayor tragedia, sobre todo en la ciudad de Guayaquil. Falconí afirma:

Ahí me surgió la idea, como tantas familias que perdieron por el Covid a sus seres queridos y en Guayaquil específicamente, había casos de personas que no recibían sus cuerpos, ni siquiera tuvieron la opción de despedirse, o sea es desgarrador, obviamente, incluso es un derecho humano poder despedirse de seres queridos al momento de la muerte, entonces esa idea rondaba en mi cabeza: en el día de los difuntos, ¿a qué lápida, qué tumba, qué cementerio van a ir a visitar? Si muchas veces simplemente llegaron a los hospitales, a las clínicas y no les volvieron a ver, simplemente les comunicaban que ya estaban muertos, que vayan a buscar ahí desordenados, un caos, incluso también te cuento que para noviembre, o sea octubre que yo estuve ahí, ya para hacer las investigaciones, para irme a Guayaquil, para hacer el trabajo,

habían personas que todavía no aparecían, desaparecidos, cadáveres, muertos que no aparecían todavía, y habrá mucha gente que nunca encontró a su ser querido fallecido (Fernando Falconí 2021).

En base a esta idea, Falco llegó a Guayaquil y empezó a contactarse con fundaciones de derechos humanos, y finalmente pudo ingresar a trabajar en el barrio Socio vivienda 2 que, según el periódico digital *Primicias*, es considerado uno de los barrios más conflictivos²⁷ de la ciudad, el artista convivió con la comunidad por algunos días, y permaneció en la casa de uno de los dirigentes barriales.

El “trabajo colectivo”, como menciona el artista, fue un encuentro que se dio con algunos vecinos que se concentraron en el coliseo barrial y compartieron varios ejercicios. Uno de ellos fue la realización de las “cartas de despedida” que consistía en que cada persona escribiera lo que hubiese querido decirle a su ser querido y no pudo, posteriormente todas las cartas fueron quemadas en un recipiente. Las cartas fueron de carácter personal, no se leyeron públicamente (Falconí 2021). Otro de los ejercicios desarrollados en *Rituales de despedida* fue la *Mesa de los muertos*,²⁸ ejercicio propuesto por los participantes. Estas experiencias fueron activadas como un espacio para que las personas que perdieron a familiares pudieran despedirse, sostiene Falconí.

Este proceso fue llevado luego al audiovisual, a través de un video que, con voz en off de Gloria Guerrero, presidenta del barrio y del señor Edwin Lindao, también dirigente barrial, relatan su experiencia en los momentos más duros de la pandemia, mientras pasa una secuencia de fotografías que muestran el encuentro y el desarrollo de los ejercicios activados por el artista y los vecinos que colaboraron en el proyecto. A la exposición acudieron Gloria, Edwin y otros vecinos que participaron en el encuentro.

²⁷ “Los pobladores Socio Vivienda 2 vinieron del Suburbio y de la Isla Trinitaria. Fueron enviados al otro extremo de la ciudad, al norte. Diez años después, Socio Vivienda tiene tres etapas y la segunda de ellas es una de las zonas más peligrosas de la ciudad. Ella indica que antes, en las zonas donde los pobladores fueron desalojados, se vivían los mismos problemas. Pero cuando todos fueron agrupados en una misma zona, los problemas se profundizaron, Además de ser un barrio estigmatizado, hay poca intervención, niveles altos de delincuencia, narcotráfico y violencia” (Letamendi 2020).

Link: <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/socio-vivienda-plan-habitacional-barrio-peligroso-guayaquil/>

²⁸ “La mesa de los muertos es una práctica que se celebra en el día de los difuntos en la costa ecuatoriana y de manera especial en Salinas y Santa Elena. Consiste en que los familiares ofrecen la comida que más les gustaba a sus familiares muertos, como una manera de recordarlos. Esta mesa se la cubre con un manto blanco y se la deja entre cuatro y cinco horas. Según las creencias de ese tiempo, las almas de los difuntos llegaban a comer lo que les gustaba en vida. Posteriormente se levanta ‘la mesa de los difuntos’ y se espera que lleguen las visitas que denominan a este acontecimiento ‘muertear’ y pronuncia la frase: ‘Ángeles somos, del cielo venimos y pan pedimos’. Cuando se dice esta frase, en la puerta de cualquier hogar, aunque no se conozca al visitante se lo invita a pasar y a comer en la mesa” (Lavayen 2015).

Link: <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/mesa-de-los-difuntos-organiza-el-nucleo-de-santa-elena/>

El 26 de noviembre del 2020, Cynthia Flores, tras entrevistar al artista, publica en el diario *El Expreso* un reportaje titulado “Cartas entrelazadas para un ritual de despedida”, acompañado de un subtítulo que leía: “El artista Falco convivió con una comunidad que perdió a familiares en la pandemia. Los ayudó a decir adiós a través del fuego”. En el reportaje se puede leer:

La mesa estaba llena de velas, de flores secas que se mezclaban con otras frescas recién cortadas de los jardines del barrio. Había comida, de esa que les gustaba a quienes partieron en los días más duros de la pandemia. También estaban sus fotografías. En Socio Vivienda 2, al noroeste de Guayaquil, era el momento de desahogarse, de decir adiós después de tanto tiempo. Fernando Falconí estaba allí para ayudarlos a proponer sus propios rituales de despedida, de escribir en un papel esas palabras que se quedaron atrapadas por la desesperación y que no habían podido exteriorizar. Era un ejercicio íntimo para ir soltando el dolor (Flores 2020).

3.2.5 Omar Puebla, *Bailoterapia I y II*, (2016, 2018).

Puebla es parte del colectivo *Tranvía Cero* y del grupo de rap *Mugre Sur*; ha desarrollado una serie de propuestas artísticas que involucran el baile, entre ellos *El Travoltoso*, *Bailoterapia I* y *Bailoterapia II*. Estos dos últimos, realizados en Guayaquil y Quito, respectivamente, son ejercicios que el artista desarrolla con grupos de personas de la tercera edad, donde vincula la música y el baile, la memoria y el cuerpo. Para Puebla, la idea de colaborar con adultos mayores es resaltar lo que menciona como “archivos vivos” o “archivos de la memoria” (Puebla 2021).

Foto 0.6 “Bailoterapia II”, Barrio La Tola, Quito 2018.



Fuente: Simposio Virtual Bienal Nomade (2018).

Puebla, cercano e influenciado por ciertas prácticas de la cultura hip hop, break dance, mc, o bien, animador de los encuentros de la cultura hip hop, desarrolla un sin número de ejercicios construidos, según el mismo artista, desde las “afectividades”. Igualmente, lo hace con los proyectos que desarrolla a partir de colaboraciones con personas no vinculadas al arte. En el marco de la conferencia *Afectos y nomadismos*, Puebla menciona que “las redes de colaboración permiten generar proyectos sin mucha inversión por medio de recibir y devolver” (Puebla 2021).

En febrero del 2021, en conversación con Puebla vía Zoom, donde nos comenta que, *Bailoterapia I* y *Bailoterapia II*, son ejercicios que tienen al baile como herramienta principal. En el marco de la residencia “40 y la B”, realizada en Guayaquil, Puebla realiza un primer ejercicio de bailoterapia como tal, con un grupo de personas de la tercera edad. Puebla menciona que, a partir del baile, empezó a trabajar con la memoria y las afectividades, y a reflexionar sobre la memoria del cuerpo a través del baile (Puebla 2021).

Bailoterapia I consistió en que las personas de la tercera edad bailasen la canción *El travoltoso* que, a decir del artista, es una canción antigua y tradicional, así que recurrió a que las personas recuerden y escriban en unas hojas de papel las anécdotas, o bien, su propia

historia en relación a la canción. Posteriormente, el ejercicio se traslada netamente al baile, donde el artista no es el coreógrafo, el papel se invierte y los mismos participantes son quienes por turnos dirigen la dinámica y enseñan a bailar al resto del grupo.

Con Bailoterapia II, en el marco del Encuentro *Al zur-ich*, Puebla lleva a cabo el ejercicio y trabaja cerca de dos meses con un grupo preexistente de bailoterapia de adultos mayores en el Barrio La Tola y la Ronda (Quito). Puebla recuerda que en *Bailoterapia I*, en Guayaquil, los participantes terminaron por apropiarse de la obra, puesto que coincidió que el día de la presentación hubo algunos cumpleaños de los participantes y la bailoterapia fue parte de las actividades, dejó de ser un proyecto de arte y, a decir de Puebla, la obra “se diluyó”, es decir, los límites entre el proyecto artístico y el festejo como práctica cotidiana dejaron de existir. En *Bailoterapia II*, se logró realizar lo más cercano a lo que se planificó.

Bailoterapia II quedó registrado en video y fue proyectado junto al resto de proyectos de *Al zur-ich* en la muestra llamada “La Residencial” - clausura y exposición de proyectos en la galería *No Lugar*. En la página de la plataforma *al zur-ich* se describe el proyecto como una: “acción en la cual varios adultos mayores retomaron la tarea ancestral de transmitir la historia a las nuevas generaciones, pero, esta vez, desde el baile, desde aquella memoria que está guardada en sus cuerpos” (Tranvía Cero).

3.2.6 María José Machado, *Circuito Cerrado*, 2019.

Circuito Cerrado es el nombre de la obra y del colectivo que se formó en el año 2018, con un grupo de 15 hombres y 15 mujeres privados de libertad, talleristas y guías penitenciarios, gestado y desarrollado por María José Machado. El proyecto partió de un ciclo educativo donde los talleristas impartieron clases en áreas como historia del arte, performance, expresión corporal, grafiti y otras expresiones. Los PPL (personas privadas de libertad) pintaron, hicieron yoga, danza y performance.

Foto 0.7 Montaje de la obra “Circuito Cerrado”, Museo del Barrio, New York 2019.



Fuente: Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), (2019).

En conversación con Machado, realizada en la antigua Escuela Central de Cuenca, hoy Museo de la Ciudad, ella comenta algunos detalles del proceso que desarrolló en el CRS Turi. Desde 2016, Machado realiza procesos artísticos en ese lugar, sin embargo, solo en 2018 Machado recibe una beca de *Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO)* con sede en EE.UU., para producir una obra. Aquí, Machado decide desarrollar una obra conjunta con un grupo de PPL. Esta obra consistió en seis fotografías impresas de los registros de las pegatinas desarrolladas por los PPL e instaladas en el CRS Turi.

El proceso consistía en la realización de un taller donde se abordaron imágenes sobre la libertad; entonces, cada uno de los participantes seleccionó la imagen de alguna obra que luego fue reinterpretada performativamente; el ejercicio performático fue fotografiado e impreso en papel bond para realizar *pegatinas*,²⁹ en miniatura que fueron pegadas dentro de las mismas instalaciones del pabellón y que, a su vez, fueron registrados en fotografía.

²⁹ Técnica de *Street art* que usa carteles o láminas pintadas y engrudo o pegamento para fijarlos sobre la pared” (Gallota 2016).

Link: https://www.clarin.com/ciudades/Pegatinas-version-arte-urbano-paredes_0_EkgbTeeSb.html

Foto 0.8 Obra "Circuito Cerrado", Museo del Barrio, New York 2019.



Fuente: Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), (2019).

Machado menciona que, como contraprestación con el CRS Turi, instaló una galería de arte en uno de sus pabellones. La artista destinó parte del presupuesto que CIFO le entregó como parte de la beca de producción de la obra para “inyectar capital” al montaje de dicha galería que lleva el nombre del colectivo: “Circuito Cerrado”. La galería responde a la necesidad de los PPL de seguir produciendo proyectos artísticos y continuar expresándose (Machado 2021).

Previa a la inauguración de la muestra en el Museo del Barrio, en Cuenca se publicó una noticia en diario *El Mercurio*, con el título: “María José Machado y su obra para CIFO en Estados Unidos”, continúa el subtítulo mencionando que se trata de una obra de *Arte Relacional*:

Esta vez, María José Machado trabajó en un proyecto de arte relacional (arte con mayores niveles de participación democrática que promueve el diálogo y la convivencia) y comunitario con treinta Personas Privadas de Libertad, (PPL): quince hombres y quince mujeres, gente que ahora forma parte del colectivo denominado “Circuito Cerrado” (El Mercurio 2019).

Así también, la publicación cita a Machado:

Está claro que la obra no se acerca al arte terapia ni a ninguna forma de procesos de reinserción por la reinserción. Es uno de los performances más largos que he realizado. Ha sido una obra de resistencia, un trabajo con documentos, con derechos, con legislaciones, apelando mucho al derecho a la creatividad (El Mercurio 2019).

3.3 Particularidades de los procesos

3.3.1 Juliana Vidal, *Geografías de la mortalidad*, 2018

En cuanto a los acuerdos de participación, Vidal menciona que fue explícita al momento de entablar la idea de la participación, es decir, la definición del rol que iba a cumplir el participante dentro del proyecto. “Tú me dejas sacar un molde de tu cicatriz que va a ser utilizada dentro de un espacio con más cicatrices de más gente, como con 150 personas, y a cambio yo te doy una reproducción de tu cicatriz” (Vidal 2021).

Foto 0.9 Ensamblaje de la obra “Geografías de la mortalidad”. Cuenca 2018.



Fuente: Juliana Vidal (2018).

Cuando la artista se refiere a una “contraparte”, afirma: “dinero obviamente no les podía dar, porque de entrada no hay economía para estos proyectos, yo les ofrecí a cambio, una reproducción de su cicatriz en yeso; yo ocupo la mía para mi obra y tú te llevas la tuya” (Vidal 2021). Vidal comenta que inicialmente no era muy consciente de lo que el proyecto

implicaba; luego se dio cuenta de la carga emocional que implicaba y replanteó la forma de los encuentros. “Al inicio el proceso fue, sacando citas, moldes, y se van, pero no, porque era muy poco humano”, continúa:

Fue darle a la gente este espacio para que ellos también cuenten, al final no es muy sencillo que la gente te brinde su cuerpo para que hagas un molde y además de una cicatriz que es la parte “fea” del cuerpo, que siempre escondes, te haces un tatuaje encima, que ocultas, es como que no, muéstrame esa parte a alguien desconocida y cuéntale que pasó. Entonces el hecho de brindarle el tiempo a la gente era importante (Vidal 2021).

Vidal comenta que hubo casos de personas a quienes les resultó súper duro contar su experiencia, entonces el canje que se hizo también fue el compartir, “yo me voy a tu casa a hacerte el molde de tu cicatriz, mientras tú me cuentas qué te pasó”. Hubo mucha gente que lloró contando y recordando la historia que le produjo la cicatriz, otras personas eran temerosas, pero al final sentían una suerte de alivio. Cuando le pregunté a Vidal sobre un posible efecto *catártico*³⁰ en los participantes, ella inmediatamente contestó:

Yo creo que quizás hay dos momentos catárticos, el primero es cuando decides contarle tu historia a una persona desconocida (en este caso yo), el rato que vos decides contar algo que te afecta, ya lo sueltas y lo liberas, entonces esto ocurría. El segundo momento fue cuando veían el molde de su cicatriz, casi todos decían que es algo lindo, entonces es asumir y aceptar esas partes que nos han dicho que son “feas” de tu cuerpo como parte de su historia (Vidal 2021).

Sobre el proceso de ensamblaje de las cicatrices de yeso en las planchas de *gypsum*, a Vidal le pregunté sobre la lógica que utilizó para la ubicación de las impresiones de las cicatrices; entonces ella comenta que, en cierta medida, fue un conflicto pensar en cómo ubicarlas; al principio, las clasificó en tres categorías, pero enseguida pensó: “no puedo separar o clasificar el dolor de la gente, así que usé el azar, son cosas que pasaron al azar y usé el azar, como su origen” (Vidal 2021).

Vidal comenta que existían cicatrices más pronunciadas, visualmente o con historias más interesantes que otras, unas más banales que otras producidas por una enfermedad grave, producto de un cáncer. Comenta Vidal: “todas las cicatrices sanaron y están al mismo nivel,

³⁰ “Catarsis es la purificación o purgación de las emociones, especialmente la piedad y el miedo, principalmente, a través del arte. La catarsis es una metáfora utilizada por Aristóteles en su *Poética* para describir los efectos de la verdadera tragedia en el espectador. El uso se deriva del término médico *katharsis* (del griego: ‘purgación’ o ‘purificación’). Aristóteles afirma que el propósito de la tragedia es suscitar ‘terror y piedad’ y así efectuar la catarsis de estas emociones” (Británica 2018).

entonces era: ¿Cómo ubicar todo al mismo nivel? pensando que no hay más ni menos” (Vidal 2021).

Foto 0.10 Archivo de cicatrices para “Geografías de la mortalidad” Cuenca 2018.



Fuente: Juliana Vidal (2018).

Daniela C. es una de las personas que trabajó con Vidal. A Daniela la contactamos por medio de la artista, y tuvimos una conversación el 17 de mayo del 2021 donde nos contó su experiencia de trabajar en la obra *Geografías de la mortalidad*. Daniela comenta que fue contactada por Vidal a través de redes sociales y que le pareció interesante la propuesta, por eso accedió a “colaborar”. “Me fui al taller de ella, me explicó un poco de lo que se trataba el proyecto y me explicó cuál es el proceso: recuerdo que me recosté en el piso y preparó el material con alginato; sentí frío, fue rapidito y ya, no me dolió nada.” Concluye diciendo: “mi participación en la obra *Geografías de la Mortalidad* me pareció interesante, desde todos los pensamientos que se fueron generando a partir de esta participación. Me hizo aceptar también esas partes, que no todo de tu físico es estético, y que las cicatrices son historias y marcas que van quedando en el cuerpo a lo largo de la vida” (Daniela C 2021).

3.3.2 José Luis Macas, *Recorrido Equinoccial*, 2018.

Cuando conversamos con José Luis Macas vía Zoom, nos comentó detalles de la obra *Recorrido Equinoccial*. Como se mencionó anteriormente, esta obra está muy vinculada a las prácticas andinas, sobre todo la minga o valores como la reciprocidad y el apoyo mutuo que Macas los integra al arte contemporáneo; su interés es la ocupación del espacio público desde la práctica experimental, vinculado con el pensamiento del *happening* y el *Fluxus*.

Los ejercicios desarrollados en el espacio público, procesión, caminata, pampamesa e instalación de paneles solares, son ejercicios colaborativos desarrollados grupalmente, por ello, le preguntamos ¿Cómo convocó a varios grupos para realizar la obra? En el caso de la Bienal, la institución le asignó un grupo de mediadores como participantes de la obra, sin embargo, Macas empezó a realizar una búsqueda de personas externas a la Bienal.

Foto 0.11 Procesión por la calle Simón Bolívar, “Recorrido Equinoccial”, Cuenca 2018.



Fuente: José Luis Macas (2018).

En la búsqueda, Macas conoció a Roberto O., un activista medioambiental vinculado a prácticas de soberanía alimentaria; él le puso en contacto con un grupo de productores agroecológicos en Turi y una asociación de *Yachaks* en Pumapungo. Macas sostiene que

conectó con estos grupos y estuvo cerca de dos semanas, de manera intermitente, generando la logística de los ejercicios mencionados.

Cuando Macas genera las redes de colaboración, sostiene que es necesario propiciar una motivación: “es importante hablar desde el arte, qué bien que nos podamos juntar para hacerlo, tenemos un factor común que no es lo mismo que una ideología común, sino realmente una práctica o un hecho que nos convocan, entonces por ahí yo creo que, si eso se tiene claro, creo que ahí va la ética” (Macas 2021). Macas, como parte del proceso, imparte a los colaboradores el taller llamado: “Arte y experiencia desde lo Andino”:

En este taller, lo que vemos son estos principios tanto desde las prácticas culturales tradicionales, como desde el arte contemporáneo y el uso de diversas tecnologías de diversos tiempos. La noción justamente del espacio-tiempo y el concepto de “paccha”. Espacio- tiempo no están separados y que la experiencia desde digamos estas formas también de relacionarse con el entorno y con la vida, de alguna manera te sugieren; es estar consciente de cómo el tejido, del entramado, de la vida que es de tu entorno (Macas 2021).

Macas enfatiza que, si bien hay una preparación previa a las acciones, se da mucho espacio a la improvisación en estos ejercicios, la acción no es tan rígida, por ejemplo, en medio de las procesiones “hay cosas que pasan”, como gente que ofrece chicha, comida o música; “todos esos códigos a mí me parecen muy valiosos y de esa manera pues yo creo la experiencia de las artes se convierte en un “generador de empatía”, que para mí eso es clave también” (Macas 2021). Sobre si el artista tuvo conflicto con alguien del grupo en términos de proponer ideas, La respuesta de Macas fue: “a mí me pasó algo con el Rocky que fue como el colaborador clave ahí; él me propuso mucho y claro estábamos conscientes que los dos estábamos aprendiendo mutuamente” (Macas 2021).

Tue M. participó como mediador en la XIV Bienal de Cuenca, también como uno de los colaboradores en la obra *Recorrido equinoccial*. En la conversación con Tue, mencionó haber experimentado un proceso complejo en la preparación de cada ejercicio: “con José Luis Macas fue una construcción muy bonita; él buscó grupos de personas que estaban interesadas en participar en esta obra, gente que estaba dentro de las prácticas andinas, por ejemplo, la banda de pueblo, entonces cuando empezábamos a hacer reuniones con gente de esas comunidades, José Luis recibía mucho, era receptivo a las propuestas, más que imponer las cosas” (Tue M 2021).

Un aporte importante que menciona Tue M, compete a las condiciones del arte participativo es que, para él, es problemático exponer este tipo de obra, pues comenta que para él la obra

fue la experiencia, el proceso. “La procesión, bailar, el proceso equinoccial, el trabajo con el taita, descubrir la comunidad, para mí eso fue la obra y eso no se muestra (...) Es algo más íntimo, está dentro de este proceso artístico, pero que no necesariamente llega al circuito del arte; el proceso y la acción, más que artístico, era espiritual (Tue M 2021).

Foto 0.12 Pampamesa, “Recorrido Equinoccial” Parque San Sebastián, Cuenca 2018.



Fuente: José Luis Macas (2018).

Tue M. nos comentó además de su experiencia de participar en las obras de *Erick Beltrán*,³¹ y *Santiago Reyes*,³² y nos proporcionó ciertos detalles de cómo estos proyectos participativos variaban entre sí. Tue M. sostiene que fueron diferentes procesos participativos los de Beltrán y Reyes:

Santiago fue como es él, el proceso más íntimo donde nace esta “camiseta del amor propio”, pone música para que te sientas cómodo para bailar. Con Beltrán, aunque nos dio clases previas sobre su obra, aprendí full con él; fue un proceso mucho más configurado, donde los

³¹ Erick Beltrán, artista mexicano seleccionado por la XIV Bienal de Cuenca con la obra Tótem Taboo.

³² Santiago Reyes, artista ecuatoriano seleccionado por la XIV Bienal de Cuenca con la obra Camiseta del amor Propio.

participantes entrábamos en estas bases ya configuradas por él. Beltrán trabajó con un grupo de estudiantes del colegio Técnico, entonces ellos como participantes también tenían roles designados. Yo tuve que llevar unos carteles que tenían frases sobre el poder (Tue M 2021).

3.3.3 Adrián Balseca, *Portrait Project* (el origen de las especies introducidas), 2016.

En la conversación con Adrián Balseca vía Zoom, nos comentó detalles del proceso previo a la formulación de la idea, el tipo de relación, los acuerdos a los que llegó con Segundo Ruiz, parte de sus recursos discursivos y por qué son recurrentes las redes de colaboración en sus proyectos.

En la conversación que mantuvimos con Balseca, empezó haciendo mucho énfasis en el perfil profesional y la biografía de Segundo R.; sobre lo profesional, resalta la doble postura de artesano y artista, por un lado, la elaboración de esculturas con motivos de animales endémicos que vende, sobre todo a los turistas; y, por otro lado, su obra más personal que envía a salones nacionales de arte. Sobre los detalles biográficos de Ruiz, Balseca los incorpora como componente conceptual. Ruiz es un azuayo que migró a las Islas Galápagos, de manera que también es una “especie introducida”, a su vez, Balseca al colaborar con Ruiz, también “introduce” a otro artista a la residencia.

Balseca, después de contactar con Segundo Ruiz en Santa Cruz, sostiene que la herramienta de acercamiento fueron las conversaciones: “le pedía permiso para grabar en audio, por ejemplo; creo que, en los primeros dos acercamientos, el primero fue para conversar; el segundo fue como grabar la entrevista en audio y así como muy relajado y sólo fue hasta un cuarto momento que le pedí que se realizará un autorretrato, así también yo le hice un retrato (fotográfico) para que él pueda tener la base con que trabajar su pieza, las fotografías las hice como él me lo pidió (...) mi obra es en colaboración con don Segundo o viceversa, don Segundo en colaboración conmigo” (Balseca 2021).

Uno de los acuerdos que entablaron fue el económico, si bien la propuesta tiene componentes de ambos artistas, la colaboración también estuvo determinada por la remuneración a Ruiz. Balseca menciona que “desvió” una parte de los fondos de producción, otorgados por la producción de LARA. Balseca menciona:

Yo tomaré un dinero para poder producir una documentación de la producción de este retrato y este dinero yo le daré a usted para que haga el retrato. Entonces, nada completamente por fuera de la lógica de la venta de obra de turistas. Él me dio el precio y yo le pagué con el dinero que tenía del fondo de producción su costo por su trabajo (Balseca 2021).

Foto 0.13 Segundo Teodoro Ruíz esculpiendo, Santa Cruz 2015.



Fuente: Segundo Ruiz (2015).

En las obras de Balseca, la colaboración es uno de los ejes principales constantes, enfatiza que no le parece interesante llegar a un territorio con una idea constituida y decir “esto es lo que se tiene que hacer”, sino más bien su trabajo es “más antropológico”, ver o escuchar, tratando de ser lo más respetuoso y que todo esté dentro de las lógicas de cada contexto, continúa:

Yo no me impongo y creo que en el proyecto para el retrato *El origen de las especies introducidas* también pasaba un poco, a mí no me interesaba realmente ningún aspecto estético del retrato como tal, no es que yo le decía: - sabe qué? hágale con el cabello algo así, o hágale la oreja más grande-; yo no sé cómo esculpir; no sé cómo trabajar la madera; no era mucho mi rol; él es el artista y es su autorretrato; es una cosa muy íntima, muy personal; y yo más bien trataba de autorretratarme a mí también como artista, como artesano, desde la película, la etnografía visual, desde el video, donde está todo mi conocimiento, que es a lo que estoy un poco más acostumbrado (Balseca 2021).

En la conversación, Balseca trae a colación otras obras de su autoría como *Estela Blanca*,³³ o *Grabador fantasma*,³⁴ para responder sobre la pregunta que le hicimos:

- JM: ¿Por qué recurres a las colaboraciones en tus proyectos?

- AB: Realmente mi producción y mi práctica artística no viene desde la academia y más bien mi academia fue, por ejemplo, la vinculación, hacer parte del colectivo *Tranvía cero*, y que todos firmábamos de manera colectiva como '*Tranvía cero*', entonces ya de alguna manera mi figura ahí como en el colectivo ya era un bloque.

Balseca menciona que “el artista (es) como un mediador”, quien coloca las condiciones para que se genere un espacio de producción colectiva en el que no hay necesariamente un nivel autoral. “Me parece interesante el lugar del artista como una persona que hace una mediación, a mí sí me gusta encontrar a las mejores personas para tratar de construir la idea colectivamente” (Balseca 2021). Para él, sus proyectos son una colisión de varios conocimientos, comenta:

Mis proyectos son un encuentro de distintas capas de conocimientos donde no hay una verdad sobre este conocimiento o una idea, o una separación de la alta cultura y de la baja cultura, sino que los proyectos de alguna manera son esa colisión que jamás podría existir si no fuera por el proyecto; ingenieros solares con gente que trabaja haciendo soldadura y no tener necesariamente una formación académica y (...) eso también le va dibujando la estética del proyecto ¿no? entonces es un encuentro, casi como te digo imposible entre distintos niveles de conocimiento (Balseca 2021).

³³ Estela Blanca, (modificación para vehículo familiar). Una moto cuya estructura ha sido modificada. 2019. Link: https://artishockrevista.com/2019/05/06/adrian-balseca-estela-blanca/?fbclid=IwAR3z4tak251GMgOX0Bto95EqfK6G4DpywfEyLw4WoaxGx_UGe5I_KBqeAPQ

³⁴ Grabador Fantasma, Proyecto en colaboración entre Adrián Balseca y Kara Solar, 2018. Link: <https://terremoto.mx/online/grabador-fantasma/>

Foto 0.14 Esculturas en madera realizadas por Segundo Ruíz. Santa Cruz 2018.



Fuente: Segundo Ruiz (2015).

En la conversación con Segundo Ruiz, mediante teléfono celular desde la ciudad de Cuenca a la ciudad de Santa Cruz, tuvimos la oportunidad de preguntarle sobre su oficio de esculpir en madera y la experiencia de colaborar en el proyecto.

Segundo menciona que Balseca le contactó gracias a unas referencias proporcionadas por unos amigos de Guayaquil que le hablaron de su trabajo: “Adrián me pidió que haga la escultura y le dije que sí, encantado la podía hacer”. Trabajaron juntos cerca de quince o veinte días, a decir de Ruiz.

Cuando le preguntamos su experiencia de trabajar con el artista, Ruiz menciona: “Bien, o sea yo gané bastante más experiencia, ver el concepto de él, era un concepto bueno, uno se va madurando más, viendo cómo desarrollaron esa obra, por eso no es importante desarrollar muchas obras que no tengan identidad propia” (Ruiz 2021).

Balseca se inscribe en una lógica de producción mucho más cercana a la del cine: “entonces hice un trabajo más documental, yo tratando de sacar los mejores momentos desde la representación del cine documental, hacer un cine documental con ciertas herramientas como etnografía visual” (Balseca 2021). Cuando se concluyó la producción de la obra, se la trasladó a Quito, entonces Ruiz y Balseca estuvieron en contacto, así también en la exposición y catálogo constaba el nombre de ambos artistas.

3.3.4 Fernando Falconí, *Rituales de despedida*, 2020.

En la entrevista que realizamos a Falco, el artista, a manera de relato, nos fue contando el proceso de la obra *Rituales de despedida*, empieza enfatizando que no sabe si llamarle o no obra de arte: “es un trabajo colectivo-colaborativo que hicimos con estas personas de Socio Vivienda 2, (que) involucran no solo las cartas sino también otra manifestación con ellos y desde ellos, a propósito de sus familiares fallecidos de Covid” (Falconí 2021).

Foto 0.15 Ceremonia “Rituales de despedida”, Barrio Socio Vivienda 2, Guayaquil 2020.



Fuente: Fernando Falconí (2020).

Falco comenta que, estando ya en Guayaquil, tenía poco tiempo para ejecutar su proyecto artístico, así que empezó vinculándose con el equipo de una asociación de derechos humanos que estaba trabajando en el mismo barrio. Al respecto, comenta:

Entonces pude conocer a la señora Gloria G., que es la presidenta de Socio Vivienda 2, esa figura fue clave, siempre cuando uno trabaja en comunidad, todas estas figuras de los líderes, los dirigentes, las personas que tiene el respeto de la comunidad y todo. Entonces a la señora le conté de mi plan: verá señora hagamos algo con la comunidad, con las familias afectadas.

En su rápida estancia en Socio Vivienda 2, Falco vivió en casa de doña Gloria, “esto fue una especie de convivencia en el barrio”, menciona Falco. Una vez en el lugar, el artista empezó a

conversar y escuchar a los vecinos, sus relatos y experiencias, en torno a la pandemia del Covid-19 y su contexto. Convivió con los vecinos, mientras organizaba lo que sería la jornada de encuentro con un grupo de familiares de fallecidos por la pandemia.

A mí me parecía importante recoger los testimonios mismos de la gente, de ahí, del barrio, de lo que fue el drama de marzo y abril, por ejemplo, una señora me contó entre lágrimas cómo había visto cómo se llevaban los cadáveres, como que estaban botados como si fueran basura, los carros recogedores de basura, la señora lloraba y decía ‘¿cómo se llamarían esas personas? esas personas tienen nombre, ¿quiénes serían?’ (Falconí 2021).

El ejercicio que Falco propuso fue la escritura de las cartas de despedida; consistió en que cada persona escriba lo que le gustaría haberle dicho a su familiar y que no tuvo la oportunidad de hacerlo. “Yo también escribí una carta. Las cartas fueron íntimas, no las leímos para nada”. El segundo ejercicio desarrollado fue la mesa de muertos, una práctica, como mencionamos ya, común en las comunidades de la costa.

A la gente le pedí que lleven cosas para compartir, porque hay la mesa de muertos que se organiza bastante en comunidades de la Costa, la mesa de muertos es que van llevando fotos de sus familiares, van llevando comida, por ejemplo, comida que le gustaba al difunto a esta conmemoración, y luego se come, se comparte con todos los presentes, alguien llevó las fotos, las velas, sus comidas, se compartió, todo eso es parte de los rituales de despedida (Falconí 2021).

Los dos ejercicios realizados para *Rituales de despedida* son prácticas que, según Falco, no son ajenas a los participantes/colaboradores y lo explica con sus propias palabras: “generalmente yo no pido a la gente que haga algo que yo no he hecho o no soy capaz de hacer; lo hago con ellos, es una forma también de respetar las individualidades y capacidades de cada persona”(Falconí 2021). Así también, enfatiza que este ejercicio es catártico, colectivo, comunitario, una puesta en escena e incluso una “mediación”:

Yo lo que digo en ésta y algunas otras obras, se lo llame o no arte, obra de arte o proyecto artístico, no sé qué tan importante sea, yo creo que lo más importante es el beneficio, la utilidad o espacio positivo que la comunidad sienta que se generó, o se pudo generar, desde la interacción, desde esta interacción entre esta persona que vino a trabajar con ellos, que vino a proponerlos, en este caso yo, sea o no sea un artista, y lo que ellos a su vez quisieron decidieron también entregar o simplemente participar, involucrarse por el tiempo que corresponde, por el tiempo que se planteó (Falconí 2021).

Foto 0.16 Ceremonia “Rituales de despedida”, Barrio Socio Vivienda 2, Guayaquil 2020.



Fuente: Fernando Falconi (2020).

A través de Falco, tuvimos acceso vía telefónica a una breve conversación con la señora Gloria G., quien menciona que fue una experiencia bonita, sobre todo porque los ejercicios desarrollados permitieron a los vecinos que puedan despedirse a sus familiares que fallecieron y no pudieron ni enterrarles. Ella misma sostiene que en el barrio hay pocas intervenciones de las instituciones públicas, lo único que se desarrolla ahí es lo que ella gestiona y organiza junto con otros vecinos y algunas fundaciones.

Sobre la convivencia con el artista, menciona que fue muy agradable, resaltando las conversaciones, las risas, y el respeto: “fue como una familia que yo tenía aquí, en mi casa, es como que tenía un hijo más aquí” (Gloria G 2021). Gloria también estaba muy entusiasmada cuando recordaba haber estado en el Museo en el día de la inauguración de la muestra *Tiempo Devenir* de la que fue parte *Rituales de despedida*.

3.3.5 Omar Puebla, *Bailoterapia II*, 2018.

En la conversación con Omar Puebla vía Zoom, nos comentó sobre el proceso de la obra *Bailoterapia*, ejecutada en el marco de la residencia *la 40 y la B* en Guayaquil y *al zur-ich*, en Quito. Puebla se refirió a ciertas condiciones de la participación, también su postura sobre la ética de las obras participativas; y profundiza el tema de las afectividades en su trabajo.

Foto 0.17 Performance “Bailoterapia 1”, Omar Puebla, Guayaquil 2016.



Fuente: Simposio Virtual Bienal Nómade (2016).

En las prácticas de creación participativa de Puebla, están muy presentes lo que él llama los diálogos: “intento adaptarme a la gente y dialogar con lo que ellos sienten, y piensan de lo que hacemos” (Puebla 2021).

Sobre los afectos, Puebla menciona que es una manera de resistencia, su argumento es que normalmente en proyectos de arte comunitario o similares, los artistas tratan de controlar el resultado, “muchos artistas lo hacen por figurar o por plata y terminas usando a la gente, de una manera no ética, entonces el afecto es una manera de resistir, porque claro vos vas donde la gente y dices: ¿Qué quieren? ¿Qué les gusta? ¿Les parece bien?, o sea, conoces un poco más de lo humano, dialogas con las personas con las que estás trabajando y ahí tomas decisiones”(Puebla 2021), de manera que también se define como un artista de la negociación.

Algo más palpable sobre los afectos se puede evidenciar cuando Puebla nos cuenta que, en el ejercicio, los adultos mayores hablan y dicen ‘esta canción a mí me gusta, porque me recuerda tal situación’; ‘en Quito, antes era así, y así se baila’. Continúa diciendo que es un espacio de intercambio de las actividades, si bien no les puedes dejar nada, ellos tienen un espacio en el que se sienten como que sí tienen esa voz, así sea momentáneamente.

Si bien Puebla se refiere a que los intercambios tienen que, en lo posible, ser equilibrados, eso casi nunca va a ser posible: “siempre va a haber un desfase por una cuestión política, alguien tiene más poder, en este aspecto estamos hablando del conocimiento ¿no? cómo el conocimiento es poder y puedes controlar ese aspecto”.

Puebla se refiere a la presencia del azar en sus proyectos, es decir, la posibilidad de que todo puede pasar en el proceso: “El día de la presentación de *Bailoterapia* en Guayaquil acabé animando un festejo de cumpleaños”. “O sea, medio logramos hacer la bailoterapia, un amago de bailo terapia, pero para ellos era como parte del cumpleaños, mientras que acá en Quito, estaba dentro de la programación del *zur-ich*, y como ya era un evento en los que ellos estaban clarísimos que iban a salir con trajes que ellos iban a presentar la bailoterapia, se pudo controlar eso” (Puebla 2021).

Durante la conversación trae a colación a *Michel Onfray*:³⁵ “lo que pasa es que él es muy asequible, o sea a mí me gusta, porque justamente él tiene este pensamiento que se relaciona y dice de qué sirve una filosofía que nadie cache, o sea hay que filosofar, pero que sea más asequible a todos” (Puebla 2021). Cuando le preguntamos sobre el tiempo de duración de su proyecto, nos comenta que este tipo de obras como todo ente vivo tienen un nacimiento, un desarrollo, un éxtasis y después se acaban, quedan registros, sus anécdotas, y teoría. Así también, menciona que en este tipo de proyectos siempre hay este espacio catártico: “si bien hay obras que por más teórico y conceptual que sean, hay cosas que hacen que algo se te mueva adentro, se trata de eso” (Puebla 2021).

Una de las complejidades de indagar los proyectos de *Bailoterapia* de Omar Puebla, es que no pudimos contactar a ninguno de los colaboradores, puesto que el grupo con los que trabajó, tanto en Quito y Guayaquil, eran personas de la tercera edad que, en el tiempo que duró nuestro trabajo de campo, no pudieron ser ubicadas. Omar Puebla menciona que el grupo de Quito, antes de la pandemia, ya se había desintegrado.

3.3.6 María José Machado, *Circuito Cerrado*, 201.

En la conversación con Machado, presencialmente, en la Escuela Central, hoy Museo de la Ciudad de Cuenca, nos comenta temas específicos del proceso de producción de su proyecto

³⁵ Michel Onfray, 1 de enero de 1959. Filósofo francés que en sus libros combina hedonismo, ética, estética, liberalismo, anarquismo, ateísmo y cinismo.

Circuito cerrado, realizada junto con un grupo de Personas Privadas de la Libertad (PPL), también aspectos del arte relacional, estética con que trabajó este proyecto.

Como mencionamos ya, esta dinámica empezó cuando Machado, en 2016, fue invitada por una fundación a trabajar con personas privadas de la libertad, en un pabellón de máxima seguridad; ahí, trabajó de manera independiente. En 2018, el proyecto *Circuito Cerrado* tuvo un giro, ya que involucra al CRS Turi, es decir, al Estado, a CIFO, una fundación privada que promueve el arte contemporáneo desde NY, y al Municipio de Cuenca. Machado trabajó en todo el proceso artístico desde el interior de la cárcel y logró conectar con estas instituciones. Hubo una suerte de “voluntad política” que, según Machado, las unió para la realización de este proyecto; el proceso también constó de una revisión de archivos sobre política cultural para grupos vulnerables. “En este proyecto apelaba a sus derechos para la libre expresión, a la cultura, a la educación” (Machado 2021).

Con el trabajo previo en la CRS Turi, Machado propone aquí un proyecto de política cultural desde el área municipal de cultura en colaboración con el centro de rehabilitación social concibiendo a las PPL como grupos vulnerables y con derecho al acceso a la cultura y, por tanto, con derecho a utilizar fondos públicos para producción cultural. Cuando Machado propuso el proyecto comenta:

No fui a ofertar una obra sino un proceso pedagógico; seis meses en donde el Estado no iba a invertir un solo centavo, yo iba a colocar todo mi presupuesto de la beca CIFO para hacer esto, y finalmente llevaba la exposición a CIFO; mi propuesta era que íbamos a armar un colectivo y esa obra saldría como que ellas y ellos están exponiendo conmigo en el Museo de Barrio en Nueva York (Machado 2021).

El colectivo estuvo conformado por quince hombres y quince mujeres, dos grupos que trabajaron por separado, Machado pidió que los participantes sean voluntarios, que se les explique el proyecto. Así también que la gente tuviera cierto acercamiento a procesos creativos, “entonces, había tatuadores, gente que había hecho grafiti, gente con conocimientos en peluquería, manualidades, etc. Gente que tuviera cierta destreza para trabajar el proceso” (Machado 2021) menciona la artista.

Foto 0.18 Colectivo "Círculo Cerrado" CRS Turi, Cuenca 2019.



Fuente: María José Machado (2019).

El proceso tuvo una metodología pedagógica enfocada en las artes, puesto que había muchas personas que eran analfabetas; las herramientas eran la música, videos, o imágenes de obras de la historia del arte. Por medio de esas herramientas, se analizaba las letras de las canciones, el encuadre de las imágenes, la composición, el guión de las películas, etc. En esta parte se enfocaron en hablar sobre el contexto del término *libertad*: “empezamos a trabajar mucho con performance, con cuerpo, con expresión, con yoga, como para que pudieran darse cuenta que habitan un cuerpo, eso parece muy simple, pero en ese contexto se complejiza” afirma Machado.

Para Machado este fue un trabajo colaborativo, donde la capacidad de agencia de las PPL, poco a poco, fue incrementándose en tanto proponían ideas para cada ejercicio: “yo no hacía la obra; yo lo que hacía es enseñar las herramientas para que ellos hagan la obra que se iba a Nueva York” (Machado 2021).

Un detalle importante que puntualiza la artista durante la conversación es que, en el arte relacional, la obra también es el proceso, las fotografías que se exhibieron en el Museo del barrio son el registro visual del proceso, solo una parte del proyecto. Machado comenta: “en este caso la obra que se iba a CIFO, porque además yo les otorgaba las fotografías, pero el proceso no era de CIFO, el proceso era de nosotros” (Machado 2021).

Si bien no se podía darles libre albedrío, dice Machado, en una deriva por los pabellones ellos decidieron dónde colocar las pegatinas, en esta instancia ellos usaron espacios simbólicos como las cámaras de seguridad, pequeños brotes de vegetación entre el concreto, “sitios impensables”, etc. “Ellos decían en dónde y yo sacaba el permiso” (Machado 2021).

Machado sostiene que cuando se trabaja en este tipo de proyectos no se puede llegar forzosamente: “cada vez que cambias el territorio tienes que terminar como quitando tus ideales, quitando tus perspectivas y crear más bien ese ejercicio tan simbólico de ponerte en los pies del otro y crear un espacio dispensador de tranquilidad y de conocimiento” (Machado 2021).

Sobre la paradoja del “espacio de tranquilidad”, Machado profundiza diciendo que cree que el arte, y, particularmente, el arte de *performance* y el *arte acción*, tienen mucho de catarsis; entendiendo esto como un proceso humano muy real que no tiene que ver con el arteterapia ni la psicología. Es decir, eso no ocurre como una “imposición pedagógica” sino que cada uno en su proceso creativo, en su conexión con el otro, encuentre su espacio de introspección, reflexión; menciona: “más bien yo hago como crear diversas herramientas en donde ellos sientan su espacio comfortable” (Machado 2021).

Yo creo que ese tema de poder crear humanamente, es un acto de confianza; son las cosas más complicadas que tiene el ser humano, un gesto de confianza de poder otorgarle, dar tu tiempo, dar tu conocimiento, tu tiempo de vida, pues el tema del castigo se ha normalizado como parte de la rehabilitación, en vez de un proceso de rehabilitación más empático (Machado 2021).

Foto 0.19 Colectivo Circuito Cerrado CRS Turi, Cuenca 2019.



Fuente: María José Machado (2019).

La Galería del CRS Turi surge como una forma de devolución a las PPL, para que pudiesen continuar con el proceso creativo y liberador; esta Galería activará un espacio donde haya mayor tránsito de personas no privadas de libertad, donde se puedan vender sus productos para seguir sosteniendo el taller de producción. Machado afirma que dinero no se les podía dar, pero compró para el taller varios materiales de arte, sin embargo, este proceso no se ha podido sostener por varios factores.

Cuando le preguntamos sobre las limitaciones que el tiempo de duración de la convivencia afecta a este tipo de proyectos, ella nos dijo:

Yo creo que no depende mucho del tiempo si no de la calidad de investigación que puedas hacer en el territorio; creo que cuando hablas de investigación, en arte relacional, es quizá hasta muy nombrada esta palabra hay que buscarle un sinónimo para esta (...) la capacidad de empatía con el territorio la capacidad de desaprender, más allá del tiempo, es decir, puedes tener una convivencia si sabes que son cinco días; una cosa intensísima es que comes, vives ahí, caminas. *Circuito Cerrado* fue una residencia de un año o seis meses, ya es un proceso más desarrollado; yo creo que para mí esto fue una residencia y es un aprendizaje (Machado 2021).

Machado afirma que tiene planeado seguir con este proyecto, porque no es personal sino colectivo, para poder ingresar y aportar en los procesos de rehabilitación, puesto que, para ella, ese modelo de gestión no está conectado a un proceso real de rehabilitación. También menciona que, en el proceso, han sucedido las cosas; ella se considera un hilo conductor que ha intentado conectar a diferentes personas e instituciones o personas que se quieran unir.

Por medio de la artista planificamos el ingreso al CRS Turi, ella para continuar su proceso y nosotros para desplegar una dinámica, un taller y analizar el proceso de *Circuito cerrado* desde la perspectiva de las PPL, sin embargo, no fue posible debido a las dificultades de la *crisis carcelaria*,³⁶ que se presentaban en los tiempos de trabajo de campo nos impidió ejecutar dichas actividades. Actualmente (2022) Machado ha retomado las actividades con el CRS Turi, ahora con vínculo con la facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

“El proyecto de arte relacional no puede estar sujeto realmente a cronogramas, porque está sujeto a la vida, y, en la vida puede pasar cualquier rato lo que sea; no es como estar en tu taller y decir: bueno, voy a trabajar tal cantidad de horas” (Machado 2021). Así, concluyó esta conversación.

³⁶ Álvarez, Carla. 2022. “Las cárceles de la muerte en Ecuador”. Nueva Sociedad, enero 2022. Acceso el 10 de noviembre de 2022. <https://nuso.org/articulo/las-carceles-de-la-muerte-en-ecuado/>

4 Capítulo 4. Variaciones del paradigma participativo en el Ecuador.

El cuerpo de obras aquí analizadas presenta enormes diferencias en sus modelos de participación; cada participación es distinta, así como cada proyecto, dependiendo de los medios y los objetivos que se ha planteado cada artista. El abanico de propuestas comparte un área definida por términos comunes: trabajo colectivo, trabajo participativo o colaborativo, arte relacional, arte comunitario, entre algunas de las categorías nativas enunciadas por los mismos artistas.

En este capítulo trataremos de responder a la pregunta principal ¿Qué implican las obras analizadas del paradigma participativo (PP), en relación a las nociones de autoría, autoridad y “objeto” u obra museable? Este cometido lo realizaremos al indagar ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre participantes y artistas?, ¿Qué acuerdos se dieron? ¿Qué rol cumple cada involucrado en el proyecto?

Los proyectos investigados presentan un abanico de matices en sus intenciones y flujos de participación, colaboración e intercambio y, aunque se ubican en el marco de las relaciones sociales como se menciona en *Estética Relacional* (2008), las intenciones de los artistas exceden en propósitos y objetivos de lo que se establece en la obra de Nicolas Bourriaud.

A pesar de las muchas diferencias entre todos ellos, los proyectos presentados tienen en común, en mayor o menor medida, la movilización de la noción de autoría durante el proceso y durante la circulación de la obra; igualmente, se desplaza la movilización de las jerarquías o un poder distribuido entre el artista y los no artistas. Por último, pretendemos analizar las posibilidades de participación con respecto a la construcción del objeto museable.

Por lo dicho, este capítulo se ha dividido en tres partes: a) Autoría – Autoridad, b) El Giro Ético y la función social del arte participativo y c) Intercambio de dones. Estos tres segmentos surgen en parte de las preguntas de investigación, así como de retomar ciertos *bloques temáticos* derivados de las *guías de conversación* (Devillard *et al.* 2012) que surgieron en las *conversaciones* con los interlocutores. En la primera parte se abordan las distintas posibilidades de la autoría durante el proceso artístico. La segunda parte aborda el tipo de relaciones interpersonales que se dieron en el encuentro entre el artista y los no artistas, en el desarrollo del proyecto. Por último, desde las teorías antropológicas, se abordan los intercambios de dones desde la perspectiva de Mauss (2009) y Sansi (2014).

4.1 Autoría - Autoridad

Cuando hablamos del paradigma participativo (PP) en el arte, debemos recordar que, para esta investigación, se pone bajo sospecha el concepto de autoría en su acepción más convencional y tradicional; de manera que, cuando nos referimos a ella, nos remitiremos a dos dimensiones, por un lado, la *autoría* propiamente, y, por otro lado, la *autoridad*.

Recordemos además que, cuando se debate sobre la noción de autor, se abarca los conceptos de *autoría*,³⁷ y *autoridad*.³⁸ La figura del autor se manifiesta como una jerarquía legítima que produce las condiciones del encuentro, quien define y decide la idea central del proyecto, según sus propios criterios. Aquí podemos definir justamente si el proyecto es participativo o colaborativo y si la autoridad del artista se diluye o no. Como autoría también vamos a entender el capital simbólico (Bourdieu, 2016) o el prestigio que los artistas *acumulan* como autores del proyecto artístico.

Cuando Roland Barthes escribe “La muerte del autor” (1968), examina la escena literaria, sin embargo, nos parece apropiado citar en este nuevo contexto, puesto que sus reflexiones sobre *el prestigio* y la importancia del *autor* como personaje moderno, han sido abordados de manera significativa tanto por las teorías del arte como por la antropología:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor (Barthes 1968, 1).

Más específicamente, Barthes afirma que sobre el alejamiento del autor se podría pensar, siguiendo a Bertolt Brecht cuando reflexiona sobre el “distanciamiento” como un recurso retórico del teatro, que el autor se empequeñece al fondo de la escena literaria. “No es tan solo un hecho histórico o un acto de escritura: se produce una transformación de cabo a rabo en el texto moderno (o lo que viene a ser lo mismo, que el autor se ausenta de él a todos los niveles)” (Barthes 1968, 2). En este sentido, podemos entender que las prácticas del

³⁷ Para Foucault, “el autor es, por lo tanto, la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido” (Foucault 1999, 110).

³⁸ Para el sociólogo Max Weber (1922) la autoridad es el poder aceptado como legítimo por aquellos sometidos a ella.

paradigma participativo son expresiones que pueden provocar ese distanciamiento o alejamiento del artista de la noción moderna del genio creador.

Algunos enunciados de los artistas con quienes se conversó en esta investigación, se contraponen a las nociones del autor tradicional, tal como las hemos registrado en la sección correspondiente a la información levantada en campo, advertimos, por ejemplo, que existen: el artista como un mediador, artista del diálogo, y la apertura a negociación e incluso cuestionamientos sobre su condición de artista. Estos supuestos juegos de lenguaje en realidad son indicadores de un ferviente deseo de apartarse de la noción de autoría tradicional.

Sin embargo, en procesos participativos, colaborativos o colectivos, descifrar la figura de autor es un desafío teórico y práctico debido sobre todo a dos motivos: la complejidad que encarnan algunos procesos de trabajo conjunto y, por otra el conservadurismo de la institución arte que, aún, destaca la figura del artista como componente sustancial del “mundo del arte”. María Rosario Arrazola, quien indaga los procesos colectivos artísticos, interpela la categoría de autor, “como la instancia estética más cargada de implicaciones metafísicas y, por tanto, más necesitada de reconstrucción” (Arrazola 2012, 891).

El proyecto colaborativo *Portrait Project, El origen de las especies introducidas*, de Adrián Balseca y Segundo Ruiz sería clasificable, según el MBPAVE (Arte Actual 2014) como una obra artística con un actor social, con fines posteriores de circulación, sumando el detalle que fue una obra comisionada por la LARA, y los beneficios económicos fueron invertidos en la producción del proyecto, por lo que se activa el principio del trabajo.

En la conversación que mantuvimos con Balseca, él sostiene que esa obra fue *en colaboración* con don Segundo, o viceversa que don Segundo colaboró con él. Balseca encuentra en la propia biografía de Ruiz un símbolo, en tanto sería una “especie introducida” que Balseca usa como un gesto conceptual del proyecto. Esta condición de Ruiz como artista-artesano ocupa un lugar protagonista en el registro fílmico y en el acto de esculpir su propio rostro en la madera, pues, es el único autor.

Sin embargo, Ruiz y Balseca ocupan un mismo estatus dentro de la construcción de la obra, pues, cada uno desarrolla su actividad específica dentro del proyecto. Este tipo de colaboración diluye las jerarquías establecidas convencionalmente entre artista y colaborador. Al diluirse las jerarquías y otorgarle a Ruiz toda la libertad en su rol de realizador de parte de la obra museable, Balseca abre los accesos para la construcción de ese espacio “común” (Rancière 2009) de la creación, confiriéndole autoridad y agenciamiento que, a su vez, le

permiten ejecutar sus aportes técnicos y conceptuales. Balseca reconoce lo que Arrazola menciona: “el colectivo siempre consiste en más de una persona, pero presupone la existencia del individuo y de su propia conciencia” (Arrazola 2012, 876).

Balseca se reconoce como un artista sin formación académica en el campo específico de las artes. Su nacimiento artístico ocurre como integrante del colectivo *Tranvía Cero*, donde por principio no había espacio para la autoría individual. El mismo Balseca se define como “un artista mediador”, es decir, quien genera las condiciones para un espacio de producción colectiva, donde las ideas no poseen necesariamente un nivel autoral al momento de construir el proyecto. Para Balseca, la colaboración es una colisión y encuentro de distintas formas de conocimiento.

Balseca despliega una colaboración autoral y en la producción artística construye redes interdisciplinarias y equipos heterogéneos de trabajo, donde cada individuo se desarrolla desde sus propias lógicas territoriales, económicas y culturales, lo que De la Vega (2018) denomina “lógicas situadas” y cada agente no artista aporta desde su propio conocimiento, colaborando en el desarrollo del proyecto colectivo, configurando así la estética y ética del proyecto.

Cada agente tiene un rol específico, Balseca propone la idea y define “las condiciones para que se dé un encuentro y se desarrolle cierto proyecto” (Balseca 2021). En este caso, el rol de Ruiz es esculpir su rostro y, al hacerlo, es el autor de esta parte del proceso. Su conocimiento legitima su autoridad al momento de tomar decisiones sobre la pieza escultórica. Balseca se *distancia* en esta etapa del proyecto y se encarga de registrar en video a Ruiz, mientras esculpe su propio rostro. Según Balseca, este registro audiovisual lo desarrolló desde las lógicas del cine autoral. En este sentido, este proyecto evidencia procesalmente cómo la autoría se moviliza permanentemente, lo que se puede entender como un modelo de producción colaborativa autoral, si entendemos la etimología latina de la palabra "colaborar" que significa "trabajar juntos en un proyecto".

En principio se podría mencionar que el proyecto de Balseca y Ruiz es la suma de las dos agencias, sin embargo, Arrazola (2012), luego de analizar los procesos artísticos de trabajo colectivo en el País Vasco, afirma que varios artistas sostienen que “el resultado de una colaboración no se limita a la suma de las individualidades de los miembros del equipo, sino que es mucho más que eso, la mayoría de ellos hablan de una ‘tercera mano’ o ‘tercera mente’ que trasciende” (Arrazola 2012, 386).

Esta *tercera mano* o *tercera mente* se refiere a la creación de un nuevo agente que emerge de la colaboración y que permite la desaparición del rastro del *yo*. Este nuevo agente híbrido y ficticio genera un dispositivo discursivo sobre la legislación de conservación vigente para las Islas Galápagos, y, con gesto paradójico, propone una reflexión sobre lo que se considera “auténticamente autóctono”, a decir de Balseca.

Los objetos museables resultantes de este proyecto colaborativo son una instalación integrada por un film, unas planchas de madera y la cabeza esculpida que pertenecen a la colección de arte LARA, marca de la empresa *Asiaciti Trust*, localizada en Singapur y Hong Kong, siendo Australia el lugar geográfico donde se encuentra el repositorio de las obras producidas, donde permanece hasta ahora. Dicha instalación ha sido expuesta también en lugares tan importantes como el Centro Georges Pompidou, en París - Francia. A propósito, Balseca comenta que la crítica del arte contemporáneo de esa localidad fue muy positiva con la obra, lo que implica, también, una acumulación de capital simbólico (Bourdieu 2016) como veremos a continuación.

En la teoría de los campos, Bourdieu plantea que el capital simbólico es equiparable al capital económico, porque permite acceso a campos y medios de producción específicos (Bourdieu 1999). Por estudios antropológicos, sabemos que el *kula* melanesio fue un ritual basado en dones que portaban no solo determinados objetos sino simbólicamente también la persona que los donaba, lo que contribuye a expandir a la persona misma. En este sentido, la obra museable *Portrait Project* cuando viaja a exposiciones e integra una importante colección como es LARA, y recibe críticas positivas, posiciona de manera destacada a Balseca en el campo internacional del arte contemporáneo, a la manera del *kula* melanesio (Sansi 2014, 22).

En lo que respecta a *Rituales de despedida* de Fernando Falconí, según el MBPAVE (2014) y sus propias características, se trata de un proyecto de un artista individual que se produce con la colaboración de actores sociales de una comunidad, para su circulación. Falco, que se autodefine como *un mediador*, sobre este proyecto artístico afirma: “es un ejercicio catártico, colectivo, comunitario, llámese arte o no”. En este enunciado, Falco ubica lo estético en un segundo plano, dejando por sentado que el ejercicio y la acción colectiva son la prioridad en su práctica.

Este proyecto presenta un modelo de participación enunciado desde lo colectivo, colaborativo y comunitario. Falco en su estancia de una semana en el barrio Socio Vivienda 2 en Guayaquil, observa y escucha lo que los vecinos dicen en un contexto de crisis, provocado por la pandemia de Covid 19. En el día de la ceremonia, se desarrollaron primordialmente dos

ejercicios: uno planteado por el artista, *las cartas de despedida* y otro planteado por los vecinos del barrio: *la mesa de los muertos*. Los preparativos de la ceremonia se realizaron con aportes de los vecinos. Falconí guía la ceremonia de inicio a fin, en este sentido, no existe un alejamiento del artista, sin embargo, promueve un espacio para que cada asistente pueda hacer su acto de despedida, con espacio y tiempo específicos para cada uno.

Cuando Falco se refiere a este proyecto como *comunitario*, alude a una praxis específica que, según el MBPAVE “son procesos creativos, reflexivos y relacionales, basados en la colaboración y el diálogo colectivo, que aspiran a una incidencia dentro de contextos / localidades específicas” (Arte Actual 2014, 23). En este sentido, “el trabajo colectivo no puede preverse como una forma, sino sólo como un esfuerzo. La apariencia final del trabajo colectivo no tiene importancia en absoluto” (Arrazola 2012, 888).

Falco reúne a un colectivo con quienes desarrolla un sentido de pertenencia a la comunidad. Su objetivo *común* nace “desde ellos y para ellos”, sostiene el artista. De manera que se podría decir que su trabajo prioriza la práctica social sobre la forma estética. El encuentro comunitario quedó registrado en fotografías. La obra museable es un video-secuencia de imágenes sobre la ceremonia de despedida que recoge dos testimonios de los participantes que relatan los momentos más trágicos de la pandemia. Este material fue expuesto en el Museo Nahim Isaías con la presencia del artista y algunos representantes de los vecinos de socio vivienda 2. De esta manera “se visibilizan los créditos y los roles de los actores comunitarios participantes del proyecto” (Arte Actual 2014, 36).

En su conjunto, la ceremonia está compuesta por las contribuciones del artista y las de la comunidad o barrio cuyo objetivo es la catarsis colectiva. Como ya mencionamos, el MBPAVE sostiene que una obra colectiva “es la creada por varios autores, por iniciativa y bajo la responsabilidad de una persona natural o jurídica, que la publica o divulga con su propio nombre, y en la que no es posible identificar a los autores o individualizar sus aportes” (Arte Actual 2014, 20). En este tipo de proyectos, la autoría se torna difícil de identificar.

En el caso de los rituales de despedida, si bien hemos mencionado información sobre los aportes de algunos agentes involucrados, asignar aportes individuales o autorales resulta impertinente, pues se trata de una acción colectiva que, según Arrazola, se caracterizan porque “la creación colectiva existe sólo como un proceso nunca finalizado en el cual la creatividad funciona como un efecto secundario de los poderes emancipatorios de un colectivo” (Arrazola 2012, 888), por lo tanto se debería hablar de una *autoría colectiva*.

Bailoterapia I y II, por su parte, es un proyecto donde el artista realiza un ejercicio con agentes sociales de una comunidad y un barrio con fines posteriores de circulación. Puebla trabaja con grupos de personas de la tercera edad, a quienes los considera relegados por la sociedad, y los caracteriza como “archivos vivos”. De manera que, a decir del artista, este proyecto es una “celebración colectiva”, un ejercicio que invoca y convoca la memoria, a través del cuerpo y el baile.

Puebla se define como un artista de “la negociación y el diálogo”. En la conversación menciona: “hay estos diálogos que hago, intentando adaptarme a la gente y captar lo que ellos sienten y piensan de lo que hacemos” (2021). Un componente presente en su trabajo son los afectos que, según él mismo, “es una manera de resistir”, un recurso para contrarrestar los efectos del sistema capitalista. Así pues, afirma: “vas donde la gente y dices ¿Qué quieren? ¿Qué les gusta? ¿Les parece bien?, entonces, conoces un poco más al grupo humano o al ser humano con el que estás trabajando y ahí tomas decisiones” (Puebla 2021).

El rol de los participantes es bailar, elegir música que les recuerde emociones y relatos y que, a su vez, sus compañeros puedan recordar. Una vez iniciada la bailoterapia, Puebla otorga el liderazgo a los participantes, quienes toman la batuta de forma rotativa, distribuye el poder al delegar a los participantes la función principal de guiar el ejercicio, de manera que esta instancia se vuelve un espacio abierto, “común” (Rancière 2009) y compartido para propiciar todos los agenciamientos posibles, generando así una comunidad que, cuando menos por momentos, abandona las nociones jerárquicas.

En alguna medida, el trabajo de Puebla se posiciona “en el campo de las prácticas relacionales contrapuestas a las relaciones de producción masivas, impersonales, mercantilizadas de las industrias culturales; el arte contemporáneo buscaría no sólo representar o criticar la realidad existente, sino también producir una situación de encuentro” (Bourriaud 2008, 17). En este caso, Puebla sostiene que los afectos son una forma de resistencia, produciendo encuentros y situaciones de relación directa entre las personas, en contraposición al tipo de relaciones abstractas e impersonales que produce el sistema de mercado (Puebla 2021).

Retomamos nuevamente la tesis de Barthes en el texto “La muerte del autor” (1968) donde sostiene que, “en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona sino de un mediador, chamán o recitador, de quien se puede, en rigor, admirar la ‘performance’ es decir, el dominio del código narrativo, pero nunca el genio” (Barthes 1968, 1). En el caso de *Bailoterapia I y II*, existe un alejamiento intencional del artista como figura principal, quien actúa más como mediador del ejercicio. El artista promueve las acciones que

emanan del azar. En el ejercicio *Bailoterapia I*, ejecutado en Guayaquil, la obra se diluyó en un festejo de cumpleaños, podemos sostener que el *agenciamiento* de los participantes se produce por el *alejamiento* de Puebla como figura única del artista genio para transformarse en mediador (chamán) que distribuye el uso de la palabra y la voz.

Este proyecto despliega un modelo participativo cercano al happening, especialmente por su cercanía con el azar. Puebla utiliza el cuerpo como principal herramienta de trabajo. En este modelo no existe la coproducción de objetos museables, sino un registro de la bailoterapia. En este tipo de trabajo existen también matices comunitarios donde el proceso es colectivo, partiendo de una idea autoral.

El proyecto *Circuito Cerrado*, por su parte, es un proyecto interinstitucional que ha ido integrando distintas instituciones y artistas. Entre los involucrados están María José Machado (líder del proyecto), las Personas Privadas de Libertad (PPL), el Estado Ecuatoriano, a través del CRS Turi, y la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento del Gobierno Autónomo Descentralizado del cantón Cuenca, además de un grupo de artistas fotógrafos y talleristas. Posteriormente, CIFO, pues como mencionamos ya, el proyecto fue expuesto en el *Museo del Barrio* en New York.

Este proyecto ha ido transformándose desde su inicio y a diferencia de otros proyectos aquí presentados, ha permanecido desde el 2016, fecha en que inició. En principio se define como una iniciativa autogestionada y sin fines de lucro. En su posterior reconocimiento, circulación y valoración en el mundo del arte, la artista reinvierte parte del beneficio económico otorgado por CIFO para la implementación de la galería dentro de las instalaciones del CRS Turi como se mencionó previamente.

María José Machado se auto define como un “hilo conductor” que ha intentado conectar a diferentes personas, instituciones o aliados en este proyecto que buscan unirse y aportar al proyecto (Machado 2021). La gestión desde y en el sector público fue uno de los motores que apoyó su ejecución. Al encontrar “voluntad política” en algunas autoridades, Machado pudo abrirse camino, sustentándose en la propia legislación existente sobre los derechos de los privados de libertad para acceder a la cultura, proceso que ella lo denomina: “hackear el sistema” (Machado 2021). Para Jude Mihon esto es “evadir de manera inteligente los límites impuestos, ya sean impuestos por tu gobierno, por tus propias habilidades o por las leyes de la física” (Mihon 1939 - 2003).

Machado desarrolla un complejo proceso vinculando políticas públicas, donde momentáneamente los privados de libertad recuperaron parte de sus derechos en materia de acceso a la cultura. Desde los lenguajes performáticos y la pedagogía, Machado involucra a treinta privados de la libertad, varones y mujeres, y asume el desafío de convivir con un grupo vulnerable, donde parte del objetivo del encuentro también era “contrarrestar la convivencia hostil” del entorno, como sostiene la artista (Machado 2021).

Machado y el grupo de PPL emprenden una serie de actividades con varias herramientas artísticas. Inicialmente, a manera de talleres, recibieron clases sobre temáticas de la historia del arte. Posteriormente, el tema del cuerpo fue analizado desde los lenguajes contemporáneos del performance y luego en el contexto específico de la pérdida de su libertad, por ende, como cuerpos encerrados y apresados que se descubren a sí mismos en esa circunstancia, asumida como agenciamiento a lo largo del proceso. Los performances que desarrollaron las PPL abordaron, finalmente, el tema del valor y la trascendencia de la libertad, nutridos con imágenes tomadas de la historia del arte.

Este proceso fue fotografiado por Daniel López, miembro externo al colectivo de artistas. Posteriormente estas fotos, convertidas en *paste up*, fueron ensambladas e intervinieron las paredes del CRS Turi. En el proceso performático y en la intervención, las PPL decidieron dónde y por qué hacerlo. Si bien Machado guiaba el proceso, proporcionando herramientas, no pretendió ejercer el control, sino que distribuyó roles en determinados momentos, asignó actividades específicas y propició que el potencial creativo de las PPL se despliegue como un empoderamiento que, aunque momentáneo, alcanza a ser un hito en sus vidas.

En este tipo de participación, a decir de Machado, se trata de devolverles sus derechos u “otorgarles derechos” a las personas privadas de libertad, y podríamos afirmar que lo que sucede es que se activa la transición “del espectador al ciudadano” (Cartagena y León 2014), un proceso político que busca el agenciamiento, articulación y protagonismo de las PPL. Cartagena y León, como vimos, sostienen que este tipo de prácticas se ubican en el *giro educativo* que ocurre cuando el arte y la curaduría se despliegan con una función pedagógica. Este modelo cuestiona la autonomía artística porque son “modelos de trabajo basados en la horizontalidad, auto reflexividad, concientización y experimentación, garantizando un espacio democrático abierto al consenso, las divergencias y los antagonismos” (Cartagena y León 2014, 23).

Sobre la obra museable, Machado sostiene que ella proporcionó las fotografías para la exhibición neoyorquina, pero enfatiza que el proceso no estuvo bajo la responsabilidad de

CIFO, sino que correspondió al grupo, afirma Machado, lo que nos permite hablar de una autoría colectiva.

En el proyecto *Geografías de la mortalidad* de Juliana Vidal, los participantes acudieron al taller de la artista, y cada encuentro fue definido como individual, íntimo y personal. La idea de este proyecto parte de una experiencia particular que tuvo la artista cuando advirtió el volumen de una cicatriz en el cuerpo de una persona, de manera que se trata de una idea individual (autoral) de Vidal que, por medio de una “contribución” colectiva (Cartagena y León 2014, 68) cobra forma artística gracias a una participación voluntaria.

En este modelo, la participación es direccionada desde la formulación previa de acciones a implementar pues parte de una idea de autoría individual y específica sobre el proyecto. La idea autoral hace que la artista mantenga el control del proceso, sin embargo, el proyecto contiene y se desarrolla también como un espacio para el ejercicio catártico y el intercambio entre los participantes y la artista.

En este proyecto, Vidal transita por el campo autónomo del arte. Mauricio Rinaldi en el artículo *La autonomía del arte y la subjetividad en la sociedad contemporánea* (2008) menciona que la “autonomía es un concepto que permite comprender el modo de ser de una entidad o situación que se manifiesta con independencia respecto de las leyes que rigen para otras entidades o situaciones” (Rinaldi 2008, 104), con lo que opone la expresión a la función, pues, la función está ligada a lo social y colectivo (*heteronomía*), mientras que la expresión pone de manifiesto los rasgos particulares del individuo (*autonomía*) (Rinaldi 2008, 105).

En este sentido, la autonomía estética se rige por las leyes propias del campo artístico contemporáneo. Vidal desarrolla un proceso desde un eje conceptual, con el interés de desarrollar un proceso artístico y una obra museable. Vidal mantiene el control del proceso, así como el objeto museable lleva la impronta autoral y particular de la artista. Sin embargo, a pesar de afirmar que Vidal parte de una idea autoral e individual, también es necesario mencionar que la creación es un proceso que se da por medio de la colaboración social:

Lefevre contrasta lo que él llama la visión platónica del inventar y componer (el acto de encontrar o crear, aquel que se define como introspección individual, en el que las ideas empiezan en la mente del individuo autor y después se expresan al resto de la gente) con una visión social de inventar y componer. Esta visión social representa una aproximación constructivista del conocimiento y afirma que el “individuo” se constituye socialmente; de ahí que crear sea esencialmente un acto de colaboración social (Arrazola 2012, 890).

Teniendo en cuenta que la idea artística del proyecto que produce Vidal se origina en la observación e interacción con otras personas, su obra se nutre de una cadena de información social y colectiva, incluso siendo autoral, como en este caso.

Para *Recorrido Equinoccial*, Macas parte de concepciones y códigos de la cosmovisión andina que integra a sus prácticas, tales como la minga, la reciprocidad, el apoyo mutuo, la complementariedad. Según el MBPAVE y las características propias de este proyecto, podría clasificarse como una *producción colectiva y entre pares*, con fines de circulación. Este último concepto se define como: “Un proceso social de redes virtuales y análogas, colaborativas y descentralizadas, de interconexión y producción, que pretende compartir e intercambiar información y contenidos de forma directa, sin intermediarios, entre dos o más usuarios, en igualdad de condiciones” (Arte Actual 2014, 24).

Para este proyecto, como vimos, Macas emprende una búsqueda de personas que, en la ciudad de Cuenca, estén involucradas en las prácticas andinas para integrarlas a su propuesta, con el propósito de generar redes de cooperación con personas que tengan objetivos o prácticas en común. Yachaks y agentes vinculados a la soberanía alimentaria en la provincia del Azuay participaron en la realización de la pampamesa y la procesión, en esta instancia, ellos fueron no solo sus colaboradores sino quienes dirigieron este proceso.

Por el lugar de enunciación y la forma del proyecto, Macas y sus colaboradores adoptan algunos usos del Fluxus y el happening, y por las características del proceso este modelo se asemeja a la disciplina artística que Joseph Beuys, definió como Escultura Social/Arquitectura Social. Como sabemos, el manifiesto de Beuys profesa que “el arte es el único poder revolucionario capaz de dismantelar los efectos de un sistema senil con el fin de crear un organismo social como obra de Arte” (Arrazola 2012, 235).

Macas entiende que la participación pone en entredicho las jerarquías, él es receptivo y promueve el agenciamiento. Busca generar un objetivo común (no una ideología en común) bajo un consentimiento informado a los participantes, por el tiempo que dura el proyecto (Macas 2021). Se podría pensar que la empatía anunciada busca generar una comunidad de iguales que se agrupan en torno de un objetivo común, de manera temporal.

Macas usualmente conforma equipos para cada ejercicio y produce una división de trabajo donde el artista asigna roles a los participantes, en atención a sus prácticas y creencias. Una de las dinámicas es la procesión que en este caso recorrió el centro histórico de Cuenca, definida como “una especie de teatralidad festiva en lo andino” (Macas 2021) y, si bien hay un hilo

conductor en el proceso, también existe espacio para que se desplieguen el azar y la improvisación, produciendo un “alejamiento” del artista que alienta los agenciamientos de los otros.

Macas sostiene que le interesa esa dimensión colaborativa plural del arte y también trabajarlo desde su registro, como obra museable (Macas 2021). En términos objetuales, el resultado está conformado por los registros que muestran una pluralidad de prácticas, dispuestas a la manera de una instalación. Entre ellos, un video registro del proceso de la procesión y la pampamesa. El video fue producido por un equipo asignado por la Bienal de Cuenca que estuvo conformado por estudiantes de la Universidad Politécnica Salesiana, con quienes Macas interactuó y produjo la idea del montaje del film.

Descifrar la autoría en el caso de *Recorrido Equinoccial* es complejo, en tanto Macas despliega múltiples dinámicas, donde cada una está liderada por alguien específico, es decir, hay varios líderes en distintas actividades y momentos. Este modelo de participación según Beuys: “llegará a buen término si toda persona se convierte en una creadora/or, escultora/or o arquitecto/a del organismo social” (Arrazola 2012, 235) y en el caso de *Recorrido Equinoccial* existen muchos momentos donde la creación es fruto de varios colaboradores, siendo cada uno autor de su propio trabajo, de manera que se puede hablar de una autoría múltiple o colectiva, donde las jerarquías se comparten o distribuyen.

4.2 El Giro Ético y la función social del arte participativo

Como se ha visto en la sección anterior, los seis proyectos analizados implican diversos tipos de participación que están directamente vinculados con formas de autoría, control del proceso y capacidad de participación otorgados por el artista, así como con la producción de objetos museables. Todos ellos, sin embargo, están vinculados por la creencia de un tipo de participación/colaboración respetuosa; todos los artistas en algún momento de las conversaciones mencionaron el valor de la ética como elemento de sus métodos creativos, así como una consideración sobre la función que puede/debe cumplir el arte para la sociedad en general, y para los grupos con los que se colabora en particular.

El concepto de *ética* aplicado a los proyectos artísticos participativos los recogemos de los aportes realizados por el MBPAVE. Aquí encontramos algunos lineamientos y procedimientos en relación al manejo de recursos, derechos de autor, derechos de uso. La ética en las prácticas participativas se traduce en *acercamiento*: “este acercamiento permite

generar relaciones que posibilitan socializar y discutir con la comunidad la propuesta, explicitando de la manera más clara posible” (Arte Actual 2014, 33).

Parte de los lineamientos que el manual sugiere, es explicitar:

Cuáles son las intenciones y objetivos de la propuesta artística; forma de financiamiento y qué condicionamientos o requisitos tiene (por ejemplo, si el trabajo responde al encargo de una institución, también hay que explicitar los intereses de dicha institución, plazos y objetivos a cumplir, etc.), propiedad intelectual y posibles usos de la obra resultante; beneficios y compromisos de cada una de las partes (Arte Actual 2014, 34).

En el artículo *El giro social: la colaboración y sus descontentos* (2007), Bishop agrupa una serie de planteamientos, entre ellos propone que el análisis sobre las obras de arte participativo se encuentra en el tipo de relaciones que ahí se establecen. Así también, ella enfatiza su centro de análisis en el proceso de producción por debajo del producto final, predilecto por excelencia en el sistema de mercado (Bishop 2007, 29).

También en esta parte retomamos el debate que mantiene Grant Kester, en el artículo *Las vicisitudes de la Aestética* (2012) donde sostiene que la calidad estética en estos proyectos ha sido sacrificada en aras de la eficacia política o ética (Kester 2012, 2).

A continuación, veremos cómo inciden las cuestiones éticas y la forma en que se concibe la función social del arte en cada uno de los proyectos estudiados.

En el proceso de Juliana Vidal, a través de su relato, se evidencia un cambio en la forma de su trabajo. La artista pasa de un proceso sistemático y calculado en cuestiones de tiempo e interacción con los participantes, que ella mismo considera poco humano, a un proceso más afable, puesto que Vidal tiene en cuenta que no es fácil que la gente brinde una parte “íntima” de su cuerpo. Daniela C. (participante) afirma que este proceso le hizo revisar, repensar y reflexionar sobre su cuerpo, además de aceptar que: “no todo de tu físico es estético” (Daniela C 2021). El encuentro con la artista se convirtió en un espacio afectivo, reflexivo y catártico.

Claire Bishop (2007) se refiere al “giro ético” como una característica en este tipo de trabajos: “en este esquema triunfa el auto-sacrificio, el artista debe renunciar a su condición de autor para permitir a los participantes hablar; este auto-sacrificio está acompañado por la idea de que el arte debería extraerse a sí mismo de los dominios inútiles de la estética y fusionarse con la praxis social” (Bishop 2007, 37). En este sentido, Machado menciona: “cada vez que cambias el territorio tienes que terminar (...) quitando tus ideales, quitando tus perspectivas y creándose más bien ese ejercicio tan simbólico de ponerte en los pies del otro” (Machado

2021). Por su parte, Fernando Falconí menciona que “generalmente yo no pido a la gente que haga algo que yo no he hecho o no soy capaz de hacer; lo hago con ellos, es una forma también de respetar la individualidades y capacidades de cada persona” (Falconí 2021).

Tanto en el encuentro entre Machado con las reclusas del CRS Turi en Cuenca, como el de Fernando Falconí con un grupo de vecinos de Socio vivienda 2 en Guayaquil, encontramos aquello que Bishop identifica en el trabajo colaborativo, la búsqueda de desarrollos en situaciones sociales complejas lo que lo convierte en la vanguardia actual, es decir, la institucionalización y la proliferación de los proyectos participativos. De manera que el capital simbólico que aquí acumulan los artistas es significativo. Sin embargo, ambos artistas han legitimado sus trayectorias en el campo artístico con proyectos participativos, de manera que su capital simbólico también es usado a favor de los involucrados en el proyecto.

Falconí sostiene que no es trascendente que el proyecto se llame o no arte, obra de arte, proyecto artístico, pues, no resulta para él muy importante estas dimensiones, sino el espacio positivo hacia la comunidad. Para Machado, el proceso fue más que una imposición pedagógica; el reto consistió en crear diversas herramientas para que las personas privadas de libertad que residen en la cárcel de Turi sientan su espacio un poco más *confortable*.

Las cartas de despedida propuestas por Falconí y la mesa de los muertos construida por los colaboradores del proyecto *Rituales de despedida* se generaron principalmente como una *espacio positivo y catártico*. Así también en *Circuito Cerrado*, Machado comenta: “Yo creo que el arte, el arte de performance y el arte acción tienen mucho de *catarsis*” (Machado 2021).

Para Macas es importante generar alguna motivación en los participantes durante el encuentro para que se vinculen al proyecto, de manera que para él la experiencia en las artes se convierte en un generador de empatía. El mismo Macas considera de vital importancia generar un vínculo de interés o motivación, o algo en común que una a los participantes mientras dura el proyecto. Para él, es claro cuando se inicia el proceso, al comunicar a los involucrados que todas las acciones son parte de un proyecto artístico que sería (en este caso particular) presentado en la Bienal: “yo creo, que eso sí se tiene claro, ahí creo que va la ética” (Macas 2021).

Puebla por su parte afirma: “mi obra se refuerza mucho en hablar, yo tengo que hablar, la catarsis, siempre hay este espacio catártico que, si bien todo el mundo habla de eso, pero es

cierto, hay obras que, por más teórico y conceptual que seas, hay cosas que hacen que algo se te mueva adentro, se trata de eso” (Puebla 2021).

Puebla ubica *los afectos* como un pilar fundamental de su trabajo, así también el azar y la intuición. El azar opera específicamente, de manera que puede pasar cualquier cosa o que la acción no es predecible en todos sus detalles, y la obra puede estar sujeta a diversos cambios. La intuición se usa como una herramienta personal que le ayuda a palpar la recepción de los participantes sobre la obra. La obra sujeta al azar de alguna manera otorga a los participantes la capacidad de aportar diferentes ideas e intervenir sobre el qué hacer. Así también, la obra sujeta a la intuición, permite que Puebla, pueda “palpar” las agencias e incomodidades de cada participante (Puebla 2021).

El trabajo colaborativo entre Balseca y Ruiz, por su parte, está mediado por una relación profesional; para Segundo Ruiz fue una oportunidad para aprender: “yo gané bastante más experiencia, ver el concepto de él, era un concepto bueno, uno se va madurando más, viendo cómo desarrollaron esa obra” (Ruiz 2021). El proyecto *Portrait Project, el origen de las especies introducidas* fue un espacio de aprendizaje bilateral, flujos de ida y vuelta. Balseca escucha para aprender de Ruiz, dejando que Ruiz aplique sus conocimientos, de tal manera que Balseca le otorga la autonomía a Ruiz en varias instancias.

La colaboración realizada para este proyecto también se expresa en la dimensión económica. Los involucrados llegaron a un acuerdo, generando lo que Sansi define como relaciones de dependencia (Sansi 2014, 26). Balseca contrata los servicios de Ruiz, entendiendo su participación en el proyecto como un trabajo remunerado. Sobre esto, Balseca menciona: “nada por fuera de las lógicas de su trabajo” (Balseca 2021).

4.2.1 El proceso y el producto: fases y funciones sociales diferenciadas

Cuando Bishop (2007) se refiere al tipo de proyectos participativos, colaborativos y comunitarios, muchas veces menciona su inmaterialidad y actitud anti-mercado. Con respecto a los proyectos artísticos analizados para esta investigación, estas dos características mencionadas por Bishop no están siempre presentes; sin embargo, en todos los casos, los artistas tomaron registros de distinto tipo que fueron llevados al “círculo de arte”. En los casos de Balseca, Macas, Puebla y Falconí, desde distintas lógicas, produjeron registros audiovisuales. En el caso de Machado, usa el registro fotográfico y Vidal usa los moldes. Todos los registros de los proyectos han circulado en espacios de arte bajo la representación

de los mismos artistas. Estos registros fueron la base sobre la cual se produjeron los objetos u obras museables en todos los casos.

Así, en los proyectos analizados, podemos decir que hemos encontrado dos fases en relación con los niveles de participación: en la primera, correspondiente a la fase de encuentro, encontramos mayores niveles de colaboración, y en la segunda fase, de exposición y circulación de la obra, se evidenciaron menores niveles de diálogo y colaboración. Otro dilema que plantea la teoría del arte participativo es el sacrificio de la estética en pro de una colaboración más respetuosa. Bishop la despeja en tanto sostiene que, “para Rancière, lo estético no necesita ser sacrificado en pos del cambio social, en la medida en que contiene, en sí mismo, la promesa del cambio perfeccionador” (Bishop 2007, 37).

Hemos visto cómo la realización de la segunda fase que atañe a las obras u objetos museables es una instancia más autoral que, de alguna manera, permite que los artistas puedan tener control sobre el objeto museable. Así, pues, se puede entender que, con la colaboración respetuosa en el proceso, no se pone en riesgo lo estético. Balseca, por ejemplo, despliega un encuentro mediado, acciones consensuadas y acuerdos apegados a las lógicas propias de cada individuo, y un sofisticado registro audiovisual más autoral, donde la colaboración se estableció con un grupo de especialistas cercanos a las lógicas de producción cinematográfica. *Circuito Cerrado (2019)*, *Recorrido Equinoccial (2018)* y *Geografías de la mortalidad (2018)* también son proyectos donde lo ético y lo estético no entran en contradicción sino se complementan; las redes y los equipos artísticos minuciosamente conformados permiten que cada integrante desarrolle su mayor potencial en pos de un proyecto muy bien logrado en todas sus instancias.

En el caso de *Bailoterapia (2018)* y *Rituales de despedida (2020)*, los registros son realizados por medios audiovisuales, sin embargo, los artistas al parecer centran sus esfuerzos e intereses mayormente en el proceso como gesto “antiestético”. Kester, quien acuña este término para este tipo de casos, no define claramente lo que es una experiencia antiestética, sin embargo, sostiene que es “un compromiso genérico de cuestionar en lugar de explotar los códigos culturales, explorar en lugar de ocultar las afiliaciones sociales y políticas” (Kester 2012, 2). Sin embargo, para Bishop lo antiestético no se refiere únicamente a unos nuevos criterios para ver este tipo de arte, sino es una estética subversiva y contingente “contra las normas de autoría o género, formaciones culturales hegemónicas” (Kester 2012, 4).

4.3 Intercambio de dones

En todos los proyectos analizados en esta investigación se evidencian distintos flujos de intercambio, y, en este sentido, las teorías antropológicas pueden aclararnos ciertos aspectos que generalmente quedan fuera de la reflexión artística. Marcel Mauss en su libro “Ensayo sobre el don” (2009) examina la manera en que el intercambio de dones entre los grupos articula y construye las relaciones entre ellos. “Para Mauss, donar o dar un objeto (don) hace grande al donante y crea una obligación inherente en el receptor, quien tiene que devolver el regalo” (Sansi 2014, 21). Esta concepción es retomada más tarde por Roger Sansi en su artículo *Arte, don y participación* (2014) donde retoma aquella teoría para referirse al arte contemporáneo y a las prácticas artísticas participativas, concibiéndolas como espacios potenciales de intercambio y aprendizaje bilateral lo que puede ser entendido como una estética del intercambio.

En los proyectos presentados se evidencia un común denominador en las distintas metodologías con las que opera cada artista. Los intercambios se enuncian desde distintas categorías nativas, entre ellas: “intercambio”, “canje” o “contraprestación”, “devolución” o, como un espacio de reciprocidad, intercambio de conocimientos o saberes de los distintos actores involucrados. Sansi sostiene que el objetivo fundamental de Mauss en el “Ensayo sobre el don” (2009) fue “cuestionar el utilitarismo económico, la noción de que existía una economía natural y universal, es decir, la del mercado, y que el intercambio de mercancías sea el modelo general y único del intercambio social” (Sansi 2014, 21).

Si bien la mayoría de los proyectos presentados en esta investigación operan de maneras alternativas al utilitarismo del sistema monetario, con respecto a la relación artista y participante, eso no significa la renuncia al mismo. La antropóloga Marilyn Strathern, en su libro “The Gender of the Gift” (1988), sostiene que “los dones no presentan ninguna connotación de intimidad, ni de altruismo” (Strathern 1988, 295).

Si bien para Mauss, el exceso de dones podría debilitar el sistema de mercado, también sostiene que:

Los intercambios de dones no son libres ni personales, ni manifiestan o reproducen una comunidad de iguales. Por el contrario, los dones, en los ejemplos que usa Mauss, son obligatorios y públicos, no necesariamente igualitarios, sino que reproducen desigualdades jerárquicas” (Sansi 2014, 21).

Bajo la categoría de intercambio, los artistas han definido cosas muy disímiles; en ocasiones se han referido a intercambios de objetos materiales, y en otras, también se han referido a intercambio de saberes, conocimientos, prácticas, etc. De manera que iremos tomando e interpretando en cada proyecto los momentos donde podemos dialogar sobre el intercambio de dones tal como lo entiende Marcel Mauss.

En *Rituales de despedida*, el proyecto opera y es posible por medio de una secuencia en el intercambio de dones. Así, al tratarse de un proyecto comunitario, colectivo y de corte inmersivo por parte del artista, existen varios momentos donde se activan los flujos de intercambio y donde implícitamente los involucrados se han comprometido a “dar” y a “devolver”. Un primer momento es cuando el artista es recibido por la comunidad, se transforma en el huésped, con esto proceso se asemeja a lo que Mauss define como principio de hospitalidad:

El ritual de hospitalidad maorí comprende una invitación obligatoria que el huésped no puede rechazar, pero que tampoco debe solicitar; debe dirigirse a la casa de recepción (que varía según las castas), sin mirar a su alrededor; su anfitrión debe prepararle una comida expresamente y estar presente en ella, con humildad (...) (Mauss 2009, 93).

El individuo que viaja tiene poca protección de las leyes o de los acuerdos entre ciudades y Estados. Por eso, cuenta con la buena voluntad del otro y busca salvaguardarse de los riesgos según las pautas de la hospitalidad, en general, personales. Estas funcionan según un principio de reciprocidad: por medio de un *symbolon* compartido, es decir, un objeto dividido en dos partes que se ensamblan, se reconoce la otra parte, en la cual se puede confiar con seguridad (...) (Pagotto 2017, 153).

Falco es la figura del extranjero que recibe la hospitalidad de la lideresa barrial. El artista afirma “fue una experiencia significativa para mí, convivir mientras organizaba lo que sería el taller y las jornadas con un grupo de familiares poder organizar estos rituales de despedida con ellos” (Falco 2021). Durante el tiempo que duró esta convivencia pudo acceder a numerosas *asistencias* que brinda la hospitalidad al huésped: techo, comida y protección, generando también intercambios de símbolos de reconocimiento mutuo.

Sobre la devolución, Mauricio Pagotto en el artículo: *Los elementos de la hospitalidad en el mundo antiguo* (2017), afirma: “el elemento distintivo de recibir la hospitalidad es el signo de la bendición. Quien acoge al otro en su tienda podrá recibir un regalo o una bendición de él” (Pagotto 2017, 154). Durante la convivencia se deciden los ejercicios que serán parte de la ceremonia, en parte propuestos por los vecinos, en parte por el artista (Falco), que, a su vez,

por la hospitalidad que recibió, devuelve y desarrolla un proyecto donde se piensa que el principal objetivo es crear un espacio común, que convoque a todos los miembros de la comunidad y, a su vez, las acciones desarrolladas se den en beneficio de la misma.

Circuito Cerrado, al ser un proyecto de largo aliento, ha tenido muchas etapas de intercambio: “dar, recibir, devolver” (Mauss 2009). En el 2016, el proyecto se inicia, cuando Machado decide ir por cuenta propia a impartir talleres a las PPL, sin esperar nada a cambio. Es importante tener en cuenta que el don es el resultado de esta voluntad mientras que el valor económico es mercancía (Sansi 2014, 20). En este sentido, Sansi cita a Vaneigem, quien distingue entre dos tipos de don: el don feudal y el don puro:

El don feudal sería el don que describe Mauss, los dones agonísticos, competitivos, ritualizados, que buscan el prestigio y la fama, mientras que el don puro sería el don sin retorno, por el placer de dar, por el placer del juego. El don feudal sería propio de las sociedades precapitalistas, mientras que para Vaneigem el don puro sería el don del futuro, el arma revolucionaria de las jóvenes generaciones (Sansi 2014, 26).

El proyecto que Machado emprende, parte de lo que Vaneigem define como don puro o el *placer del juego*; Machado acude desinteresadamente al CRS Turi puesto que lo considera como un espacio propicio para el ejercicio performático y catártico. Cuando empieza el proceso, Machado *recibe* por parte de las PPL un reconocimiento que le legitima como líder del grupo. Al recibirlo, Machado queda en deuda con el grupo de PPL. Mauss dice que “El don se recibe sobre la espalda lo que implica que, más, que beneficiarse de una cosa y de una fiesta, se ha aceptado un desafío y si se lo hace es porque se tiene la certeza de devolverlo, de demostrar que no se es desigual” (Mauss 2009, 163).

En el 2019, el proyecto fue elegido para exponerse en New York, aquí se evidencia una etapa de devolución, o como dice Machado: una “contraparte”; entonces, fue cuando destinó una parte del presupuesto otorgado por la beca de CIFO para la implementación de una galería en las instalaciones internas del CRS Turi, con el objetivo que las PPL puedan continuar sus procesos educativos y artísticos. En este proyecto surge una secuencia de dones, como menciona Mauss, pues, el “dar, recibir, devolver” permite y obliga, como en el Potlach: “a circular los dones, a que las personas los den y los devuelvan” (Mauss 2009, 167).

En *Geografías de la Mortalidad*, el acuerdo entre Vidal y los participantes se da en forma de “canje”, como lo testifica la misma artista. A *cambio* de la cicatriz que ofrecían los participantes, ella les entregaba un molde de sus cicatrices para que se lo lleven como

recuerdo del encuentro; “yo ocupo la mía para mi obra y tú te llevas la tuya”, afirma Vidal (2021). De manera que *recibe y da* una cicatriz.

En este encuentro de hospitalidad fugaz, la artista recibe a los participantes en su taller por una sesión donde comparten café e intercambian relatos. Las personas que dejan un molde en alginato y yeso de su cicatriz no solo dejan una impronta de su cuerpo sino una parte de sí mismos: “las propiedades llamadas rigurosamente personales tienen un *hau*, un poder espiritual” (Mauss 2009, 91).

En la sección “El espíritu de la cosa dada” que forma parte del libro “El Ensayo sobre el don” (2009), se sostiene que, en el derecho maorí, “El vínculo por las cosas, es un vínculo de almas, pues la cosa misma tiene un alma, es alma. De lo que se deriva que regalarle algo a alguien es regalar una parte de uno mismo” (Mauss 2009, 91).

En este sentido, la obra museable, la pared de gypsum que contiene más de 200 cicatrices, no es un objeto inerte sino contenedor de nombres, historias, memoria, etc. Para Sansi “las cosas de la persona, viajan más allá de su mismo cuerpo en el espacio y tiempo, la persona está presente en las cosas” (Sansi 2014, 22). Este criterio es interesante, en tanto Sansi menciona que, según Gell (*Arte y agencia*, 1998), “la obra de arte no contiene solo la persona distribuida del artista, sino de todos los agentes que la producen y la reproducen, es decir todas las personas que participan de él” (Sansi 2014, 23).

Como “devolución” última, Vidal dona su obra al Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Cuenca, bajo el criterio de que las cicatrices pertenecen a los cuencanos y, por ello, a la ciudad. En este proyecto se evidencia más claramente el ciclo de las tres obligaciones: “dar, recibir y devolver”.

El proyecto *Bailoterapia I y II* nos ha permitido reconocer un factor importante dentro de las prácticas artísticas: los afectos como forma de intercambio. Este proyecto desarrollado por Puebla con la participación de varios grupos de personas de la tercera edad surge del “placer del juego” y el “don puro”, pues Puebla no espera nada a cambio, de hecho, reconoce que ellos le ayudan a realizar su obra y a cambio, él les “devuelve” una posibilidad de *protagonismo social*:

Ese intercambio del que hablamos son las afectividades, no les puedes dejar nada y no se trata de decir: voy a generar el gran cambio, pero ellos tienen ese espacio en el que sienten que sí tienen una voz, aunque sea por un momento. Lo importante es decir ‘tengo que dejar algo’; en mi caso lo que yo devolvía a la gente es que ellos tengan una voz, en *bailoterapia I y II* una

parte importante es cuando los adultos mayores hablan y dicen ‘esta canción a mí me gusta’, porque me recuerda esto... (Puebla 2021).

Los afectos y “otorgarles una voz” a las personas de la tercera edad, según Puebla, es una manera de resistir al sistema capitalista que declara la obsolescencia a estas personas que, en otras culturas, serían consideradas portadoras de sabiduría. Este gesto permite al artista “devolver” a los participantes un momentáneo protagonismo. En este sentido, se consume lo que Bourriaud define como “utopías cotidianas” (2008). Así también, a este tipo de intercambio directo entre los involucrados en el proceso, mediados por los afectos, la antropóloga Marilyn Strathern lo llamó “intercambio mediado”, que ocurre en oposición al intercambio inmediato de las mercancías, basado en la discontinuidad fundamental entre personas y cosas (Strathern 1988, 192). En efecto, en las sociedades capitalistas la circulación de mercancías es su lógica propia; como resistencia a ella, se pueden desplegar otras lógicas que descubren nuevas formas de intercambios personales más afectivos, menos mercantiles, por tanto, más ricos y fecundos.

En *Portrait Project, El origen de las especies introducidas*, los flujos de intercambio tienen un carácter colaborativo que se expresa por diversos canales. Por un lado, lo que Sansi menciona como el don feudal, puesto que los intercambios no son parte del placer del juego, sino que están determinados por un intercambio de servicios, por ejemplo, cuando Balseca comisiona una escultura de su cabeza a Ruiz.

Sin embargo, en este modelo colaborativo de producción entre iguales, el espacio de intercambio trasciende el contrato. Balseca residió por un tiempo en la isla donde vive Ruiz, en esta época los involucrados tuvieron tiempo de intercambiar anécdotas, conocimientos, etc. que aportaron a la identidad del proyecto, construyendo esa *tercera mano* o *tercera mente* (Arrazola 2012) a la que nos hemos referido anteriormente, sobre otros proyectos de esta misma investigación.

Cuando Ruiz esculpe su rostro, no es un objeto inerte el resultado. Ruiz se esculpe a sí mismo, entonces se diluyen las fronteras entre él y su escultura que se mezclan. Este intercambio no es simplemente de objetos, sino que la escultura hecha por Ruiz es una parte de sí mismo. Mauss menciona que esta mezcla es precisamente el contrato y el intercambio: “En el fondo, se trata de mezclas. Se mezclan las almas en las cosas y las cosas en las almas. Se mezclan las vidas y así es cómo las personas y las cosas mezcladas salen cada una de su esfera y se mezclan” (Mauss 2009, 109).

El proyecto *Recorrido Equinoccial* de José Luis Macas se conecta con varios principios ontológicos de la cosmovisión andina, que están directamente vinculados a las nociones de colaboración, intercambio, dualidad, reciprocidad y prácticas rituales como la pampamesa, la minga, la procesión, las festividades sagradas y profanas, entre otras nociones y experiencias que Macas inscribe en el mundo del arte contemporáneo.

Los intercambios en este proyecto de arquitectura social son diversos en tanto hay varios equipos de trabajo creados a partir de prácticas en común. Los códigos andinos que Macas integra a sus procesos artísticos llevan implícita la reciprocidad y el apoyo mutuo, por ejemplo, la minga que según el MBPAVE lo define como: “Forma de organización ancestral del trabajo colectivo para la consecución de un objetivo común, que está por encima de cualquier fin individual. En la minga, todo esfuerzo particular es fundamental” (Arte Actual 2014, 26).

En este proyecto el modelo de participación e intercambio es similar al de *la minga*,³⁹ pues su organización alcanza los objetivos trazados, en la medida en que se concreta el aporte de varios agentes que conforman este proceso (comunidad); el aporte de cada uno es fundamental en función de un objetivo común. En este sentido, Macas recibe de apoyo de varios agentes y, a su vez, en este sistema de trabajo, la “devolución” es otorgar a los participantes la agencia y la posibilidad de ser parte de un proceso que permite el acceso al mundo del arte y donde “todos son artistas”, en el gozo de la festividad colectiva, tal como la minga, considerada de carácter ritual y ceremonial.

³⁹ “La minga es la principal institución de reciprocidad indígena y se constituye como una de las bases fundamentales de la organización social andina. Consiste en el aporte de trabajo mancomunado y solidario de todos los miembros de un grupo social, con el fin de ejecutar una obra de interés común. La minga perdura en muchas comunidades como un ritual y ceremonial de convocatoria y cohesión de los pueblos, su participación masiva y colectiva permite mantener los intereses de la comunidad en medio de una expresión plena de solidaridad y de redistribución interna y auto centrado de bienes y servicios” (De la Torre y Sandoval 2009, 29).

Conclusiones

Esta investigación se propuso indagar las características del paradigma participativo en el arte contemporáneo en Ecuador, durante el período 2016-2020, entendiéndolo como un conjunto de prácticas artísticas que se desarrollan en el marco de unas determinadas relaciones sociales y se expresan en diferentes modelos y objetivos de producción. En este caso: arte colaborativo, arte colectivo, arte comunitario, arte relacional, arte participativo, son las principales categorías nativas, enunciadas por los propios artistas en las conversaciones y también en los meta-textos que contienen reflexiones sobre sus proyectos. El análisis de cada proyecto y sus respectivos objetivos nos ha permitido establecer una tipología del paradigma participativo, las diferentes formas de la autoría y el control del proceso artístico.

Los proyectos analizados en esta investigación se desarrollaron en cuatro ciudades del Ecuador: Cuenca, Quito, Guayaquil y Santa Cruz, Galápagos. Todos los proyectos analizados fueron formulados por artistas con reconocida legitimidad en el campo del arte contemporáneo, gracias a sus trayectorias sostenidas que han explorado y producido proyectos solventes en las líneas colaborativas, comunitarias, relacionales o participativas.

En el capítulo I, construimos el estado del arte con los antecedentes y la delimitación temporal del campo de investigación en atención al objeto de estudio. Los antecedentes del campo de estudio en su mayoría se centran entre el inicio de los años noventa y la primera década del siglo XXI, un momento en que el campo artístico en Ecuador se tensionaba y reconfiguraba en atención al devenir de las prácticas contemporáneas que se extendían por el mapa internacional. Una de sus consecuencias más visibles fue la emergencia y proliferación de propuestas que cuestionan el trabajo individual del artista.

Estos antecedentes son una suerte de antesala del periodo de nuestra investigación, 2016 - 2020, ubicado en la segunda década del siglo XXI, cuando las prácticas artísticas sustentadas en la participación han ganado legitimidad y ocupan un lugar concreto, si las comparamos con su situación en la década anterior. En este mismo capítulo presentamos en una línea histórica, algunas obras y proyectos artísticos que perfilan la transición y el cambio al paradigma del arte contemporáneo en el Ecuador.

Aquí también definimos el objeto de estudio, partiendo de teorizaciones de autores locales y abriendo el panorama con teorías e investigaciones desarrolladas en contextos como Argentina, España o el País Vasco. La búsqueda teórica y conceptual sobre categorías como: autoría, participación y colaboración, nos permitieron examinar prácticas artísticas con

procesos colectivos, comunitarios y autorales; comparar y diferenciar cada modelo de participación y su posterior análisis.

En el capítulo II, desarrollamos el argumento central de esta investigación, partiendo de la teoría crítica de Claire Bishop (2006, 2007) que nos permitió cuestionar las culturas de amistad y las micro utopías cotidianas que Bourriaud desarrolla en su “Estética Relacional” (2008). Bishop y las investigadoras ecuatorianas Paola De La Vega (2015) y María Fernanda Cartagena (2011) avizoran que, en un contexto de institucionalización, se tiende a la instrumentalización de la participación y, en este sentido, formulamos algunas de las preguntas que guiaron nuestra investigación.

Para ello, trabajamos un cuerpo de textos que nos permitiera dialogar con lo que consideramos el proceso de producción de un proyecto participativo. Para ello, fueron pilares teóricos relevantes los aportes de textos como: “El reparto de lo sensible” Rancière (2009) y la *división del trabajo* que nos permitió indagar sobre los roles de los participantes “no artistas”, en los proyectos y las posibilidades de construcción de un lugar en “común”. La noción de “antagonismo”, propuesta por Claire Bishop (2007), nos permitió cuestionar el tipo de relaciones en este tipo de proyectos participativos. La misma Bishop y Grant Kester (2012, 2017) son decisivos a la hora de trabajar los conceptos de “El giro ético” y “Aestética”, respectivamente, porque nos permitieron comprender la naturaleza del “sacrificio” autoral y estético en pos de promover una participación horizontal.

Desde el campo sociológico, Pierre Bourdieu (2002) nos permitió analizar panorámicamente el arte contemporáneo ecuatoriano con su “teoría de los campos”, así también, a través de la noción de “capital simbólico” (2000) y medir el nivel de legitimación o prestigio con que circulan las distintas formas de los proyectos artísticos. Desde el campo antropológico, *el don* fue un concepto fundamental que lo tomamos del “Ensayo sobre el don” de Marcel Mauss (2009) que fue central para comprender la naturaleza de la cadena de dones e intercambios que suceden en los encuentros de los procesos participativos.

En el Ecuador, se han producido materiales importantes como el MBPAVE (Arte Actual 2014) o la sistematización de las mesas de diálogo desarrolladas en el marco de los encuentros de mediadores culturales comunitarios (De la Vega 2015, 2018) que han servido de base para comprender los procesos locales. Sin embargo, la teorización de estos procesos de participación en el Ecuador son tareas pendientes que aún demandan esfuerzos colectivos y sostenidos, de manera que podamos dialogar con autores de otras latitudes como Berraquero Diaz (2016), Palacios Garrido (2009) o teóricos de la participación como Arrazola (2012),

Bishop (2006, 2007), Kester (2012, 2017), Sansi (2014) que, en esta investigación, nos permitieron producir interpretaciones sobre los procesos locales, con herramientas internacionales y nacionales, cuidando siempre la coherencia de cada proyecto.

El capítulo III presenta una etnografía sustentada en las “conversaciones” que el autor de esta investigación tejió con los artistas y algunos de los participantes “no artistas”. Con una preparación previa y, a partir de un corto cuestionario, aplicando las *guías de conversación* para después organizar *bloques temáticos*, lo que permitió un acercamiento a la naturaleza de sus proyectos y evidenciar las especificidades de cada modelo de participación, la pluralidad de sus métodos y las particularidades en los procesos de producción. Indagar el rol, los acuerdos y las experiencias de los participantes nos permitió despejar las interrogantes de la investigación, y esclarecer especialmente aquello que se desconocía o ignoraba de los procesos.

Fue importante el acercamiento y el diálogo directo con los productores artísticos y los agentes “no artistas” de cada uno de los proyectos, pese a las limitadas circunstancias que impuso la pandemia para el trabajo de campo. Su participación como fuentes primarias contribuyó a dilucidar su propia perspectiva mediante estos diálogos abiertos.

Es necesario mencionar que indagar y recoger el relato de los participantes “no artistas” fue un reto mucho mayor que contactar con los artistas. En el caso de Gloria G. y Segundo R., el contacto fue telefónico, desde sus lugares de trabajo, con tiempos muy limitados para el diálogo. El distanciamiento producido por la pandemia constituyó una restricción para la observación directa o participante que impidió reflexionar sobre los procesos y los proyectos desde adentro. Sin embargo, la riqueza de la información levantada en campo, a través de la etnográfica de las conversaciones, sustituyó de alguna manera aquello que pudo haber sido una limitación externa.

El capítulo IV presentó un análisis de los proyectos investigados que fue organizado en tres secciones: a) Autoría - Autoridad; b) El giro ético y la función social del arte; c) Intercambio de dones. La denominación de estos apartados proviene de los objetivos de la presente investigación y de las conversaciones con los interlocutores recogidas en campo. Aquí se exponen algunas reflexiones y hallazgos sobre autoría, autoridad/jerarquía e intercambios, siendo esta última noción incorporada en relación con el objeto museable.

Sobre Autoría y Autoridad

Las nociones de lo colaborativo, participativo, relacional, colectivo o comunitario llevan implícitos procesos y métodos específicos de trabajo que, en ocasiones, pueden tener muchas diferencias, otras veces las fronteras se diluyen. El análisis de la autoría en el PP se torna uno de los retos más complejos de esta investigación, puesto que, por un lado, las herramientas teóricas y conceptuales sobre autoría aún son escasas, y, por otro lado, el proceso de producción está repartido en varias etapas.

Lo que tenemos en claro es que, en los procesos del paradigma participativo, hay una constante movilidad de la autoría, entendida como el liderazgo en la creación y consecución de las ideas, acciones, objetos, prácticas, conceptos, etc. que se generan durante la interacción, el diálogo o el encuentro. En muchas ocasiones, la autoridad del artista se diluye en la negociación, el consenso, la redistribución del poder, a manera liderazgos compartidos, encargos o intercambio de dones, que se tornan evidentes en las conversaciones mantenidas con los artistas, mostrando otras formas de convivencia no vertical y autoridad democrática.

Todos los artistas realizaron registros u objetos museables que circularon en el mundo del arte contemporáneo y, con ellos, ingresaron a la lógica del circuito. En algunos casos, estos objetos o los registros de los proyectos obtuvieron importantes reconocimientos en exposiciones internacionales y nacionales que le confieren prestigio al artista. Las obras circularon bajo diversas modalidades de referencia a la autoría: unas veces, con mención al artista y su colaborador; otras, como colectivos. La presencia del objeto museable alcanza cotas elevadas de apreciación en el circuito artístico, del que el PP no ha podido escapar, ya que permite dimensionar la participación e intercambios en el proceso de su producción y la acogida que disfruta en el mundo del arte, como forma de medir el prestigio o capital simbólico (Bourdieu) acumulado.

Un análisis de las diversas formas de autoría en los proyectos estudiados nos permite clasificarlas en: proyectos colaborativos autorales (*Portrait Project*); participativos autorales (*Geografías de la mortalidad*); proyectos comunitarios colectivos (*Rituales de despedida*), proyectos relacionales colectivos (*Bailoterapia I y II; Circuito Cerrado*); proyectos comunitarios colaborativos (*Recorrido Equinoccial*) cuyas características diferenciadoras han sido descritas en las respectivas secciones de esta investigación.

Sobre las posibilidades de participación en la construcción del objeto museable

El margen de acción de los participantes “no artistas” nos permite analizar sus roles en la construcción del objeto museable. En el caso de *Portrait Project* (2016), Ruiz fue el autor de parte de las piezas instaladas en el CAC. En el caso de *Geografías de la Mortalidad* (2018), si bien los participantes donaron sus cicatrices para la producción de una obra museable, su contribución se circunscribe a la idea previa y específica, por lo tanto, sus aportes están delimitados por la concepción original de la artista. En el caso de *Circuito Cerrado* (2019), las PPL, si bien tuvieron restricciones en diversos aspectos técnicos relacionados con la manipulación de herramientas o equipos, ellas fueron parte del colectivo que construyó la gráfica (foto-performance) y la intervención (paste-up). En el caso de *Rituales de despedida* (2020), *Recorrido Equinoccial* (2018) y *Bailoterapia* (2018), se torna más complejo determinar la participación vinculada a la producción de un objeto museable, puesto que se trata más bien de lenguajes vinculados al arte-acción, el happening y el performance, o, la combinación de algunos de ellos, en forma de “arquitectura social en el espacio público”. En ellos, la construcción de un objeto museable puede llegar a ocurrir, mediante un registro audiovisual, pero, en realidad, tiene una importancia secundaria, pues, su finalidad es la praxis social.

Sobre el potencial transformador y las funciones sociales implícitas de los proyectos del PP

Si hablamos del capital simbólico acumulado por los artistas, también debemos referirnos a la proyección de este capital cuando se traslada a espacios, lugares o territorios en pos de calidad estética, influencia social que, juntas, pueden poseer un potencial transformador. Si bien en los proyectos analizados advertimos que no hay declaraciones de transformación social o colectiva, los artistas desplegaron metodologías que promovieron empoderamiento de derechos y ciudadanía, desataron procesos pedagógicos que convocaron a experiencias estéticas, acceso a nuevos conocimientos, etc. que finalmente transformaron el espectro individual del agente en distintos niveles.

Por ejemplo, algunas de las experiencias de los participantes en el proceso son de importante mención: en el caso de Segundo R., la colaboración generó un espacio de aprendizaje sobre el contenido conceptual que Balseca imprime en sus proyectos. Para Daniela C. fue una oportunidad para participar en un proceso artístico, además de experimentar un momento

catártico sobre las cicatrices de su cuerpo. Para Gloria G., como presidenta del Barrio Socio Vivienda 2, fue muy importante el desarrollo de un proceso artístico y colectivo en su barrio que es ignorado por las instituciones culturales públicas. Para Tue M. fue una experiencia enriquecedora en tanto pudo desarrollar destrezas para generar o gestionar proyectos.

En los proyectos mencionados, los participantes nunca fueron sometidos a situaciones riesgosas o incómodas; al contrario, se evidencian formas de trabajo horizontal en que los artistas actúan, respetando las individualidades, las lógicas de cada territorio y en todos los casos acudiendo a la “ética” como un eje en sus procesos. El campo artístico local, en tanto autónomo (Bourdieu), ha legitimado todas las prácticas y todas las formas de creación como válidas, tanto en su dimensión política como estética. Las prácticas artísticas analizadas en esta investigación transitan entre la autonomía y la heteronomía del campo, observando siempre una actitud ética en el despliegue de sí. Así también, las prácticas del PP oscilan entre una y otra función, autónoma y heterónoma, sin ser absolutas ni estáticas sino móviles. Sostenemos que, en estos casos, lo colectivo se presenta como una forma de contrarrestar los efectos de la sensibilidad neoliberal hegemónica que, para algunos autores como Steyerl (2018) y Emmelhainz (2014), ha invadido incluso el campo autónomo del arte y la cultura, generando más fragmentaciones en el tejido social y distorsionando las posibilidades de lo colectivo.

Sobre la circulación de la obra y el capital simbólico

Como se ha mencionado, parte del objetivo de esta investigación se ocupa del análisis del proceso de producción del proyecto artístico; sin embargo, consideramos importante mencionar algunos detalles sobre una etapa posterior, la circulación de la obra y los créditos de la misma, puesto que, aquí podemos medir el capital simbólico acumulado por los artistas tras la consecución del proyecto y los créditos para explicitar de alguna manera, el posicionamiento de los artistas frente a la noción de autoría individual.

Si bien se ha perfilado que, en el proceso de producción, las jerarquías se diluyen o se movilizan, no de la misma manera sucede en la circulación de la obra o su presentación en el círculo (Dickie 2005) o mundo del arte (Danto 2002). El posicionamiento de los artistas frente a los espacios de legitimadores es diverso, hay proyectos artísticos que han circulado por espacios de mayor y menor – por decirlo de alguna manera – visibilidad, legitimación y

prestigio, por lo tanto, el capital simbólico (Bourdieu 2002) acumulado también es asunto de análisis de cada proyecto.

En el caso del proyecto artístico *Portrait Project, El origen de las especies introducidas* (2016), en espacios expositivos, circuló en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC); posteriormente en el Pompidou en Francia para finalmente reposar en la reserva de LARA en Australia, según menciona Balseca. Los créditos de la obra circularon bajo el nombre del artista y su colaborador Segundo Ruiz, sin embargo, hay que mencionar que, en este proyecto artístico, Ruiz y su microrrelato es parte del meta-relato artístico. Así, es Balseca, en el campo del arte contemporáneo internacional ha *expandido su persona* (Sansi 2014), aumentando así su prestigio en los círculos globales del arte.

Con el proyecto *Geografías de la mortalidad* (2018) Vidal obtuvo el premio París que la Bienal de Cuenca otorga en cada edición. Los participantes no artistas que formaron parte del proyecto, quedaron en el anonimato por decisión de la artista, pues esto formaba parte del meta-relato. El Premio París consiste en una residencia de producción artística en París durante 3 meses para al final realizar una exposición. Vidal, en su regreso, realizó la exposición en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca (MMAM) en el marco de la Bienal del Sur. Esta breve descripción da cuenta de un recorrido que le ha hecho ganar legitimidad y prestigio en la escena nacional e internacional a partir del Premio París.

Para *Rituales de despedida* (2020), cabe mencionar que Falco lleva muchos años trabajando en las líneas colectivas, colaborativas y comunitarias. Su postura frente al círculo del arte (Dickie 2005) es de alguna manera disidente pues para él es importante la práctica más allá del arte. Si bien se puede mencionar que este proyecto al exhibirse en una galería (Naím Isaías, Gye) relevante, el artista gana legitimidad, también hay que mencionar el efecto contrario, es decir, el capital simbólico del artista en función del grupo social o territorio.

Con el proyecto *Circuito Cerrado* (2019) Machado viajó a New York a exponer en el *Museo de Barrio*. La obra circuló con el nombre de la artista y el colectivo *Circuito Cerrado*, esto como de la decisión del artista donde deja ver su posicionamiento frente a la autoría de alguna manera, colectiva. En la circulación de obra, el capital simbólico (Bourdieu 2002) y la expansión de la persona (Sansi 2014), la acumula la artista ganando prestigio en el mundo del arte local e internacional (Danto 2002).

Bailoterapia II (2018) de Omar Puebla circuló en la edición de *Al Zurich* (2018) denominado *La Residencial* desarrollado en el Barrio La Tola. Puebla al ser parte de la plataforma Al

Zurich, por defecto, la autoría dentro de esta plataforma y por sus propias prácticas, es colectiva. También este tipo de proyectos circulan en el mismo territorio y con la gente con quien se lo produjo.

Recorrido Equinoccial de Macas es expuesto en la XIV Bienal de Cuenca. Si bien Macas ya tienen un recorrido amplio en la producción artística y en el mundo del arte (Danto 2002), con este proyecto también logra entrar en el circuito de bienales que, en gran medida, legitima su práctica y aumenta su prestigio como artista.

Si bien en la fase de producción evidenciamos como las relaciones jerárquicas son más equilibradas por medio de una mayor distribución del poder. En la fase de circulación de la obra, la balanza se inclina en favor de los artistas en mayor y menor medida. En el caso de *Geografías de la Mortalidad*; *Portrait Project: el origen de las especies introducidas*; *Recorrido Equinoccial*; y *Circuito Cerrado*, las obras circularon por espacios de mayor prestigio para el mundo del arte, así también los artistas obtuvieron gran legitimidad a nivel nacional e internacional como consecuencia del proyecto artístico. En el caso de *Bailoterapia II*, y *Rituales de despedida*, los artistas se habitan espacios de menor legitimación con respecto al mundo del arte. Por lo tanto, desde la noción del prestigio hay menor acumulación de capital simbólico por parte de los artistas con respecto al mundo del arte en el Ecuador.

Sobre otros aspectos

Es un hecho que las prácticas artísticas participativas en el periodo que abarca esta investigación ya están debidamente legitimadas en el campo del arte contemporáneo ecuatoriano, esto incluye la institución y los agentes artísticos. Las prácticas del PP analizadas en este proyecto exhiben una sofisticación conceptual y técnica que les permite acceder a apoyos visibles conferidos por redes interinstitucionales o diversos equipos profesionales de trabajo. Una muestra de esta institucionalización de la participación es el tránsito desde proyectos desmaterializados y anti mercado a proyectos con resultados objetuales requeridos por campo y con potencial expositivo.

En los proyectos artísticos presentados en esta investigación se evidencia un marcado interés por el campo antropológico y el uso de metodologías etnográficas, el interés por los saberes, conocimientos, lógicas situadas, el empleo de técnicas como la observación, el diálogo o la escucha, en general. Con esto podemos corroborar la discusión sobre “el giro etnográfico en el arte contemporáneo” al que se refiere Hal Foster, cuando escribe “El artista como

etnógrafo” (2001) donde advierte la presencia de estas tendencias etnográficas y el interés por un “otro” cultural.

Generalmente, los proyectos del PP tienen un límite temporal, llegando incluso a ser efímeros en algunos casos, pues, están marcados por un “ciclo de vida”. Para los artistas lo realmente trascendental es lo memorable que puede llegar a ser el encuentro. Como sostiene Sansi (2014), la importancia de la participación se valora más allá del límite de tiempo, dependiendo de las intenciones y objetivos del artista.

Por ejemplo, es importante mencionar que en el caso de *Circuito Cerrado y Bailoterapia II*, no se pudo contactar a los participantes por razones relacionadas con su privación de libertad o la movilidad humana entre territorios. Esto se entiende como una condición de la participación que, en muchos casos, sucede en encuentros temporales, pasajeros, en espacios restringidos o de difícil acceso.

La colaboración y lo colectivo en las prácticas artísticas contemporáneas emerge como un contrapunto a la noción moderna de autor, al promover y practicar otras formas de producción artísticas que se transforman en un laborar con ..., trabajar junto a ..., es decir, un crear conjuntamente. Por lo tanto, esta colaboración dinamita el concepto de la modernidad autoral, fomentando el valor y la trascendencia de la creatividad colectiva.

Estas diversas formas de creación artística implican también diversas dimensiones políticas. En efecto, en estos espacios de intercambio se cuestionan las jerarquías, la autoría, el verticalismo, pero también el patriarcado, el racismo, el etnocentrismo, el clasismo, el poder, cuestiones que no pudimos tratar por estar fuera de nuestras preguntas de investigación, pero que podrían trabajarse a futuro. Se revelan y promueven otras formas de relaciones interpersonales y también sociales que, junto a una visible redistribución de lo sensible al interior de estos procesos, se anuncian ideas utópicas sobre otros mundos posibles. Al vivirlos, aunque fuese momentáneamente, cuestionan el orden actual y promueven la esperanza de otros escenarios sociales, con lo que públicos y artistas asistimos a una revelación de otras realidades distintas a las que existen hoy.

Aportes y recomendaciones de investigación

El aporte de esta investigación es la producción de un análisis cualitativo sobre seis proyectos artísticos participativos en el arte contemporáneo ecuatoriano, desarrollados entre los años 2016 – 2020. El enfoque antropológico y sociológico de este trabajo se centra en el análisis

del proceso productivo de los proyectos del PP, más que sobre la calidad de sus productos artísticos finales; por ello, examinamos las relaciones interpersonales, los acuerdos y los roles de los agentes involucrados, reflexionando sobre nociones centrales como: autoría, jerarquías, intercambios y objetos museables.

El análisis del campo artístico ecuatoriano del periodo nos permite afirmar la existencia de un paradigma participativo, conformado por distintos modelos de participación, con diferentes métodos y consecuencias identificables en las categorías “nativas” de lo colaborativo, participativo, relacional, colectivo o comunitario como distintos modelos de trabajo conjunto.

Queda por analizar una gran cantidad de obras que operan con métodos colectivos, participativos, colaborativos, comunitarios, u otros. Los proyectos aquí analizados fueron producidos por artistas legitimados en el campo artístico nacional e internacional por lo que poseen buena visibilidad que justifica su inclusión en esta investigación. Sin embargo, es igual de importante indagar sobre las prácticas que están en los bordes de los circuitos legitimados e institucionales, en tanto que sus lógicas de funcionamiento pueden dar luces de otros modelos con tipos y objetivos distintos de participación.

Queda por indagar también sobre el creciente *contrabando* entre arte y antropología en las prácticas artísticas actuales (Andrade 2007), lo que permitirá abrir una línea de investigación sobre el arte ecuatoriano y una de sus vertientes que ha cobrado relevancia en las últimas décadas. Por último, hemos de recomendar la aplicación de etnografías experimentales, inmersivas, participativas, entre otras que, por motivo de la pandemia del COVID 19, esta investigación no pudo concretar, lo que agregaría otras perspectivas sobre los procesos artísticos que desarrollan modelos participativos.

Referencias

- Abarca, Patricia. 2009. "Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética al arte ecuatoriano de inicios del siglo XXI". Universidad Politécnica de Valencia.
- Alberro, Alexander. (2009) 2013. "Periodizing Contemporary Art". En *Theory in Contemporary Art since 1985*, editado por Zoya Kocur y Simon Leung, 64-71. West Sussex: John Wiley & sons.
- Álvarez, Carla. 2022. "Las cárceles de la muerte en Ecuador". *Nueva Sociedad*, enero 2022. Acceso el 10 de noviembre de 2022. <https://nuso.org/articulo/las-carceles-de-la-muerte-en-ecuado/>
- Álvarez, Lupe, y Ángel Hidalgo. 2007. "El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)" En *Ecuador, Tradición y modernidad (SEACEX Biblioteca Nacional de Madrid)* 53 - 62.
- Álvarez, Lupe. 2004. *Concepto curatorial de Lupe Álvarez*. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo.
- Anadón, Ana. 2009. *Entre el Happening y el Fluxus: Tadeusz Kantor*, 30 de diciembre de 2021, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39221/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Andrade, X. 2007. "Del tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo". *PROCESOS Revista Ecuatoriana de Historia* 25:121-128. Acceso el 20 de noviembre del 2021. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/322/1/RP25-Andrade-Del%20trafico%20entre.pdf>
- Arrazola, Txaro Oñate. 2012. "Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo". País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Arte Actual, FLACSO. 2014. *Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales. Prácticas artísticas y comunidades*. Quito.
- Bang, Claudia, y Carolina Wajnerman. 2010. "Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias". *Revista Argentina de Psicología*. 48; 4-2010; 89-103.
- Bang, Claudia. 2013. "El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires". *Creatividad y Sociedad*, número 20:1-25.
- Barthes, Roland. 1994. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benshimol, Luis. 2017. "Entrevista a Jesús Fuenmayor: La importancia de un curador independiente". *Arteinformado*, 28 de diciembre de 2017. Acceso el 13 de noviembre de 2021. [https://www.arteinformado.com/magazine/n/entrevista-a-jesus-fuenmayor-la-importancia-de-un-curador-independiente-5780#:~:text=Jes%C3%BAAs%20Fuenmayor%20\(Caracas%2C%201963\),organiz%C3%B3%20m%C3%A1s%20de%2030%20exposiciones](https://www.arteinformado.com/magazine/n/entrevista-a-jesus-fuenmayor-la-importancia-de-un-curador-independiente-5780#:~:text=Jes%C3%BAAs%20Fuenmayor%20(Caracas%2C%201963),organiz%C3%B3%20m%C3%A1s%20de%2030%20exposiciones)
- Berraquero, Luis. 2016. "La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49 - 57. doi: 10.3989/rntp.2016.01.001.04
- Bishop, Claire. 2006. "Participation" *Massachusetts: The Mit Press*.
- Bishop, Claire. 2007. "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos". *Ramona Revista de artes visuales* 72: 29 - 37.

- Bourdieu, Pierre. 2000. "Las formas del capital." En *Poder, derecho y clases sociales*, de Pierre Bourdieu, 136. Bilbao: DESCLÉE DE BROUWER, S.A.
- _____. 2002 [1966]. *Campo de poder - Campo Intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- _____. 2005. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Británica, T. Editores de la Enciclopedia. "Catharsis". *Enciclopedia Británica*, 26 de septiembre de 2018. Acceso el 3 de diciembre de 2021.
<https://www.britannica.com/art/catharsis-criticism>
- Camnitzer, Luis. 2011. "Humberto Vélez. The Really Good-Citizen Artist". *ArtNexus* 82. Acceso el 15 de abril de 2022. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a3020/82/humberto-velez>
- Carrera, Frankz Alberto. 2015. "La Participación Ciudadana y Control Social en Ecuador." *Uniandes Episteme: Revista de Ciencia, Tecnología e Innovación*. 47 - 65.
- Cartagena, María Fernanda, y Christian León. 2014. *El museo desbordado, debates contemporáneos en torno a la museabilidad*. Quito - Ecuador: Abya-Yala.
- Cartagena, María Fernanda. 2013. "Arte, Educación y Transformación Social." En *El derecho al arte en el Ecuador, editado por Ricardo Restrepo*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales IAEN 44 -61.
- Cartagena. 2011. *De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red*. Quito: FLACSO.
- Cedeño, Diana. 2017. *El arte participativo: características, implicaciones y tensiones de la participación en el arte contemporáneo*. Universidad San Francisco De Quito (USFQ).
- Cevallos, Pamela, y Manuel Kingman. 2017. "El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias." *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 29, num.1:23-37.
- Chávez, Hugo Carvajal. 2015. *Documental interactivo y antropología visual*. Quito: FLACSO.
- Chihu, Aquiles. 1999. "La teoría de los campos." *Polis* 98:179-198.
- Crespo-Martín, Bibiana. 2016. "Arte participativo en el espacio público. Proposiciones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos." *On the waterfront* 8-35.
- De la Torre, Luz María, y Carlos Sandoval. 2009. *La reciprocidad en el mundo Andino*. Quito: Abya-Yala.
- De la Vega, Paola. 2015. *Gestión Cultural Comunitaria: en la frontera de las prácticas institucionales, el territorio y la mediación cultural*. Quito: La Junta. Encuentro-taller de actores culturales comunitarios. Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito; Secretaría de Coordinación Territorial y Participación Ciudadana; Fundación Museos de la Ciudad; Gescultura y Red Cultural del Sur.
- De la Vega, Paola. 2018. "Gestión cultural comunitaria- neutralizaciones y redefiniciones." *Catalogo Al Zurich*.
- Devillard, Marie, Adela Franzé MuDanó, y Álvaro Pazos. 2012. "Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico." *Política y Sociedad* 353 - 369.
- Dickie, George. 2005. *El Círculo del Arte*. España: Paidós Ibérica.
- Emmelhainz, Irmgard. 2014. "Neoliberalismo y autonomía del arte". *Esfera Pública*, 27 de enero de 2014. Acceso el 24 de febrero de 2022.
<https://esferapublica.org/nfblog/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte/>

- Fisher, Michael & Marcus, George. 1986. "Una Crisis de La Representación en las ciencias humanas." En *La Antropología Como Critica Cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Flamarique, Lourdes. 2020. Hipermedula. 22 de enero de 2020. Acceso el 1 de diciembre de 2022. <http://hipermedula.org/2020/01/el-curador-interprete-y-mediador-de-la-cultura-artistica/>
- Flores, Cynthia. 2020. "Cartas entrelazadas para un ritual de despedida". *El Expreso*, 26 de noviembre de 2020. Acceso el 28 de diciembre de 2021. <https://www.expreso.ec/buenavida/cartas-entrelazadas-ritual-despedida-94286.html>
- Foster, Hal. 2001. "El artista como etnógrafo". En *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Fines de Siglo*. Akal 175 - 207.
- Foucault, Michel. 2010. ¿Qué es un autor? Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.
- Gallota, Nahuel. 2016. "Pegatinas, otra versión del arte urbano en las paredes". *EL Clarín*, 20 de junio de 2016. Acceso el 3 de octubre de 2020. https://www.clarin.com/ciudades/Pegatinas-version-arte-urbano-paredes_0_EkgbTeeSb.html
- Giannetti, Claudia. 2002. *Estética Digital – Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot.
- Giunta, Andrea. 2015. *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Arte BA.
- Golvano, Fernando. 1998. "Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo." *Reis* 291 -304.
- Jameson, Fredric. 1991. *Teoría de la postmodernidad, La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Lectulandia.
- Kester, Grant. 2012. *The Vicissitudes of the Aesthetic. Public Art Scotland*.
- Kester, Grant. 2017. "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." *Theory in Contemporary Art Since 1985* 15 - 21.
- Kingman, Manuel Goetschel. 2011. *Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009*. Quito: FLACSO.
- Kronfle, Rodolfo. 2004. "VIII Bienal de Cuenca. Diario de un jurado nativo". *Río Revuelto*, 10 de abril de 2004. Acceso el 23 de noviembre de 2020. <http://www.riorevuelto.net/2004/04/viii-bienal-de-cuenca.html>
- Kronfle, Rodolfo. 2009. *Historia(s) en el arte contemporáneo en el Ecuador*. Monsalve Moreno Cía. Ltda.
- LARA. 2017, 13 de diciembre de 2021, <http://www.laraproyecto.org/>
- Lavayen, Félix. 2015. "Mesa De Los Difuntos" *Organiza El Núcleo De Santa Elena. Casa de la Cultura Benjamin Carrión*, 12 de mayo de 2015. Acceso el 21 de enero de 2022. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/mesa-de-los-difuntos-organiza-el-nucleo-de-santa-elena/>
- León, Christian. 2010. "Fantasmas, instituciones y políticas del arte" En *Arte Actual REGISTROS 2009-2010*, 14 - 17. Quito: Flacso-Ecuador.
- Ley Especial Para La Provincia de Galápagos. *Gobierno de Galápagos*, 08 de marzo del 2001. Acceso el 3 de febrero de 202. <https://www.gobiernogalapagos.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/05/LOREG.pdf>
- Mataix, Carmen. 2010. "Fluxus: Un Arte Del Desorden, Un Arte Del Futuro". *NORBA-ARTE*, 30: 261 -269.
- Mauss, Marcel. 2009. *Ensayo sobre el don*. Madrid: Katz.
- Mentasti, Judit. 2015. "Pensar entre Estética y Política, según Rancière". Conferencia pronunciada en la X Jornadas de Investigación en Filosofía (Ensenada, 2015).

- Mosquera, Gerardo. 2008. "Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización". *Alma Mater - Universidad de Antioquia N 147*.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. "Artes de acción/ Acción de arte". Acceso el 20 de febrero de 2022, <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-85898.html#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20E2%80%9CArtes%20de%20acci%C3%B3n,acci%C3%B3n%20como%20la%20obra%20misma>
- Oleas, María del Carmen. 2021. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*. Quito: FLACSO.
- Ortega, Rodrigo. 2017. *Comunidades imaginadas por el arte contemporáneo: el caso de la plataforma ecuatoriana al Zur-ich*. Quito: FLACSO.
- Osorio, Oswaldo. 2012. "El video arte y el video experimental: Un ABC para su definición y apreciación". *Kinetoscopio* 98 y 99.
- Pagotto, Mauricio. 2017. "Elementos de la hospitalidad en el mundo antiguo". *Calibán Revista Latinoamericana de Psicoanálisis* 15:153 - 156. Acceso el 3 de noviembre de 2021, https://calibanrlp.com/wp-content/uploads/2021/05/9Caliban_Vol15_No1_2017_-esp_completa.pdf
- Palacios, Alfredo Garrido. 2009. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativa". *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 4:197-211.
- Pérez, Christian; Rizzo, Martha. 2016. "Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad". *Arte, Individuo y Sociedad* 139-154.
- Primicias. 2020. "Socio Vivienda: el plan habitacional que se convirtió en el barrio más violento de Guayaquil". 21 de febrero de 2020. Acceso el 20 de enero de 2022. <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/socio-vivienda-plan-habitacional-barrio-peligroso-guayaquil/>
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible, Estética y política*. Santiago: LOM.
- _____. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Redacción El Universo. 2009. "Difusión cultural a través de radio". *El Universo*, 29 de abril de 2009. Acceso el 12 de diciembre de 2020. <https://www.eluniverso.com/2009/11/29/1/1421/difusion-cultural-traves-radio.html/>
- Redacción El Universo. 2017. "Las artes contemporáneas se apoderan del sector 40 y la B, en Guayaquil". *EL Universo*, 28 de agosto de 2017. Acceso el 12 de noviembre de 2020. <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/08/28/nota/6352909/artes-contemporaneas-se-apoderan-sector-40-b/#:~:text=Intercultural-,Las%20artes%20contempor%C3%A1neas%20se%20apoderan%20del%20sector%2040%20y%20la,publicar%20resultados%20en%20un%20libro.&text=U>
- Rinaldi, Mauricio. 2008. "La autonomía del arte y la subjetividad en la sociedad contemporánea". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 103-106.
- Sansi, Roger. 2014. "Arte, don y participación". *Ankulegi* 18:13 - 28.
- Smith, Terry. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Steyerl, Hito. 2018. *Arte contemporáneo y neoliberalismo. Página12*, 11 de julio de 2018. Acceso el 23 de febrero de 2022. <https://www.pagina12.com.ar/127304-arte-contemporaneo-y-neoliberalismo>
- Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift; problem with women and problems with society in Melanesia*. University of California Press.
- Suárez, Cecilia, Hernán Pacurucu, Sebastián Martínez, y Julio Abad. 2014. *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Objetos singulares. Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.

- Tituaña, Samuel Martín. 2011. “Arte, Comunidad Y Espacio Público”. *Encuentro Al Zur-ich*, 11 de abril del 2011. Acceso el 3 de diciembre de 2021.
http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html
- Urbina, Neida. 2002. “El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso”. *Revista Estética* N° 6. Acceso el 3 de noviembre de 2021,
https://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20361/neida_urbina.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Weber, Max. 1922. *Sociedad y Economía, esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zannatta, Claudia. 2013. *Análisis de una poética personal de arte participativo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Universidade Federal Do Rio Grande Do Soul.

Conversación con los artistas

- Balseca, Adrián, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Portrait Project (el origen de las especies introducidas)* (22 de junio del 2021).
- Falconí, Fernando, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Rituales de despedida* (17 y 31 de mayo del 2021).
- Macas, José Luis, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Recorrido Equinoccial* (24 de abril del 2021).
- Machado, María José, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Circuito Cerrado* (21 de febrero del 2021).
- Puebla, Omar, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Bailoterapia I y II* (19 de marzo del 2021).
- Vidal, Juliana, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Geografías de la Mortalidad* (26 de febrero del 2021).

Conversación a los participantes

- C. Daniela, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Geografías de la Mortalidad* (17 de mayo del 2021).
- G. Gloria, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Rituales de despedida* (02 de Julio del 2021).
- M. Tue, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Recorrido Equinoccial* (04 de julio del 2021).
- R. Segundo, en conversación con Jonnathan Mosquera. 2021. *Portrait Project (el origen de las especies introducidas)*. (12 de julio del 2021).