



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera en Artes Visuales

El recorrido urbano como experiencia generadora de prácticas estéticas en la ciudad de Quito y sus alrededores

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Camilo Nicolás Flores Aldás

C.I: 172162856-6

c.flores120597@gmail.com

Tutoras:

Mgst. Fabiola Virginia Rodas López

C.I: 0103186342

Mgst. Ariadna Baretta Jiménez

C.I: 0103249074

Cuenca, Ecuador

08-julio-2021



Resumen

La estética, antropología y el tránsito son elementos históricos que han permitido el desarrollo del arte y sus validaciones, dando paso a distintas prácticas hasta la actualidad. El presente trabajo de investigación busca la interacción, observación y visibilización del espacio urbano mediante la producción artística.

De este modo *el espacio urbano* se plantea como una herramienta donde todavía sigue siendo posible cuestionar los dispositivos de poder y de igual forma generar productos estéticos, centrándonos en la ciudad de Quito y sus alrededores como ejercicio de descubrimiento de los posibles beneficios y problemáticas que se pueden presentar para así construir un producto final totalmente contextual del espacio, basándose en los principios del transitar como experiencia y del aprovechamiento de lugares en condición de abandono para su construcción.

Palabras Clave

Transitar. Estética. Arte. Recorrido urbano.



Abstract

Aesthetics, anthropology and traffic are historical elements that have allowed the development of art and its validations, giving way to different practices up to the present time. This research work seeks the interaction, observation and visibility of urban space through artistic production.

In this way, *urban space* is proposed as a tool where it is still possible to question the devices of power and in the same way generate aesthetic products, focusing on the city of Quito and its surroundings as an exercise in discovering the possible benefits and problems that arise. They can present in order to build a fully contextual end product of the space, based on the principles of transit as an experience and the use of abandoned places for their construction.

Keywords

Transit. Aesthetics. Art Urban route.



Índice de contenidos

Resumen	2
Palabras Clave	2
Abstract.....	3
Índice de contenidos	4
Agradecimientos	9
Líneas de Investigación	10
Sublínea de Investigación.....	10
Introducción	11
Capítulo I.....	12
Estética, Antropología, Ocupación y las posibles resignificaciones del espacio público mediante el arte.....	12
1.1. Estética y Antropología.....	13
1.2. El transitar como experiencia estética	33
Capítulo II.....	41
<i>Historia de las prácticas artísticas y estéticas en el espacio urbano/público a través del tiempo</i>	<i>41</i>
2.1 La Internacional Letrista y Situacionista	42
2.2 Intervenciones en el espacio público: dada, land y earth art, nuevas prácticas en el campo expandido.....	48
2.3 Intervenciones urbanas - Grafiti y Street Art.....	54
Capítulo III.....	67
<i>Intersecciones de la ciudad de Quito y sus alrededores. Un acercamiento a la construcción de la obra</i>	<i>67</i>
3.1 Metodología	68
3.2 Significaciones.....	70
3.3 Registro final	86
Somos Vivos o Virus.....	86
Patria	89
Errantes	92
Deterioro de la obra.....	94
Difusión de la obra.....	97
Anexos	104
Ubicación de las obras.....	105



Registro audiovisual de los recorridos realizados	105
Bibliografía	118
Webgrafía	122



Cláusula de Propiedad Intelectual

Camilo Nicolás Flores Aldás, autor del trabajo de titulación "El recorrido urbano como experiencia generadora de prácticas estéticas en la ciudad de Quito y sus alrededores", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 08 de julio de 2021.

Camilo Nicolás Flores Aldás

C.I: 172162856-6



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Camilo Nicolás Flores Aldás en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El recorrido urbano como experiencia generadora de prácticas estéticas en la ciudad de Quito y sus alrededores”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 08 de Julio de 2021

Camilo Nicolás Flores Aldás

C.I: 172162856-6



Dedicatoria

A mi familia y amigos, quienes me han enseñado la importancia del espacio que me rodea como elemento que nutre mi ser.



Agradecimientos

A mis padres, motor y soporte fundamental a lo largo de este trabajo, a Fabiola Rodas y Ariadna Baretta por su valioso aporte.



Líneas de Investigación

Creación y producción en las artes y el diseño.

Sublínea de Investigación

Visualidades de la diversidad multicultural ecuatoriana para la creación de productos artísticos con lenguajes contemporáneos, dirigidos a la creación de públicos que tiendan al fortalecimiento de identidades.



Introducción

La recopilación teórica, nos introduce a entender los significados del arte a lo largo del tiempo. El tránsito como elemento clave e inconsciente del ser humano, muchas veces desde un cotidiano normado, se resignifica a través de entender las posibles significaciones estéticas o resultados artísticos que pueden derivar de este acto entendiendo la importancia de construir y de validar planteamientos teóricos respecto a la relación tránsito-descubrimiento a manera de devenir con un objetivo claro: que el producto final sea el reflejo de un proceso investigativo que refuerza y analiza las intervenciones en espacios de abandono como una alternativa estética y artística que se genera y construye en relación al contexto del espacio en el que se realice la obra, pero que por sobre todo, se permita ser un acto de democratización y masificación del arte en lugares poco comunes, cambiando y permitiendo un acercamiento más urbano y familiar en los espectadores que permite generar debate en relación al intervenir un espacio cuya funcionalidad en primera instancia no es la de ser una obra de arte.

El proyecto se presenta como un acontecer tanto físico como teórico en relación a la búsqueda de un sustento que permita entender la relación histórica que ha tenido el ser humano con las intervenciones del espacio público y cuáles de estas tienen una estrecha relación con el tránsito constante como eje o aporte para su realización desde el entendimiento de la estética, la ocupación de espacios en condición de abandono. De igual manera es necesario comprender que el condicionamiento respecto a esta práctica será el espacio como tal, por lo que es necesario analizar cómo se constituye en la ciudad de Quito y sus alrededores, tanto antropológicamente en relación a la aceptación o rechazo a las intervenciones del espacio, así como su concepción física y la posibilidad de encontrar «no lugares».



Capítulo I

Estética, Antropología, Ocupación y las posibles resignificaciones del espacio público mediante el arte



1.1. Estética y Antropología

A través de la historia, entender las significaciones del arte a lo largo del tiempo se ha convertido en una tarea difícil desde la visión del espectador y la transdisciplinariedad de las posibilidades materiales para construir una obra, provocando la diversidad de opinión como uno de los factores más importantes que se brindan a la hora de espectar la misma: la belleza, el gusto, la ubicación y la técnica son algunos de los factores, que si bien son muy ambiguos respecto a su validez o concepción y encasillamiento temporal de cada uno de esos conceptos, son aspectos que se aplican y es necesario construir un elemento investigativo que teorice bajo qué parámetros se entiende que algo es «bello o deja de serlo» y por sobre todo qué construye, ayuda o compone la obra de arte como tal.

Desde estos primeros acercamientos hacia el entendimiento de belleza, en el siglo XVIII, Alexander Baumgarten - filósofo racionalista alemán- se plantea la definición de Estética, separándola de la filosofía y dotándola de personería y autonomía como la ciencia que nos permite entender y analizar las posibles aprehensiones y realidades de la belleza mediante leyes del conocimiento sensible o la percepción, entendiendo la intuición como un tipo de conocimiento alternativo, eso sí subjetivo y no lógico, teniendo como principal referente al arte como disciplina idónea desde el estudio de la belleza y la perfección y, a su vez, como proceso que dista del pensamiento lógico y genera relación hacia lo sensorial.

Sin embargo, para el autor, la belleza sigue siendo un elemento medible que se construye desde la proporción y el equilibrio, elementos mensurables, dando a entender que entre más cercano a estos elementos que marcan desde la percepción, más cerca de la estética o denominación de estético se está, posicionando a la misma como el mayor conocimiento que se puede adquirir desde los sentidos.



Para entender la estética en el arte hay que partir del hecho de que su razón de ser se nutre exponencialmente por dos aristas: el autor y su manera de crear la obra de arte y el espectador y su conocimiento de la significación de belleza y los elementos que usa para determinarla; en este caso la sensación como proceso básico que se genera en nuestra psique a la estimulación temporal y por ende generadora de pensamiento desde lo abstracto y no mensurable, por otro lado, existe la percepción que es el proceso interpretativo de estas sensaciones. Por esto Baumgarten nos plantea que el conocimiento de la belleza debe ser universal y para eso hay que relacionarla y tratar de cuantificar mediante cualidades, dándonos a entender que una obra bella alcanza su perfección cuando posee universalidad, orden y acuerdo, y que estas características deben ser cumplidas a manera de interrelación tanto de parte de la obra que cumple el artista, como del espectador que entiende y teoriza, en base de su sentir y percibir (Ortiz, 1988).

Entender el arte, sus validaciones y definición, y por sobre todo sus consideraciones, es y ha sido una preocupación desde diferentes planteamientos teóricos a través del tiempo, ya sea en relación al espectador, entorno o motivación, por lo cual se ha decidido escoger dos planteamientos teóricos que se considera se adaptan a la situación actual del arte contemporáneo.

George Dickie, profesor y teórico norteamericano en su texto *El círculo del arte* (1984), fundamenta la relación entre la concepción del mundo con el arte, basándose en teorías compartidas con el pensamiento de Arthur Danto quien de cierta forma inspiró la teoría institucional en base a sus escritos sobre la naturaleza del arte, aludiendo a la existencia de una obra artística sólo si la misma posee una dimensión semántica, es decir si esta se construye en base a algo predeterminado o intencionado. Otra cuestión fundamental dentro de la teoría de Dickie trata acerca de la diferenciación entre aquellos artefactos que son considerados o no como arte, menciona que algo pertenece al ámbito artístico cuando se posiciona dentro de un



contexto institucional, dándole sentido a la obra de arte y denominándose como un artefacto que adquiere un estatus reconocido en el mundo del arte. Pretende establecer las condiciones necesarias para el desarrollo del arte e intenta romper con las convicciones tradicionales.

En cuanto a otro planteamiento teórico y reflexión respecto a qué es el arte y cuál es su función, Giorgio Agamben -filósofo italiano- centra su trabajo en aspectos lingüísticos y políticos relacionados a la vida, su sentido y el papel que desarrollamos dentro de la misma. En su texto *¿Qué es un dispositivo?* (2015) plantea el concepto de dispositivo, en un inicio como un elemento con una función de ayuda emergente que se compone en la mayoría de esferas que rodean y rigen nuestro día a día y que, por ende, se sitúa como un elemento que se impone y se construye como un juego de fuerzas.

A partir de esta definición incipiente de la estética separada de otras ramas del conocimiento han existido diversas aproximaciones en relación a su definición y uso, entendiendo primeramente que esta ciencia está en constante cambio debido a los filtros que se ejercen en relación al contexto en el que nos situamos; pero si algo podemos rescatar son planteamientos atemporales que guiaron la concepción de la estética previa a su constitución que nos permite entender elementos de la misma manera como la de Pitágoras ante un primer acercamiento a lo que se denomina experiencia estética en una relación directa con el espectador, comprendiendo y condicionando la percepción de belleza de manera general (con énfasis en la naturaleza) en relación a la concentración de sentidos mediante el mirar o ver que en relación a la memoria genera una correcta experiencia del paisaje. Por otro lado, Aristóteles, 2000 años antes de que se conceptualice la estética como disciplina independiente de la filosofía, nos plantea una serie de lineamientos que determinan las condiciones sensoriales que se generan al asumir el rol del espectador para percibir la belleza, según Wladyslaw Tatarkiewicz (2002):



[...] (a) Se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva del observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil adaptarse a él; (b) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por así decirlo, “encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad”, (c) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces “excesiva”; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia; (d) la experiencia es característica del hombre y solo de él; otras criaturas tienen sus placeres, pero estos se derivan más bien del gusto y del olfato de la vista y la armonía percibida; (d) la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de la agudeza: los animales son más agudos que los hombres, pero no este tipo de experiencia; (e) ese tipo de placer se origina en las mismas sensaciones [...]. (p. 351-352)

Dado así, la percepción del arte en relación a los planteamientos de Aristóteles no distingue la experiencia estética como la consideramos actualmente y como concepto mucho antes de que se creara a través de una relación biológica, planteando que las sensaciones deben entenderse por sí mismas o por las cosas a las que se asocia en relación a la experiencia y el contexto.

Posteriormente en la historia, según Sara González Moratiel (2018) en su tesis *La Ciudad y la Estética: Siete maneras de pensar la Belleza* nos plantea que teóricos como Hutcheson Locke, F. y Shaftesbury se comienzan a cuestionar si de verdad la estética debe girar en relación a lo «bello» teniendo en cuenta que su concepción varía en relación a la época en la que se plantea. Por eso nos sugieren que la estética no es solo una experiencia de lo bello, sino que también es una experiencia de lo emocional y que ninguno de los dos conceptos responde a una universalidad y que por ende los estímulos objetivos tienen respuestas de carácter subjetivo y, lo más importante, entienden (en el caso de Hutcheson y Hume) que la belleza no es una propiedad de los objetos por sí mismo, sino que existe solo en la mente de quien la percibe.



Kant, en su libro *La Crítica del Juicio* (1876), nos habla de la importancia de la estética entendiendo al gusto como un acto irracional; por lo cual, al no ser lógico, a lo único que podemos referirnos es a una concepción estética y por ende subjetiva. Por otro lado, Schopenhauer sintetiza esta subjetividad mediante la aplicación de la teoría de la contemplación, la cual nos plantea que el espectador admira cuando se centra en lo que tiene al frente mediante el abandono de su actitud normal y práctica hacia las cosas, logrando así una abstracción de sentidos y una pérdida de la línea divisoria entre espectador y obra, entendiéndose como un estado de mente donde convergen las dos partes generando reflexión hacia la misma (González, 2018).

La manera de observar y de catalogar las concepciones del arte en un espacio (ya sea público o privado), entendiendo que la experiencia estética se conforma por las percepciones y el sentir del espectador según el cómo se observa la obra y de cómo varía en relación al nivel de conocimiento del mismo. Elena Oliveras, crítica de arte y especialista en estética argentina en su texto *Estética. La cuestión del arte* (2005), nos plantea que existen diferentes tipos de ojos, en relación a las concepciones de Guido Ballo de lo que el espectador considera arte y por lo tanto estética y los mismos se dividen en 4:

1. Ojo común: aquel que relaciona el arte al placer inmediato pero que a su vez se encuentra muy cerrado a nuevas percepciones del arte en relación a entenderlo como la inspiración, genialidad, mimesis y figurativismo.
2. Ojo snob: se esfuerza por entender la obra de arte desde su conceptualidad, pero cae en lo superficial e irrelevante, guiado por la repetición de lo dicho por otros para encajar dentro de las concepciones estandarizadas o afirmativas que se realicen dentro de los círculos del arte.



3. Ojo absolutista: se caracteriza por ser cerrado en cuanto a su percepción del arte, encasillarse bajo una sola tendencia de manera intransigente, por lo cual el diálogo es nulo.
4. Ojo crítico: es aquel cuya concepción es capaz de analizar la obra en relación a su espacio físico y temporal, permitiendo hacer un profundo análisis con el fin de nutrir el mismo arte, su investigación y validaciones.

A partir de aquí, es posible entender otras concepciones de la obra de arte cuando se resignifica el espacio museográfico y se lo lleva al espacio público, el cual nos permite tener un abanico de posibilidades en cuanto a percepciones y puntos de vista del espectador, debido a que es un espacio de convergencia de todos los posibles modos u ojos que nos presenta Guido Ballo, rompiendo con el carácter muchas veces elitista y segregador por parte de las instituciones del arte y dando paso a una nueva forma de socializar y transversalizar el arte en otros espacios.

La importancia de la estética en la actualidad reside en su capacidad de entender el objeto o en este caso la obra (más allá del soporte) desde una construcción que aglomera diferentes pensamientos y lineamientos teóricos y que nos permite validarlo a través de su condición matérica, perceptiva, conceptual y contextual, que entiende la necesidad de ya no solo analizar lo que masivamente se considera bello, sino todo tipo de prácticas que aporten a la reflexión, la crítica y el sentir del espectador y, bajo mismo entendimiento del sentir, es posible también cuestionarnos lo que motiva y construye una obra de arte desde la experiencia, entendiendo su construcción desde lo no normado.

La experiencia ordinaria entiende el gusto como tal sin hacer un análisis completo y conceptual. El arte por sí no es el objeto como tal sino más bien lo que



despierta en el que hace o ve, desde una conjunción entre el sentimiento, el percibir y el hacer, y extiende su campo al conocimiento a través de la experiencia estética.

Arthur Danto, teórico y crítico de arte estadounidense, analiza la concepción de la belleza y su importancia en el arte contemporáneo, para él, nos encontramos en una situación donde las concepciones clásicas en cuanto a la búsqueda de la perfección ya sea de color, anatomía y composición dejan de ser relevantes, En entrevista para el diario El País, Danto nos comenta que: “ la opción de hacer algo bello está indicado cuando su ser bello contribuya al significado de la obra. Yo llamo a eso belleza interna”, es decir que la concepción de la obra adquiere validez y por ende estética ya no por su resultado, sino por el significado que la obra presente y la construcción del artista para llegar a ella (El País, 2005).

Ante todo lo comentado anteriormente podemos entender que la lógica pretende normar un espacio para el arte y, desde lo mercantil, construye dinámicas que van ligadas al sujeto-objeto. Es así que, a mera contemplación y exaltación de una obra en un espacio, no determina ni promueve la obra per se , sino invita a pensar en el recorrido de/sobre la misma, implicando un acercamiento por parte del espectador sobre el objeto que se distancia del hecho contemplativo y exige una transmisión y condensación de toda la experiencia que no deriva de una condición meramente retiniana sino reflexiva, intelectual, y que por tanto motiva la experiencia estética en cuanto a entender la necesidad como carencia temporal del ajuste con el entorno; el objeto entonces adquiere independencia y define formas de recepción fuera de lo establecido.

Por otra parte, desde las concepciones del arte y que lo compone desde un punto de vista nacional, Pablo Cardoso, artista cuencano referente del arte contemporáneo, en entrevista para la revista de arte en línea *La Selecta* expande los campos de la pintura tradicional mediante la representación de lugares,



momentos, inspiraciones, derivas y tránsitos, se permite entender la construcción artística como un ejercicio que mezcla la contemplación clásica de la obra como herramienta que lleva a la acción, denuncia y crítica, herramientas más contemporáneas pero que eventualmente regresa a la contemplación del resultado, lo importante más que la circulación o legitimación del arte, el resultado artístico tiene que ser producto de la interiorización de una experiencia, con eso cumpliéndose los materiales y herramientas alejadas de tradicionalismos tienen validez (La Selecta, 2013).

Desde una mirada nacional igualmente, es interesante entender el legado histórico de lo que se ha producido y marcado en el imaginario ecuatoriano de lo que es el arte, en nuestro caso relacionado siempre a los tradicionalismos, colonialismos y por consiguiente y en contraposición el indigenismo. La producción contemporánea en el Ecuador busca quebrar con estas concepciones; X. Andrade, antropólogo e investigador del arte contemporáneo nos comenta que en la actualidad el artista busca nuevas formas de interpretación, ya sea desde lo popular y urbano, el juego directo con representaciones culturales y sociales que nos rodean desde la crítica, la sátira y el humor, una explotación constante de la memoria colectiva y la cultura popular desde la diversificación de las herramientas materiales y espaciales. Por otro lado, se buscan propuestas relacionales, donde el artista no solo crea desde su cabeza y concepto, sino que se permite producir desde la relación obra espectador, no solo en el espacio expositivo sino en la construcción de la obra, abordando desde lo social y político muchas veces sectores históricamente invisibilizados o desfavorecidos, el trabajo in-situ y la figura del artista como documentador, investigador y denunciador cobran fuerza para romper encasillamientos en cuanto a lo que es o no el arte en el país (La Selecta,2011).

Bajo estas dos premisas en las cuales la obra de arte adquiere valor en cuanto el círculo del mismo lo valide o, por otro lado, puede ser entendido como un dispositivo más que ejerce control y dominio; se considera que es necesario



remitirse a espacios constantemente contestatarios y reflexivos, tendencia en el país desde el arte contemporáneo y las prácticas artísticas relacionales para evidenciar y posteriormente generar posibles propuestas artísticas contemporáneas, utilizando el espacio urbano como una herramienta donde todavía sigue siendo posible cuestionar los dispositivos de poder, centrando esa búsqueda en la ciudad de Quito y sus alrededores como un ejercicio de descubrimiento de los posibles beneficios y problemáticas que se pueden presentar como ciudad buscando así construir un producto final totalmente contextual.

Es por eso que es necesario entender las concepciones de obra de arte y sus metodologías no solo desde un planteamiento estético, sino a su vez desde las concepciones culturales y el comportamiento del ser humano desde la modernidad centrándonos en la importancia del caminar y su función o carencia de la misma en la actualidad.

Marc Augé, antropólogo francés, en su libro *Los no-lugares, introducción a la antropología en la supermodernidad* (1992), plantea una visión moderna respecto a cómo se maneja la antropología y el entendimiento de la cultura en espacios fijos debido a una creciente modernidad que obliga a un constante tránsito y desplazamiento; aquí existe un cambio constante respecto a la concepción del colectivo y un constante análisis del ser humano en relación a un mundo consumista de esta supermodernidad que nos plantea que los pocos espacios libres existentes de este paradigma antropológico son los espacios de convergencia y tránsito frecuente donde no existe una estabilidad constante; por ende, es el espacio propicio para que el artista cumpla y ejerza como un ser etnógrafo que reivindique lo diverso desde la contraposición de lo hegemónico propio de ciudades postmodernas.



Entendiendo el espacio urbano desde estas perspectivas, es de vital importancia que la forma más idónea para encontrar estos “no lugares” es mediante el recorrido a través del espacio con la intención de resignificarlo sin pretender regularlo nuevamente; así, es posible ir a la deriva para generar otras prácticas, buscando posibilidades matéricas que brinden a la ciudad de Quito y sus alrededores (incluidos los espacios de abandono) nuevos encuentros con el arte, recordando que la ciudad no la conforma solo el espacio físico sino también quien la habita.

Siguiendo la misma línea en torno a la búsqueda de espacios, es pertinente remitirnos a la acción misma de caminar y sus concepciones contemporáneas, entendiendo el cambio de percepción en cuanto a su funcionalidad. Es así que David Le Breton, sociólogo y antropólogo francés en su libro *Elogio del caminar* (2000) nos introduce, a manera compilatoria, las experiencias de diversos autores en relación a sus excursiones vivenciales, antecediendo la necesidad del deleite de la caminata en tanto búsqueda útil del acto, ya que lamentablemente la modernidad la ha destrozado por completo, relegando a una actividad de ocio sin sentido alguno.

Es por eso primigenio reflexionar sobre la caminata como un escape inminente y, apoyado en diversas posturas filosóficas como la citada por Roland Barthes:

[...] es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano. Todo ensueño, toda imagen ideal, toda promoción social, suprime en primer lugar las piernas; ya sea a través del retrato o del automóvil [...] (Barthes,2005).

Desde ahí, la justificación misma de tratar de entender la validez de algo aparentemente sin sentido, pone énfasis en su carácter humano y rudimentario, una forma de descubrimiento atemporal si pensamos en los artefactos que “facilitan” la movilidad y se han impuesto por encima del caminar como ejercicio de tránsito.



Partiendo de esa atemporalidad del caminar y a la par entendiendo la necesidad de Le Bretón de evidenciar una práctica válida y a su vez orgánica, es fácil darse cuenta que quien inicie este trayecto puede nutrirse del espacio con una finalidad creadora y estética; el autor se enriquece de ciertas generalidades que ha podido receptor del análisis de otros que exponen sus experiencias a la hora de recorrer o viajar acompañado, siendo el equipaje, la comida, el sueño y un sinfín de posibles escenarios lo que nos permite, a manera de guía, interpretarlos con una finalidad artística que utiliza el caminar como una herramienta clave para poder construir un producto estético que responda a la construcción en relación a un espacio contextual

1.2 Gentrificar y Okupar como resignificación del espacio público mediante el arte

Es necesario comprender el funcionamiento de una ciudad como un espacio de convergencia en el que encontramos lugares fijos y de tránsito; los primeros enfocados en brindar un espacio de vivienda que permite que el sujeto tenga un lugar estable donde residir y, por otro lado, espacios de convergencia no estática con una finalidad en torno al ocio, distracción o como espacio de movilidad. Sin embargo, existe de igual forma una tercera concepción o producto espacial en las ciudades que son lugares pensados como espacio de vivienda o de ocupación, pero que con el paso del tiempo y sujeto a situaciones variadas, pensadas tanto desde un estado de habitabilidad/productividad como sociológicas y antropológicas, se han convertido en espacios de abandono y nuevos hallazgos arqueológicos, ruinas de la contemporaneidad.

De esta tercera posibilidad surgen ejercicios de intervención que promueven resignificaciones del lugar abandonado que rehabilitan el espacio ya sea con un fin utilitario, social o económico. Si nos centramos en el ámbito arquitectónico podemos ejemplificar a través de la denominada *Gentrificación* -concepto que ve la luz gracias a la socióloga Ruth Glass en 1964- que nos enfrentamos a un fenómeno creciente



que -en Gran Bretaña y a partir de los años 60 inicia una readecuación de casas victorianas en barrios obreros que en aras de una revalorización de las propiedades implica -de modo voluntario y discriminatorio- el inminente desplazamiento de las clases sociales más bajas (Glass, 1964).

Es posible desde ese primer caso hasta la actualidad entender el concepto de gentrificación desde un enfoque netamente mercantil y económico en tanto un producto de la modernidad con enfoques variados, como puede ser el gubernamental en tanto al manejo de una imagen, desde lo industrial al resignificar a la ciudad ya no como un espacio que permite la actividad mercantil, sino más bien entender la ciudad como mercancía.

En la ciudad de Quito desde 2015 se pueden evidenciar diversos ejemplos de lo antes mencionado y bajo diferentes problemáticas; sectores del centro histórico como el caso del barrio La Chilena donde se trató de expropiar viviendas para la construcción de embajadas, vecinos de La Mariscal han sido desplazados por el aumento de la zona rosa y la contaminación auditiva que provoca. Por último, el nuevo aeropuerto de Tababela atrajo inversión extranjera en el área de hotelería y hangares para equipajes y encomiendas, elevando el costo del metro cuadrado, de los arriendos y a su vez, afectando a los pequeños y medianos agricultores de la zona (El Comercio,2015).

Sin lugar a dudas la función oculta de esta práctica es proyectar una ciudad visible y estéticamente visual que, bajo el lema rehabilitación de espacios marginales, peligrosos o simplemente en desuso- pretende construir normativas que regulen las grandes intervenciones urbanísticas en un sector conservando y preservando el patrimonio y justificándose bajo términos como *saneamiento*, *regeneración urbana*, *reurbanización*, entre otras.



El punto más importante desde la perspectiva social respecto a la gentrificación como tal -más allá de los desplazamientos de sectores vulnerables que no son poca cosa- es aburguesar el espacio de tal manera que el predio de viviendas a la venta o en renta eleve la demanda y la oferta colocando precios elevadísimos; así que, la dinámica de funcionamiento del espacio cambia, muchas veces anulando los lugares de trabajos tradicionales con la finalidad de emplazar modelos de negocios más contemporáneos y por tanto otro tipo de consumo que contemple mayor salida de divisas.

Teniendo en cuenta las nuevas concepciones de negocio o interés en un espacio delimitado con el fin de revalorizar, potenciar o simplemente “mejorar”, surge la necesidad inminente de atraer turismo e inversión al mismo, siempre desde un enfoque mercantil y capitalista; nace, así, un factor visual que potencia la necesidad del arte a la par de la arquitectura como una herramienta que permite atraer inversión desde el espectáculo.

Entendamos entonces el surgimiento de una *neo bohemia* en la cual la intención de catalogar la vida artística y cultural tiene íntima relación con el ocio y la distracción, finalmente imponiendo distritos de arte llamativos sin pensar muchas veces en el peso social y económico que acarrea para los habitantes originarios.

En la gentrificación del *Lower East Side* [Nueva York], las galerías de arte, las discotecas y los talleres de artistas construyeron la tropa de asalto de la reinversión en el barrio, aunque la extraordinaria y a veces ambivalente, complicidad del ambiente artístico en la destrucción social causada por la gentrificación rara vez es aceptada (Smith, 2012, p. 308).

Es así que el arte, como nos plantea Jean Baudrillard, sociólogo y filósofo francés, se torna en un espacio en el cual se imposibilita discernir lo que es y deja



de ser, provocando su caída en una simulación en la cual las funciones de la crítica dejan de existir porque el arte por sí mismo lo ha absorbido, donde toda obra es en la actualidad su propio comentario y crítica, donde el arte cae en una especie de encierro producto de su propio valor. Vivimos en una modernidad donde el público deja de ser un factor de dos polos y de complicidad por el carácter mismo de la universalización del arte, la globalización de la cultura y su desinterés desemboca en la concepción misma de una realidad donde hemos tendido a estetizar nuestro entorno y caemos en la indiferencia en la que todo puede convertirse en obra, por lo que el autor comenta que: “En suma, hay que admitir que hoy la mayor parte de los objetos estéticos son obras que recurren a una especie de irrisión y hasta, podría decirse, de chantaje. Parecen decir: <<Bueno, aquí estoy, si no me reconocen es porque no entienden nada>>” (...), dando paso a entender que vivimos en un plano en el que la estética misma se convierte en un éxtasis de valor, imposibilitando nuestra capacidad de juicio y provocando que no haya relación alguna entre la especulación mercantil no sólo de la obra sino de la concepción de arte como tal y su valor estético. El arte tiende a convertirse en nada más que una prótesis publicitaria avalada por una cultura que se ha sumergido al mismo tiempo en una banalidad de la que hemos aprendido a vivir, reciclándose en sus propios desechos.



Imagen 1 Intervención sobre mural del artista Okuda en el barrio de Barajas, España. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html



Podemos ejemplificar este fenómeno desde prácticas artísticas encasilladas y absorbidas con una finalidad de atracción turística buscando réditos económicos, muchas veces utilizando el arte urbano o grafiti con este fin, ya que si bien el mismo nace con una finalidad contestataria y de expresión de jóvenes de zonas populares, en la actualidad ha sido motor de la gentrificación, tal como lo que sucedió en *Embajadores* (Madrid) justamente en un mural esquinero realizado por el artista urbano Okuda, el mismo que en 2019 amaneció intervenido con la frase “Tu street art me sube el alquiler”, quejas que han aumentado en diferentes sectores de España y no solo en murales, sino también en espacios de librerías y galerías de arte urbano, sin embargo la situación de *Embajadores* genera dudas al denotar un enfrentamiento entre intervenciones en el espacio público generando la pregunta: ¿El arte urbano o *street art* es un producto gentrificador? (El País, 2019).

El cuestionamiento surge ante el aumento considerable de airbnbs en el sector que ofertan como plus el colorido de sus calles, a la par de “experiencias” artísticas sumándolo a tours de arte urbano por 25 euros, el mismo que finaliza pudiendo plasmar su propio stencil en una pared, siendo más que claro que el problema no es el artista como tal, sino su entorno capitalista que ante una necesidad mercantil transforma las prácticas artísticas en productos (El País, 2019).

A pesar de esto, eso no necesariamente significa que las prácticas urbanas o los artistas como tal no podamos negar estas tentativas de mercantilizar un trabajo que siempre ha tenido la función de cuestionar y romper los encasillamientos que la academia y los espacios expositivos han normado.



En *Kreuzberg*, un distrito pobre de Berlín, la creciente intervención de artistas urbanos en terrenos abandonados de la zona genera un proceso de gentrificación en cuanto al cambio estético que causaba en el sector, provocando así un mercado que pretende consumir arte urbano sin hacer una lectura de la situación real del entorno y su situación. El mural más icónico es una obra por los artistas Blu y JR en 2007 en el cual se refleja la dura realidad social de la monotonía, la opulencia y el estar encadenados a un modelo consumista retratando a un individuo con cadenas de oro que se coloca su corbata.



Imagen 2 parte del mural realizado en Kreuzberg, Berlín por los artistas Blu y JR. Recuperado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>

El problema reside cuando el alcalde de Berlín Klaus Wowereits cataloga a *Kreuzberg* y su proceso de gentrificación como la “Pobre pero sexy Berlín” y por consiguiente busca generar réditos económicos de la percepción visual de espacios deteriorados pero intervenidos con prácticas artísticas, tomando como modelo insignia el mural realizado en 2007 convirtiéndolo en un espacio de “tours” de la otra cara de la ciudad (Upsocl, 2015).

Los murales se adueñaron involuntariamente de un lugar en esta realidad convirtiéndose en un sitio de peregrinaje de tours guiados de arte callejero, como una oportunidad fotográfica para la creación de miles de postales, portadas de libros y carátulas



de álbumes musicales. La ciudad comenzó a utilizar la estética de la resistencia como campaña de marketing¹.

Ante estas atribuciones en cuanto a la resignificación de un espacio y la inconformidad de los artistas por su uso comercial, la salida que pudieron encontrar fue la negación de su propio trabajo mediante la eliminación del mismo, pero no destruyendo sino pintando de negro los más de 1000 metros cuadrados que componían la obra, posicionando un discurso evidente de negación de la apropiación y el entendimiento del carácter efímero de las intervenciones en el espacio público hasta que -a manera de denuncia- se piensa que “lo que se puede dar también se puede quitar”; el hecho invita a cuestionarnos si es que la única forma de evadir la inminente absorción por parte de esta hipermodernidad capitalista es la negación de nuestra obra como acto contestatario y si en verdad vivimos en un mundo donde el arte -de manera inintencionada- es producto de su falta de retroalimentación objetiva que se ha convertido en nada más que una prótesis.



Imagen 3 Resultado de la intervención del mural por parte de sus autores. Recuperado de <http://www.upsocl.com/creatividad/por-que-pintamos-encima-del-mural-mas-famoso-de-berlin/>

¹Traducción por el medio digital Upsocl de la nota realizada por The Guardian con el título: **Why we painted over Berlin's most famous graffiti**; The murals took their involuntary place in this reality as a pilgrimage site of guided street art tours, as a photo opportunity for countless greeting cards, book covers and record sleeves. The city started to use the aesthetics of resistance for its marketing campaigns. (The Guardian , 2014).



Este punto de vista de modernización del espacio en desuso o lugares de tránsito es propio de iniciativas transgresoras como el arte urbano que terminan siendo absorbidas por un sistema comercial que monetiza el trabajo ajeno sin pensar en las consecuencias socio espaciales de los sectores vulnerables; a la par, los crecientes modelos capitalistas en cuanto a distribución de terrenos y tierras, así como las crisis económicas producto de regímenes totalitarios, genera que en los años 80 -en España- surja el movimiento *Okupa*, a su vez inspirado en procesos previos de habitación de espacios abandonados en el Reino Unido a lo largo de los años 60; la finalidad, resulta en la apropiación de espacios en condición de abandono para cambiarlos a espacios de transmisión y potencialización de ideologías incipientes de la época como ecologismos y pacifismos acompañado de cuestionamientos de carácter social en torno a organizaciones vecinales, derechos laborales, antifascismo, autonomía de la educación, entre otros; todos giran desde el enfoque de la contracultura y un cambio de paradigma en cuanto a la pertenencia, iniciando desde la premisa de una contraposición en cuanto a la cantidad de personas que por las situaciones actuales no cuentan con un lugar fijo de residencia y, por otra parte, un exceso en cuanto a propiedades estatales en condición de abandono debido a la falta de presupuesto para su restauración; todo conlleva a un nacimiento apoyado en el sentido de comunidad y potencialización de la misma, iniciando muchas veces desde cambios barriales de manera sectorizada, planteando el concepto de intervenir lo abandonado y entendiéndolo como:

[...] el barrio constituye un espacio de prácticas sociales y culturales conocidas y familiares para los sujetos involucrados. Es decir, no se trata de un espacio público cualquiera, sino de un espacio de tránsito que separa (o une) el mundo de lo público y lo privado” (Saraví, 2004, pp. 36-37).

Es así como se comprende de mejor manera que la *okupación* no es en esencia o concepción original un simple acto de residir sin más, sino que siempre busca una construcción que aporte a su entorno o por consiguiente a sectores sociales o culturales muchas veces invisibilizados por modelos adquisitivos, sin rechazar de

igual manera la *okupación* como acto transgresor a manera de crítica al sistema gubernamental en cuanto a la distribución de viviendas.

En tanto a las posibilidades que puede brindar el arte enlazado a la responsabilidad social y la preocupación en torno a la migración, Francesco Carerini introduce el proyecto C.I.R.C.O (Casa Irrenunciable para la Recreación Cívica y la Hospitalidad) como un replanteamiento de la ciudad y sus áreas de recepción para migrantes y poblaciones móviles mediante la reactivación y reutilización de espacios inmobiliarios de la ciudad de Roma que se encuentran en abandono o desuso con la finalidad de democratizar el uso de los espacios para todos los habitantes, sin importar condiciones socio económicas, con la finalidad de generar iniciativas en torno a políticas de acogida y reciprocidad (Carerini, 2018).



Imagen 4 Fachada de la casa Pukara. Recuperado de <https://www.revistacrisis.com/debate-territorios-de-resistencia/casa-pukara-historia-y-sinonimo-de-okupar-y-resistir>

Para poder ejemplificar ejercicios de *okupación* en el Ecuador, inicialmente entendiéndolo de igual forma como la necesidad de movimientos sociales y de contracultura de poseer un espacio de gestión social con una mirada diferente al partidismo y a la participación democrática tradicional, nace -hace 12 años- el centro cultural casa PUKARÁ o trinchera como una apropiación de un espacio físico en abandono diagonal a la Asamblea Nacional, el mismo que durante todo este tiempo ha generado dinámicas participativas, de capacitación y crítica así como procesos recreativos posicionándolo como un espacio icónico de la ciudad de Quito en cuanto a contracultura y procesos alternativos de diferente índole y percepción. El espacio



ha recibido amenazas de desalojo constante por parte del Municipio de Quito (al cual le pertenece el predio) a través de la historia, sin embargo, la unidad social y el activismo ha evitado el mismo adjudicando la utilidad que puede llegar a tener un espacio bajo el concepto “ni casa sin gente, ni gente sin casa”, invitándonos a cuestionarnos hasta qué punto lo legal se contrapone con lo legítimo en cuanto a generación de espacios por y para la sociedad se refiere (Buitrón,2018).

Adentrándonos a las posibilidades artísticas que puede brindarnos el concepto de *okupación* e intervención del espacio público, en el país, el Festival Al Zur-ich nace en los años 2002-2003 como una iniciativa de estudiantes de artes plásticas de la Universidad Central del Ecuador con el fin de generar y gestionar propuestas artísticas en relación con la comunidad y el espacio público, en primera instancia y de manera autofinanciada y, posteriormente, haciéndose acreedor de fondos concursables gubernamentales por su crecimiento e interés de fomentar el arte conceptual en espacios a los que no se acostumbra llegar como comunidades rurales o barrios urbano marginales.



Imagen 5 Imagen para convocatoria al XVIII Encuentro de Arte y Comunidad al zur-ich 2020 "Reinicio". Tomado de <https://arteurbanosur.blogspot.com/2020/07/xviiiencuentro-de-arte-y-comunidad-al.html?fbclid=IwAR2mRWmQmWrbzZ5-Nj1u8X-3wOy9uBOVAPpiYLuoSZDeh3Q9iW5j4xu>

El festival se plantea a manera de residencia artística entendida y gestionada como un espacio político catalizador de encuentro, diálogo e intercambio de conocimientos y saberes vinculados al concepto y procesos amplios en relación al arte y comunidad en diferentes barrios de la Ciudad de Quito y algunas ciudades del Ecuador -en ciertos casos- y su participación se da a manera de convocatoria



abierta con la finalidad de conseguir una interrelación directa en cuanto a la intervención de los espacios afines a nuestro entorno siempre en relación al mismo como motor principal de la creación artística.

1.2. El transitar como experiencia estética

Entendida la estética, desde una mirada de abarcar las concepciones, percepciones y significaciones en cuanto a la obra de arte, es prudente proceder a abordar el tránsito como una posibilidad generadora de obras de arte; Francesco Careri, arquitecto y docente de la Universidad de Roma Tres y fundador del Laboratorio de arte urbano *Stalker/Observatorio Nómada*, nos plantea en su obra *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2009), la posibilidad de intervenir espacios vacíos, comenzando por el entendimiento de la humanidad desde el nomadismo en sus inicios como el primer acto estético que construye un territorio y deja algo en ese trayecto, en este caso a través de los menhires, que son rocas de diferentes tamaños dejadas por los nómadas a su paso y que nos hace entender que el nomadismo dejó de ser una condición errante para transformarse en el transitar como herramienta de descubrimiento, de investigación y por ende generadora de prácticas artísticas propias del campo expandido.

El término nomadismo, según la Real Academia de la lengua Española, se define como la acción de estar en constante viaje o desplazamiento, en un inicio llevado a cabo por los seres humanos en relación a la recolección de alimentos, las condiciones climáticas y la búsqueda de espacios con la cantidad de recursos necesarios para la supervivencia hasta la transición al sedentarismo donde decidimos asentarnos en ciertas zonas que permitan lo mismo pero a larga duración; es de entender entonces que lo logrado mediante el mismo acto del tránsito, no solo se da como un espacio de descubrimiento, sino como un acto de construcción y asentamiento con un cambio de concepción hacia prácticas sedentarias. Sin embargo, entender conceptos filosóficos y teóricos en cuanto a la significancia de este acto no deriva necesariamente desde un utilitarismo incipiente,



sino más bien desde las posibilidades modernas de creación artística; para ello debemos retroceder hasta concepciones más antiguas en cuanto al recorrido y la figura del observador, importante desde la concepción de la ciudad y lo urbano.

En la actualidad el ejercicio de ser nómada conlleva a un cambio de paradigma y concepción como acto y función dependiendo del espacio temporal en el que nos situemos; según Careri, el andar se ha convertido en una suerte de intervención urbana tomando en cuenta sólo los planteamientos simbólicos del nomadismo en su concepción originaria y nos plantea que: “el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica y no solo física, del espacio antrópico” (p. 20), dándonos a entender que el ejercicio de ser nómada no significa que se tiene una meta final o que se conoce el camino a seguir, sino más bien que el errar o el devenir que él mismo produce es lo que genera productos estéticos igual que especifica el tránsito, pues no solo implica un cambio físico de un espacio, sino también una transformación simbólica de lo intervenido y por ende un cambio de percepción del individuo.

Si entendemos al nomadismo como este sistema de descubrimiento fortuito mediante un ejercicio de tránsito y aprendizaje, también es necesario conceptualizar a la ciudad como una serie de construcciones, elementos y espacios antropológicos que, susceptibles a una globalización y homogeneización eminente, limitan las posibilidades de la otredad; tomamos así como referencia el planteamiento de Marc Augé presentado en *Los no Lugares, Espacios del anonimato; Una antropología de la Sobremodernidad* (1992), se entiende que la concepción contemporánea de la ciudad y lo que la compone en temas físicos y de delimitación es un espacio antropológico fijo y muchas veces hegemónico donde florece el exceso de modernidad en relación a la monotonía, producto de la globalización que impone un modelo occidental dominante, dificultando al artista en su posición como posible antropólogo y entendedor del contexto en el que se posiciona; por lo cual él mismo debería fungir en la labor de etnógrafo para identificar posibles espacios de tránsito donde aún sea posible la interpretación de lo/el otro y por ende la reivindicación cultural.



Recurramos entonces a entender la construcción de la ciudad como tal, Ezra Park sociólogo urbano estadounidense y miembro fundador de la aclamada escuela de Sociología de Chicago nos permite reflexionar más allá de la aglomeración física de servicios, instituciones, individuos y aparatos administrativos y más bien menciona que hay que entender la urbe como una construcción vital mediante el ánimo, a manera de conjunto de costumbres, tradiciones de sentimientos inherentes a estas costumbres. Es muy fácil ver la ciudad como un elemento vacío producto del crecimiento natural, una simple construcción o espacio de cemento casi artificial y geométrica, alegando a las posibilidades de desmontar y reemplazar desde una falta de significancia; hay que entender su construcción desde el estar arraigada en los hábitos y las costumbres de las personas que la habitan, generando un paralelismo en cuanto a su construcción a partir de lo matérico y así mismo de lo moral.

Basándonos en las dos formas de construcción hay que entender que las mismas nos rigen, desde lo matérico en cuanto a normar nuestro desenvolvimiento por un espacio, eso sí acompañado siempre por la concepción moral y rutinaria y de hábito que llega a tener el habitante, como comenta el autor en cuanto a “[...] esta inmensa organización, nacida como respuesta a las necesidades de los habitantes, se impone a ellos una vez se constituye como un dato bruto que les modela según propósitos e intereses propios”(Park,1999, p.51),por lo que podemos comprender que si la ciudad se entiende como un organismo viviente que interacciona con sus ocupantes, la misma de igual forma puede limitar las modificaciones que se le hacen.

Dentro de esta concepción moderna de ciudad, en cuanto al nacimiento de la misma como espacio que diferencia el centro de la periferia -producto del rápido crecimiento industrial- se presenta la figura del *Flâneur* o *pasante* a finales del siglo XIX, quien termina siendo un individuo ajeno que no se termina de sentir cómodo,



que es parte de la gran ciudad y la burguesía que lo conforma pero sin embargo no se siente parte y por ende se refugia en la multitud de manera enajenada y hasta disociada de la construcción y más bien se vuelve abarcador en cuanto a la interacción del errante que se apersona del entorno sin involucrarse con el mismo en cuanto a relaciones sociales.

La libertad del 'flâneur' se ejerce sobre el conocimiento de que toda finalidad es, en mayor o menor grado, imposición de sentido y dependencia, sacrificio de la frágil eternidad del presente ('carpe diem'). Vagar sin rumbo es la materialización de la libertad, que sólo es posible como liberación de toda finalidad (Alemany, 2015)

Se encuentra como referente ideal de la época al poeta Jean Baudelaire, desde la concepción del artista errante que disfruta del nutrirse del espacio que lo rodea sin necesariamente participar del mismo; casi a manera de voyeurista se cola en lo ajeno desde un estudio ralentizado y minucioso del entorno, disfrutando esa "separación del resto" para inspirarse, principalmente usando los callejones y espacios de alta confluencia como objeto de estudio, y produciendo así un aparente sentido de libertad ante lo que fue en su época, cotejándose finalmente con el nacimiento de estas limitaciones físicas y morales que Park comenta en la actualidad. El *Flaneur* inspira a muchos otros artistas tanto de la lectura como del arte, pudiendo ejemplificar a los dadaístas y sus tránsitos y salidas de campo, a los situacionistas y sus *derivas*, a poetas tales como Edgar Allan Poe con su texto *El hombre de la Multitud (...)*, Frank Kafka y el *Paseante Solitario (...)* y un largo etcétera hasta concepciones más contemporáneas del mismo como los de la teórica Sussan Moss (1995) que nos comenta que << "El flâneur se convertirá en un sujeto postmoderno que ha cambiado los pasajes por los Shopping Malls y que ha desarrollado el órgano de la visión como un sentido hegemónico [...]">>> (...), que es precisamente lo que Careri busca en cuanto entender las concepciones pasadas del tránsito y su comprensión y lo adapta a su contexto mediante el recorrido como la posibilidad de atravesar un espacio que genera un cambio y de esa manera aproximarse estética y artísticamente (López Martínez, 2008).



Podemos ejemplificar y elucubrar las posibles materializaciones contemporáneas de los planteamientos de Careri en torno a su construcción de ciudad donde convergen espacios "habitados", y en contraposición a los espacios que al contrario muchas veces son olvidados o se plantean como lugares de tránsito no estático, donde reside la verdadera riqueza creativa, y la posibilidad para generar obras de arte con una finalidad tanto estética como significativa en relación al contexto en el que nos desenvolvemos y la posible resignificación de espacios olvidados o consumidos por el mismo crecimiento abrasador de la modernidad.

Llevando estas interpretaciones de ciudad y tránsito al mundo del arte podemos ejemplificar de manera teórica las proposiciones de Guy Debord, filósofo, teórico y cineasta, miembro fundador de la Internacional letrista y fundador de la Internacional situacionista, movimientos subversivos conformados por profesionales sobre cultura que buscaron rescatar la construcción crítica del arte ante una sociedad que en su época empezaba a posicionarse como consumista de las imágenes con una cultura de masas que limitaba la capacidad creativa y analítica de los individuos, por lo que uno de sus planteamientos -a manera de manifiesto, dentro de la revista que generaba la Internacional situacionista- es el de *La Teoría de la Deriva* (1958), en la cual el autor define este término como:

Una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos [...] ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo (Debord, 1958, p. 50).

De esta manera se entiende a la psicogeografía como los efectos que genera un ambiente geográfico en el comportamiento y emociones de un individuo y denotando de igual forma que este proceso busca romper con una concepción lineal, encasillada e incluso rutinaria del paseo como un simple viaje de ocio sino más bien busca en lo fortuito posibilidades de descubrimiento y posterior creación/investigación artística.



Por último, Debord a manera de guía da a entender los lineamientos que debería seguir cualquier persona si desea generar una deriva en algunos casos de manera textual.

Se puede derivar en solitario, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que compartan un mismo estado de conciencia. El análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos permitirá llegar a conclusiones objetivas. (Debord, 1958, p. 51).

El autor manifiesta a manera de reglamento cuestiones técnicas como pueden ser el número de partícipes, la duración ideal de la deriva o en ciertos casos sugerencias respecto a la finalidad que se busca en relación a lo que se genera ejemplificando que el tránsito por el espacio será vago o preciso en cuanto a si se busca el estudio de un lugar en concreto o por el contrario si la deriva aflorará a lo emocional y psicológico.

Es así como esta acción de la deriva -que se plantea como un acto de abandono de prácticas tradicionales (incluso entendiéndose por el transitar o desenvolvimiento dentro de un espacio limitante, conocido o de extrañamiento)- se enfoca en este deambular en relación a la disposición del terreno y los posibles beneficios o inconvenientes que se encuentren en el camino sin estudios psicogeográficos o de conocimiento del terreno en sí, por lo cual el autor cree de vital importancia el azar como parte de este ejercicio, considerando que es una forma válida de romper el elemento conservador y cauto que tiene el ser humano ante un escenario desconocido.

Otros ejemplos de construcciones estéticas relacionadas al transitar utilizando el espacio público y sobre todo la periferia con fines artísticos son los presentados en el *Land Art*, denominación dada a las intervenciones en el paisaje en la década del sesenta en la cual, a manera de crítica del estudio, del museo, de las galerías y principalmente de los métodos tradicionales de entendimiento de



exhibición de la obra, lleva a generar nuevas propuestas en espacios expandidos. Uno de los ejemplos claros del mismo es la obra de Richard Long denominada *A Line Made by Walking* (1967) en la cual el artista genera una línea producto del hacer un constante tránsito por un gran campo, provocando así que la hierba que pisa una y otra vez se asiente y logrando así que tanto la acción como el resultado sea la obra de arte.

El *Land Art* como práctica artística estética ejemplifica de la mejor forma la posibilidad de generar una sinergia respecto a la arquitectura, el arte y la escultura, refiriéndonos a la última desde el punto de vista de que siempre se trata de encasillar nuevas prácticas dentro de alguna definición ya concebida y aceptada por el ser humano, dando a entender así que tanto la escultura como la pintura y el dibujo son términos maleables y con el paso del tiempo se han vuelto ambiguos respecto a todo lo que encasillan, adquiriendo nuevas denominaciones que ya fueron mencionadas en su tiempo por Lévi Strauss y Rosalind Krauss.

Para entender la concepción de ciudad y sus limitantes referidos a la teoría y la arquitectura, más allá de la concepción de Careri, podemos analizar los planteamientos de Rem Koolhaas (2007), arquitecto y teórico que nos plantea la ciudad primeramente mediante la concepción del espacio basura como la valorización de los terrenos desde un punto de vista consumista y capitalista que ha generado que se pierda la estética en las construcciones y se convierta literalmente en construcciones sin significado que solo buscan suplir necesidades económicas, por ende comenta que:

En el mismo momento en que nuestra cultura ha abandonado la repetición y la regularidad como algo represivo, los materiales de construcción se han vuelto cada vez más modulares, unitarios y estandarizados; la materia viene pre digitalizada.
(p.199)



Bajo esta premisa el autor de igual forma enuncia -inspirado por los planteamientos del *No Lugar* de Marc Augé- que las posibilidades de descubrimiento e innovación se encuentran en los espacios destruidos haciendo una fuerte referencia hacia la entropía como la energía que se encuentra en estos espacios y que por ende permite posibilidades de creación artística por lo que es necesario encontrar espacios exentos de esta concepción de arquitectura como ejercicio consumista y heterogéneo.

Es pertinente determinar que efectivamente a través de la historia hemos tenido espacios de descubrimiento del tránsito y sus posibilidades teóricas y en este caso estéticas que, evidentemente, encontramos en una hipermodernidad que norma y limita las construcciones sociales mediante los conceptos de ciudad y metrópoli, abandonadas por la arquitectura y retomadas por filósofos y artistas ampliando al centro periferia y convirtiéndolo en centros espaciados demográficamente, gigantes e imponentes pero llenos de posibilidades en cuanto a los espacios vacíos que deja la misma y que han permitido que figuras de inicio de la modernidad como pudo ser el *Flâneur* sigan teniendo validez en la actualidad, eso sí haciendo cambios sustanciales respecto al contexto en el que se posiciona y adaptándose a nuevos paradigmas con una cultura cada vez más heterogénea y a su vez masificada en cuanto a la comunicación y redes sociales. Queda siempre la labor del observador de la ciudad como figura que descubre nuevas posibilidades, que entiende el proceso histórico, llevando a abrazar construcciones filosóficas y de igual forma entendiendo la labor de resignificar desde el arte y la estética ante un futuro incierto (Careri, 2014).



Capítulo II

Historia de las prácticas artísticas y estéticas en el espacio urbano/público a través del tiempo



2.1 La Internacional Letrista y Situacionista

Las diferentes posibilidades del arte, en relación con la crítica y la política han dado luz a través de la historia a diversos movimientos y colectivos que han permitido cuestionar el orden rutinario establecido, la ciudad, la creación y sobre todo nuevas posibilidades de investigación y análisis para la construcción de obras, mediante la poética.

En 1946 la ciudad de París ve el surgimiento de un grupo de artistas contemporáneos nacidos en el periodo de entreguerras que se permiten plantear una revalorización de la letra y las palabras como motor principal, convertir y hacer poseía de todo, transfigurarse en una vanguardia que diversifica la poética mediante la comunicación directa, eso sí alegando la muerte de la palabra y el lenguaje, y rechazando su carácter semántico que rescata la condición fonética y estética de las palabras, alejándose de su sentido de muerte ante la propaganda que la lleva a campos expandidos involucrándose en el cine y en la pintura, dando paso a la concepción de *Los Letristas* y, posteriormente, a la *Internacional Situacionista*.

Es importante entender que el movimiento fundado por Gabriel Pomerand, Isidore Isou, Georges Poulot y Guy Marester, plantean esta organización colectiva sin líderes, buscando esa posibilidad de quebrar con la concepción del artista como erudito único y genio creador individual, sino más bien entendiendo las posibilidades de creación grupal y mutua con la poesía y sus posibilidades como herramienta principal; en primera instancia, se presenta a manera de escritos, textos y manifiestos que afloraban la polémica mediante temáticas muchas veces de carácter contestatario y crítico, y sobretodo enfocados en la negación de movimientos precursores como pudo llegar a ser el *Dadaísmo* y el *Surrealismo* en su época. La producción Letrista aborda dos campos de la creación, el primero en cuanto a la transformación de la letra en sonido, primordialmente llevado a cabo por Isou y sus adeptos, mediante manifiestos, enunciados públicos, textos y ensayos críticos y, por otro lado, la búsqueda de la letra que se convierte en imagen,



promovido principalmente por Gabriel Pomerand. Es importante entender que socialmente los letristas sí plantean un cambio de entendimiento de la sociedad y la

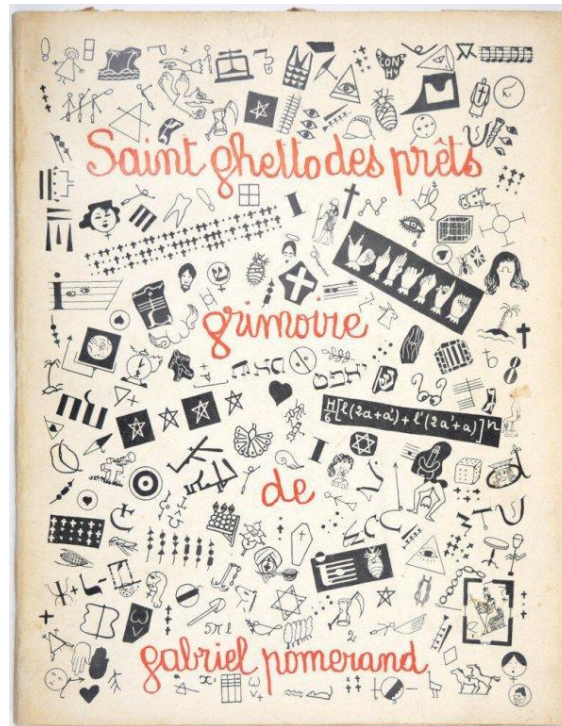


Imagen 6 Obra del Autor Gabriel Pomerando bajo el título: Saint Ghetto de Prets, 1970. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/saint-ghetto-des-prets-grimoire-gabriel-pomerand-preface-jacques-baratier>

cultura de manera prioritaria en cuanto a la concepción del consumo de arte por parte de los espectadores, provocando muchas críticas, polémicas y censuras de sus trabajos, a sabiendas que esto cumplía con la función de sacudir lo normalizado.

En cuanto a la pintura, podemos ver la utilización de grafos, dialectos y símbolos, muchas veces inventados con la intención de generar productos estéticos y compositivamente similares o no distantes de una pintura o dibujo; en muchos casos se utilizó el recurso de la *Metagrafía* entendiéndose como la sustitución de bloques icónicos con letras, incluso queriendo textualizar y plasmar este interés de graficar la poesía en todas las disciplinas posibles; artistas como Jean Louis Brau y Gil Wolman se suman a esta tendencia de la creación con letras utilizando desde la mecanografía hasta el collage como instrumentos de creación, algo así como lo que hoy en día ocurre cuando se usa word como medio digital sabiendo que se trata de



un programa de escritura, por lo que se cambia su función para privilegiar el dibujo, rara vez la escritura. Sin embargo, el espacio de mayor interés creacional, primeramente por lo novedoso que era en su momento y su inminente globalización y comercialización como un espacio de masas es el cine; espacio del cual los Letristas se apropiaron principalmente mediante el manifiesto de que él mismo ha muerto como producto de consumo y que su intención es revivirlo mediante la transgresión del lenguaje y de igual forma la alteración del recurso fílmico como tal, siendo el largometraje *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isou -obra precursora a manera de manifiesto gráfico- que introduce los recursos técnicos que determinarán el estilo de cine letrista, mediante el montaje de imágenes, el collage, la manipulación del soporte como tal mediante intervenciones físicas, rayones y arañazos así como contraponer la imagen con el sonido y especialmente con este último recurso procurando una separación marcada del sentido del oído y la vista en un mismo filme, obviamente buscando que el sonido y la palabra sean los protagonistas; y es gracias al letrismo que podemos ver las primeras proyecciones de cine netamente sonoro sin imagen en movimiento, permitiendo la experimentación del sonido como volumen y espacio por sí mismo (Letailleur, 2011).



Imagen 7 Proyección de cine letrista. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.lettrismo.pdf



Es precisamente el cine también el que provocará el fraccionamiento y posterior disolución del movimiento Letrista, principalmente por motivos políticos, en relación a discrepancias teóricas respecto al carácter revolucionario y contestatario o hasta qué punto el mismo era permitido o aceptado por todos. El punto de quiebre se produce posterior a una acción que realiza Guy Debord, Gil Wolman, Serge Berna y Jean Louis Brau en contra del cineasta Charles Chaplin, que en su momento se presentaba como un gran idealista e icono de la izquierda debido a su exilio de los Estados Unidos llevando a una acción de repartición de folletos, de tal modo que se niega y tilda al artista de oportunista y a su vez cuestiona seriamente la necesidad de ídolos en las luchas políticas, lo que a su vez abre paso a cuestionar las posibilidades de las vanguardias no sólo como generadoras de arte sino también de militancia política (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.).

Producto de esta acción se genera un fraccionamiento ya que Isidore Isou, máximo referente letrista, se pronuncia totalmente en contra de la acción realizada por lo que se inicia un resquebrajamiento en cuanto a ideologías y sobre todo maneras de entender la misión y visión del movimiento Letrista, derivando seis años después de su creación, diferentes tendencias o enfoques, siendo la primera adoptada como *Isouismo* donde se pretende volver a las raíces filosóficas y metódicas todo para de esa manera poder cuestionar más a fondo temáticas sociales y económicas y, por otro lado, con Guy Debord a la cabeza, cuestiona más la necesidad que el arte y la política son elementos que se entrelazan y por ende es muy crítico respecto al público al que el arte responde, derivando así en la Internacional Letrista, nombre que adquiere en símil a movimientos obreros y sindicalistas que se agruparon a nivel mundial; no pasó mucho tiempo para que estas disputas entre estas dos corrientes existentes detonen la muerte de este grupo, como es característico de las vanguardias, dando paso a un nuevo proceso que permite entrelazar la militancia política con el arte y la filosofía (Letailleur, 2011).



En 1957 varios europeos provenientes de distintas vanguardias y colectivos, no exclusivamente artísticas sino también arquitectónicas, filosóficas y literarias, se nutrieron de sus capacidades y, conscientes que la militancia radical política es un factor clave en la sociedad, crean la denominada *Internacional Situacionista (IS)*, nombre inspirado primeramente -como se ha mencionado antes- en relación a la réplica creación en cuanto a la unión sindical de obreros que fue insignia con internacional sindicalista y comunista, la misma que a pesar de durar muy poco por la explosión de la Segunda Guerra Mundial deja impregnando en estos jóvenes la idea de la creación multidisciplinaria global colectiva bajo un mismo ideal y tendencia política que, principalmente, girará en torno a París donde encontrará la mayoría de sus adeptos y sobre todo bajo la figura de Guy Debord, que si bien fue muy enfático respecto a entender que la *IS* es un espacio horizontal y de creación comunitaria, será tomado como referente y en ciertas ocasiones líder del movimiento, además de ser el único miembro constante durante sus 15 años de existencia (Mayos,2015).

Si bien el hecho de juntar pensadores y artistas con mucho potencial como Michel Bernstein, Jorgen Nash, Constant Nieuwenhuys, Hans Peter Zimmer, Mustaapha Khayati, René Viénet, René Riesel, entre otros bajo una corriente artística política militante ya es un elemento importante como tal, el mayor aporte de la *IS* el planteamiento como tal del denominado *Situacionismo* que busca la importancia de la situación y acción que puede generar una obra como tal o en su defecto la posibilidad de la situación como obra y a su vez como acción política revolucionaria, enfocada en la democratización del arte, ya que los procesos de vanguardias que los preceden -si bien son críticos- siguen desarrollándose en esferas elitistas para promocionar su arte; la misión es hacer reflexionar a una sociedad denominada del espectáculo y presentar nuevas propuestas interdisciplinarias, enriqueciéndose del accionar y responder del público, en primera instancia totalmente accidental y posteriormente como una búsqueda y análisis en cuanto a las posibilidades de generar situaciones diversas no solo en el arte sino en la sociedad y como tal Debord (1994) comenta:



Está por hacer una ciencia de las situaciones, que tomará prestados los elementos de la psicología, a las estadísticas, al urbanismo y a la moral, estos elementos deberán concurrir a un objetivo absolutamente nuevo: una creación consciente de situaciones. (Debord, p. 13)

Podemos ver ejemplificaciones de la producción artística de la *IS* a manera de derivas y búsquedas de reconstruir las significaciones del espacio que los rodea, deconstruyendo la cartografía tradicional de París como redescubrimiento de puntos de interés mediante el *vagabundeo* sin final aparente, el simple acto inconsciente de transitar un espacio es el que conforma la obra.

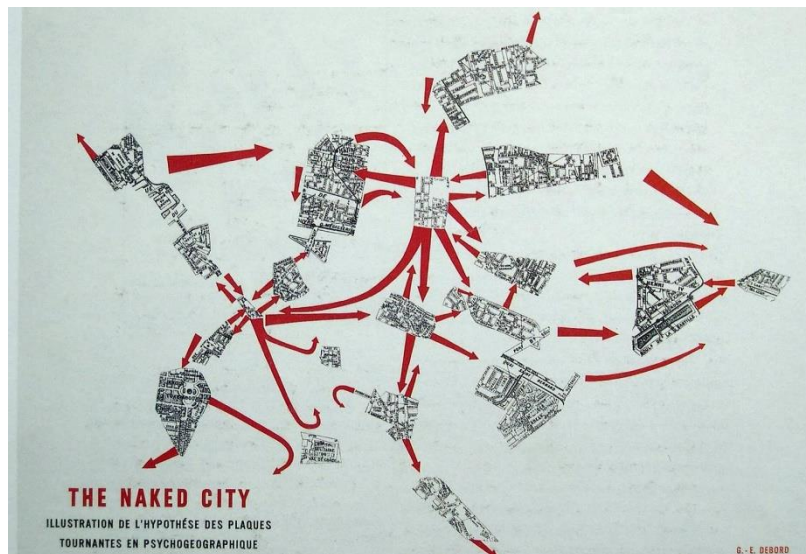


Imagen 8 Mapa psicogeográfico de París diseñado por Guy Debord para la Internacional Situacionista. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/05/30/babelia/1464609773_757857.html

A pesar de la producción artística variada, enunciativa, contestataria y revolucionaria que pudo llegar a tener la *IS* en sus inicios, desde lo audiovisual hasta actos de descubrimiento del entorno mediante las derivas, siempre existió una inquietud que resuena entre sus miembros más teórico-políticos que artísticos como tal y es el cuestionarse hasta qué punto la vanguardia sigue inconscientemente ciñéndose al arte como producción de objetos que tarde o temprano sucumbirían a la mercantilización artística por sobre el peso conceptual y militante que la *IS* siempre promulgó. Esto conlleva una serie de purgas internas



donde la mayoría de sus militantes no permanecían mucho tiempo como miembros y eventualmente sucumbirían a un territorio netamente teórico entendiendo que las situaciones más puras se encuentran en la militancia directa y en separarse del objeto como fin.

2.2 Intervenciones en el espacio público: dada, land y earth art, nuevas prácticas en el campo expandido

Es importante entender la construcción del espacio mismo como una herramienta de trabajo del artista, las vanguardias se permiten cuestionar dos elementos fundamentales del arte: el movimiento en relación al avance industrial y el espacio artístico, siendo su papel el de validar nuevos soportes y técnicas no tradicionales que ponen en tela de juicio la al objeto como obra de arte, al igual que el recorrido o la acción del artista en el espacio.



Imagen 9 Afiche de la Grande Saison Dada.
Recuperado de
<https://elblogdefarina.blogspot.com/2008/05/frances-co-careri-walkscapes-el-andar.html>

Entre las primeras prácticas que encontramos bajo estos términos está el Dadaísmo, movimiento vanguardista de inicios de siglo XX que será el encargado de romper por completo con las percepciones del arte en tanto al espacio expositivo



que lo valide y su objeto. Autoconvocados frente a la iglesia de Saint-Julien *Dada* pretendió iniciar una serie de recorridos novedosos con la posibilidad de transitar, redescubrir y aprehender en torno a los espacios más banales que la ciudad pueda ofrecer, inaugurado en abril de 1921 lo que denominaron como la *Grande Saison Dada*.

El objetivo era claro, romper el espacio expositivo y trasladarlo a lugares de aparente cotidianidad que, sin embargo, podrían ser explorados desde un nuevo punto de vista; obviamente como es característico de las vanguardias, negando a sus predecesores la búsqueda de la interpretación del movimiento sin que exista como tal de manera práctica.

El interés de dotar de valor estético al territorio por sobre el objeto sin que este recaiga en percepciones del arte en el espacio público a manera de simple ornamentación, sino de dar valor al artista para intervenir el espacio público para que esto presente la alteración del mismo; la acción consiste en el traslado del artista directamente al espacio para descubrirlo y eso se convierte en obra como tal, “La obra consiste en el hecho de haber concebido la acción a realizar y no en la acción en sí misma” (Careri, 2009, p. 78), y la resignificación del espacio se realiza de manera consciente y premeditada convirtiendo una aparente banalidad física o sin sentido útil en un espacio valorado estéticamente por la aprobación artística.



Imagen 10 Grande Saison Dada, 1921. Recuperado de <https://anterior.estepais.com/articulo.php?id=1023&t=attractores-extranos-el-dia-mundial-de-lo-banal>



De manera posterior al dadaísmo e incluso a la *IS* se plantea -en tanto al tránsito y descubrimiento del espacio- un encuentro a mediados de los años 60 con Tony Smith (escultor y teórico del arte) quien se permite cuestionar profundamente la posibilidad del espacio como obra de arte mediante su intervención directa, sin la necesidad de emplazar un objeto ajeno; su serie de caminatas por diversos espacios tanto rurales como ciudadanos abre las puertas a la negación del espacio

expositivo tradicional y a la valoración del paisaje y el espacio vivido. Lo que empezó como un cuestionamiento a manera de ejercicio práctico retroalimentativo terminó por convertirse en una práctica artística per se replicada por un sinnúmero de artistas mayoritariamente escultores que derivan del *minimal*.



Imagen 11 Walking a line in Peru, Richard Long, 1972. Recuperado de <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>

Tras el acto precursor de Smith podemos evidenciar diferentes maneras de aproximarse a la construcción de obras utilizando el espacio; el artista inglés Richard Long y como contraparte Carl André, proponen -por un lado el primero- que el acto de andar es la obra como tal, su tránsito termina modificando el espacio de descubrimiento y por consiguiente el resultado es el producto final, de igual manera cualquier construcción que implique un cambio espacial que es realizado con lo que se encuentra en el mismo, mientras -el segundo- consigue un enfoque constructivo



artificial de escultura que se emplaza en el espacio, que puede ser intervenida y en la que se invita a una interacción con su entorno que no implique la intervención



Imagen 12 Obra de Carl André denominada Secant, 1977.
Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/382243087106482886/>

directa ni permanente del mismo, el producto no deja de ser una instalación, lo único que cambia es entender la importancia del espacio fijo como aporte.

Así que, críticos a las validaciones del espacio expositivo y siendo una práctica con gran crecimiento en su época por sus validaciones dentro del mundo del arte, se busca la forma de trasladar visualmente la obra a los espacios expositivos mediante la fotografía, además que al ser realizadas a la intemperie en muchos casos con materiales no precisamente de larga duración era prudente documentar la obra, siendo la fotografía y las video herramientas necesarias para exponer.

En la contemporaneidad las prácticas relacionadas al *land art* y cuyo valor del espacio como producto artístico no ha desaparecido, es recurrente encontrar y como uno de esos ejemplos se puede mencionar a la obra *Residente Pulido* (2001) del artista venezolano Alexander Apostol, misma que mediante la manipulación fotográfica representa distintas edificaciones icónicas del modernismo de Caracas, sinónimo de opulencia, actualmente en total desuso, resignificando su fin al de la



monumentalidad mediante la omisión digital de los espacios de acceso a las edificaciones; de igual manera la serie se contrapone a construcciones realizadas por migrantes rurales ante un crecimiento económico de la capital en los años 50, una realidad que dista de la situación actual del país.



Imagen 13 Residente Pulido del artista Alexander Apostol, 2001. Recuperado de http://s107238961.onlinehome.us/07_residente.php

Es interesante entender al espacio como un elemento que ayuda a la construcción de una obra si así se lo requiere, pero que tiene que dejar de ser visto simplemente como el espacio a emplazar la obra; ya hemos podido evidenciar con los ejemplos antes mencionados, las acciones del artista, su recorrido y la búsqueda a manera de errabundeo, deriva y tránsito generan varios planteamientos respecto a la función, definición e intervención del espacio como tal.



Illich Castillo, artista ecuatoriano con amplia trayectoria en cuya producción podemos ver la relación entre el uso del espacio y el arte contemporáneo en su obra *Condicional* de la serie *Trampa Cromática*, una representación del descubrimiento y recorrido dentro de espacios en condición de abandono utilizando el color verde como alusión al retorno de la naturaleza en el mismo, siendo tanto objeto como espacio el resultado mismo.



Imagen 14: *Condicional*, obra del artista Illich Castillo, 2016. Recuperado de <https://illichcastillo.tumblr.com>.

Georges Perec, escritor francés en su texto *Especies de espacios* (1999) analiza las concepciones del tiempo y el espacio desde la filosofía, entendiendo el primero como una noción, apegado a las sensaciones y aprehensiones producidas por el ser humano, el tiempo se vuelve material cuando tratamos de encasillarlo, es a través de medirlo en cuanto a horario y fechas se trata, y el arte y su uso en cuanto a objeto y técnica refiere es susceptible al mismo, por lo cual pudiéramos entender ciertos conceptos para entender sus diferencias tales como: la duración, la causa-efecto o la consecutividad (Perec, 1999).

Por otro lado, el espacio se plantea como la materialidad, un algo donde lo transformable tiene lugar, donde se construye, pero a la vez se fragmenta y que por ende nos permite resignificarlo. El autor se plantea el vivir en un momento en el cual el espacio se conforma en un todo, pero cada vez es más pertinente analizar desde

la individualidad como ente generador que puede o no ayudar a la concepción de algo más grande.

Rosalind Krauss ante corrientes escultóricas de los años 60 como el minimal se permite cuestionar las posibilidades de los límites estéticos e institucionales que a través de la historia ha fijado el arte y se permite delimitar y encasillar el género del producto que, evidentemente, se ha visto alterado y dilatado. La escultura como fuente de estudio tiene un cambio que la desvincula de su condición de fin histórico y conmemorativo. Los cambios de ubicación y el predominante valor del idealizar el concepto por encima de la materialidad de la obra provoca, para Krauss entender que las nuevas concepciones de obra se encuentran en el paisaje, pero no son paisaje, tampoco son escultura y mucho menos arquitectura, y es precisamente en ese momento que es necesario entender la posibilidad de ampliar el campo en cuanto a entender que el avance temporal ha permitido a los géneros transmutar su validación (Lagos, s.f.).

2.3 Intervenciones urbanas - Grafiti y Street Art

Si bien hemos podido analizar las diferentes prácticas a través del tiempo y su búsqueda en cuanto al tránsito y el espacio público, es necesario analizar la relación que siempre ha existido entre la academia y los movimientos artísticos, las vanguardias por más contextuales y acercadas a las realidades sociales parezcan, siempre han germinado en un entorno directamente relacionado al estudio artístico para poder negar y promover nuevas concepciones de lo que el arte hoy se considera.

Estados Unidos cambia el sentido de cualquier concepción en cuanto al escribir en paredes de manera ilegal y su acto de salir a expresarse; a finales de los años 60 las principales ciudades del país son testigos del posteriormente denominado grafiti, práctica en la que se interviene primordialmente con aerosol y marcadores por su facilidad de comprar y en la mayoría de casos robar de las tiendas departamentales y barriales; se intenta entender la dimensión de este



movimiento que crece sin ninguna relación previa a la misma historia del arte pero que terminará dentro de la misma enmarcada en otras tendencias del arte; no se viraliza y populariza entre la población en general, sino hasta que el *New York Times*, en una nota del 21 de julio de 1971, saca a la luz un movimiento *underground* en crecimiento dando forma y rostro a una práctica que hasta el momento era relacionada en el país con pandillas y se promovía desde el anonimato y la falta de conocimiento.

El reportaje nos habla de Taki 183, un joven de nacionalidad griega que recorría Manhattan escribiendo su pseudónimo en todos lados. Su verdadero nombre es Dimitrius un joven repartidor de pizza; y “Taki” era su diminutivo, mientras 183 su barrio; su motivación para hacerlo no era clara, más bien lo único que quería era sentirse famoso y dejar su marca donde sea que haya estado, incluso pudiendo entenderlo como un *flâneur* contemporáneo. Muchos jóvenes comienzan a imitarlo, colocando sus nombres en trenes y paredes, entre los más destacados por el volumen de firmas que podían encontrarse a lo largo de la ciudad encontramos a *Julio 204*, *Chew 127*, *Bárbara* y *Eva 62*, entre otros. En esta etapa incipiente no existen cualidades estéticas, morfológicas o materiales que destaquen, sino por lo contrario, el mayor logro se situaba en diversificar lo más posible los lugares donde se colocaba el nombre o pseudónimo.

Un ejemplo de esto es de escritores de Filadelfia como CornBread y Top Cat, que escribía su tag alargando y estirando sus letras y a su vez tratando de juntarlas lo más posible volviéndose ilegibles y de esa manera el estilo comenzó a replicarse en todo el estado, poniendo una insignia e introduciendo los primeros ejemplos de variantes en cuanto a estilo que se puede encontrar dentro de un movimiento; por otro lado, los neoyorquinos hicieron lo mismo separando sus letras y agregándoles flechas, nubes, estrellas y conexiones.



Imagen 15 Tag en estilo Philadelphia por el escritor Tone. Recuperado de https://www.graffiti.org/faq/tone_wick.jpg

Estas características propias, en cuanto maneras de mutar las composiciones tradicionales de las firmas realizadas, crean rivalidad y un deseo de exigirse en tanto a desarrollar técnicas innovadoras y de esa forma destacar del resto, dando paso a un momento clave en el grafiti durante mediados y finales de los años 70 denominado *Style Wars* donde se explotan las capacidades creacionales y acentuaron los pilares de lo que conocemos en la actualidad.

Si bien el *graffiti* en Estados Unidos comienza a finales de los años 60 de una manera muy básica y estandarizada, no fue sino hasta mediados de los 70 que se genera un antes y un después en cuanto a las posibilidades estéticas, géneros y estilos que podrían derivar del acto de intervenir el espacio público al escribir un nombre en una superficie. Partamos de la primicia que New York vivía un alto crecimiento de pobreza, violencia de pandillas, desahucios y sobre todo incendios en edificios enteros para poder cobrar los seguros, por lo que los jóvenes - mayoritariamente afroamericanos y latinos- buscan una forma de evadir su cotidianidad y de igual manera destacar en un entorno.

Con ello se identifican 3 grados de complejidad y de recurso visual utilizado mediante pintura en aerosol y marcadores para representar un pseudónimo:



Imagen 16 Tag de la leyenda del graffiti Cope 2.
Recuperado de
<http://contemporaryurbanartist.blogspot.com/2012/06/cope-2-tags.html>

- **El Tag (Im.15):** Como forma esencial y extensión básica del *grafitero* mediante el uso de la línea, haciendo un símil a la firma que colocamos durante toda nuestra vida y que se convierte en nuestra huella dactilar y valida lo que somos; los estilos son varios, las posibilidades y niveles de complejidad son infinitos, siempre buscando la rapidez y eficacia a la hora de realizarlo.



Imagen 17 Throw Up de Seen, Finales de 1980. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CMbkzelBq8A/>



Imagen 18: Throw Up en la ciudad de Quito. Registro del autor.

- **Los *Throw Ups* (Im.16):** La línea se encuentra con el color y el volumen, sin embargo, la finalidad principal sigue siendo la cantidad y la rapidez, por lo cual las letras si bien adquieren más peso visual siguen sin tener grados de complejidad elevados.

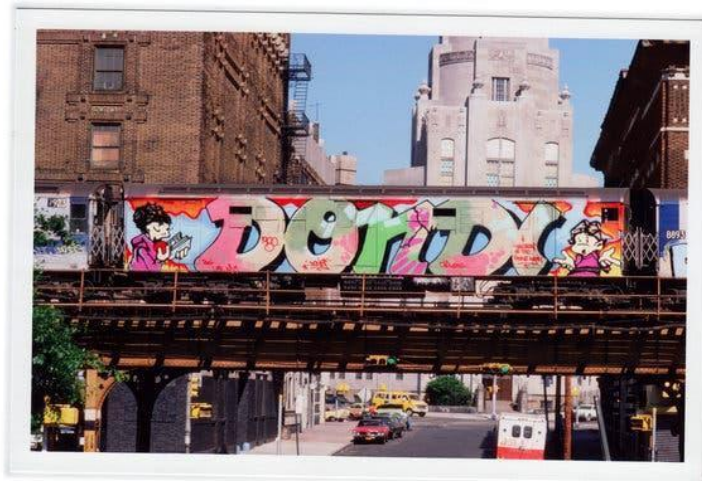


Imagen 19 Pieza de Dondi. Recuperado de <https://www.spraydaily.com/the-underground-graffiti-adventures-of-dondi/>

- **Las *Piezas* (Im.17):** obras elaboradas que cuentan con variedad cromática, profundidad, estilos diversos en cuanto a composición, caracteres, fondos y fuentes, por lo general pintadas de manera legal por el tiempo que se requiere para realizar; uno de los elementos a considerar para entender la



construcción del grafiti -en cuanto estética y estilo- es comprender su origen de carácter urbano marginal.



Imagen 20: Pieza con carácter en la ciudad de Quito. Registro del autor.

Los escritores no sobrepasaban la mayoría de edad y por ende uno de los elementos visuales que tenían a la mano era la televisión, las caricaturas, los cómics y de esa forma se puede observar la reinterpretación del contexto en el que se situaban mediante intervenciones públicas y de fácil consumo para el resto de la sociedad.

Uno de los elementos claves y principal lienzo o soporte, en esa época, para poder realizar *piezas* y *throws* debido a la falta de seguridad, su condición de ilegalidad y sobre todo la posibilidad de movimiento y difusión masiva a lo largo de toda una ciudad, e incluso el país, es el Metro y los trenes de la ciudad de New York, similar a las posibilidades de transporte de Taki 183 al ser repartidor y con el mismo fin, darse a conocer; en este caso específico, entendiendo el acto del recorrido no físico del autor, sino de la obra como tal; el intervenir los sistemas del transporte público se convierte en un pilar fundamental y principal punto de convergencia tanto para ver el trabajo de los demás escritores, transmitir



conocimientos, generar redes entre ellos y anécdotas, así como para pintar y ser contestatarios.

La evolución de las diferentes formas y estilos de realizar grafiti deriva en la absorción del mismo por un movimiento social y musical posteriormente analizado como una subcultura denominada Hip-Hop en los 70 que, si bien terminológicamente siempre se ve asociada de modo enfático al ámbito musical, envuelve una serie de formas artísticas de expresión para contrastar en el contexto en el que se encuentran como el *Breakdance*, los *MC's* a través del *Rap* y el *DJ*.

Es importante aclarar que contrario a lo sucedido con las vanguardias, el grafiti se globaliza producto de las oleadas migratorias de la época hacia Estados Unidos, y como se dijo por su vinculación al hip-hop, por lo cual se convierte en un movimiento que perdura en el tiempo y se diversifica, siendo difícil medir en la actualidad la cantidad de grafiteros a nivel mundial, sin embargo es importante entender la absorción por parte del mercado del arte, el mismo que encuentra en sus caras más conocidas la posibilidad de conseguir réditos económicos, tanto para las galerías como para los artistas, posteriormente causantes de diversos pensamientos en cuanto a la pérdida del sentido de la crítica al sucumbir al mercado.

Ecuador no ha sido ajeno al proceso de evolución de este movimiento, probablemente encontremos nuestro referente histórico más grande en *Lady Pink*, grafitera nacida en Ambato y que emigró muy joven a New York, siendo desde 1979 a 1985 pionera del grafiti a nivel mundial y durante mucho tiempo considerada la mujer más representativa dentro de este movimiento. Actualmente su trabajo se ha ampliado abordando *Street Art*, *exposiciones en galerías alrededor del mundo* y *diseño de modas (Brooklyn Museum, S.f)*.



Imagen 21: Intervención de Lady Pink en metro de New York. Recuperado de https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/lady-pink

La evolución inminente del grafiti como un medio que revoluciona la manera en la que se entiende la intervención urbana de manera ilegal y transgresora a modo de fenómeno social con tónicas de denuncia ante un momento histórico de mucha desigualdad, convirtiéndose en una fórmula popular, horizontal y estandarizada de fomentar expresiones pictóricas, deslindándose de elitismos y cualquier encasillamiento que los espacios tradicionales pudieran normar mediante su conformación como una contracultura, similar a lo que realizó el Punk y el movimiento Hippie en su momento y con sus respectivos discursos. Sin embargo, al igual que las vanguardias a través de la historia nunca se está exento de ser absorbido por el mercado del arte y es precisamente lo que sucede en la actualidad, sin embargo, no siempre fue así.

Es importante partir por diferenciar estas dos vertientes de intervenir el espacio público que, pese a compartir muchas similitudes históricamente, ha existido entre muchos conflictos internos del underground, en tratar de diferenciar y no caer en encasillamientos. El denominado *Street Art* o *Arte Urbano* se ramifica o parte del concepto básico de la intervención del espacio mayoritariamente con carácter pictórico ya no solo utilizando el aerosol como herramienta principal sino más bien expandiendo las posibilidades; de ahí derivarán nuevas formas de intervención como los *Paste-Ups*, *Stencils* y *Stickers* y de igual forma las personas que lo realizan marcan una diferencia consistente mediante el alejamiento de los posibles estereotipos relacionados al hip-hop.



Existe un abandono de las letras y se comienza a experimentar con la crítica social posicionándose como una práctica anti sistema con un valor por masificar la experiencia artística.

A finales de los 90 y primera década de los 2000 varias ciudades del mundo como Barcelona o París se convierten en centros internacionales del *Street art* explotando visual y mediáticamente esta nueva manera de entender las posibilidades de transformar el espacio público en dimensiones más grandes, variadas y no solo con la finalidad de adornar un espacio, sino con la intención de transgredir y comunicar y muchas veces ser críticos con la apropiación del mercado hacia prácticas urbanas que tuvieron su nacimiento de procesos sociales en condiciones desfavorecidas, a la par de una escena que se permite crear espacios y materiales enfocados en promover el avance de esta contracultura.

Los entornos, países y técnicas, dejan de ser fundamentales dentro de este nuevo movimiento donde el anonimato permite diversificar las posibilidades de intervención y generar una gran red de artistas urbanos que entienden la importancia de la práctica que realizan. Podemos ejemplificar con algunos de los nombres más conocidos en el medio, generalmente mantienen su anonimato, mientras otros han jugado por años con esta dualidad de la producción ilegal y a su vez de permitirse ser parte del circuito del arte contemporáneo:

- *Space Invader*, artista francés anónimo encuentra en la calle el espacio idóneo para colocar sus interpretaciones de personajes de la cultura popular de la época realizadas a manera de mosaicos, su obra ha recorrido todo el mundo y se ha expuesto en diferentes galerías, sin embargo, su identidad sigue siendo un misterio.



Imagen 22 Recopilación de obras de Space Invader. Recopilado de <https://www.allcitycanvas.com/space-invader-y-sus-obras-mas-destacadas/>

- Os Gemeos, como bien indica su nombre, son gemelos brasileños que incursionaron en el grafiti desde 1984, posteriormente encontrando un estilo enfocado en la representación de realidades sociales latinoamericana mediante la representación estilizada, han pintado alrededor del mundo sus icónicos personajes.



Imagen 23 Mural de Os Gemeos dedicado al Hip Hop, 2017. Recuperado de <http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-nova-york/>

- *Vhils*, artista urbano portugués cuyo trabajo principalmente gira en torno a la intervención del espacio público mediante el tallado sobre la superficie como tal, generando diversos retratos y propuestas en relación al contexto del país y lugar en el que realiza sus intervenciones.



Imagen 24 Scratching the Surface project del artista Vhils,2016.
Recuperado de <https://www.vhils.com/work/>

No se puede hablar de Street Art sin nombrar a uno de los artistas más misteriosos, intrigantes y no solo mundialmente conocido sino también causante (voluntaria o involuntariamente) del crecimiento de este movimiento en el mercado del arte. Banksy es un artista británico, presuntamente de Bristol, cuya obra principalmente gira en torno a la sátira política y social mediante la intervención multidisciplinaria de espacios, ya sea mediante estencil, instalaciones, pintura tradicional, entre otros, y su fama reside no sólo en el alcance de sus obras sino también en el riesgo de las mismas, intervenir la franja de Gaza o colocar obras suyas sin autorización en algunos de los museos más famosos de Estados Unidos son algunas de las locuras que lo han hecho ganar renombre no solo hacia el público sino también dentro del movimiento.



Imagen 25 Obra de Banksy,2018. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BkkHBTkBVkd/>

En Ecuador uno de los actuales referentes del street art es el quiteño Apitatan, su producción artística gira en torno a la representación visual de la historia y memoria colectiva, mezclando la fonética de frases tradicionales con representaciones gráficas de las mismas y de igual forma representando la diversidad étnica y cultural de la región. Utilizando como soporte las paredes y edificios de las ciudades. Su trabajo ha recorrido el mundo y le ha permitido tener exposiciones de sus producciones de estudio en varias galerías tanto nacionales como internacionales. (Apitatan, 2018).



Imagen 26: Izquierda: He Has Lost His Mind. Quito 2014. Derecha: Ekeko, Wynwood Miami 2017. Recuperado de www.apitatan.com/murals



Es importante permitirnos ejemplificar una muestra de los artistas internacionales y nacionales dentro de este movimiento para entender las infinitas posibilidades de intervención en cuanto a materiales, espacios y conceptos se refiere, el mismo deja atrás cualquier intento de encasillar el concepto y con el transcurso del tiempo ha abierto un mundo nuevo con posibilidades infinitas en cuanto a ejecución y mensaje se refiere.



Imagen 27 Homenaje a Basquiat por Banksy, 2017. Recuperado de <https://www.beatmashmagazine.com/banksy-homenajea-basquiat/>



Capítulo III

Intersecciones de la ciudad de Quito y sus alrededores. Un acercamiento a la construcción de la obra



3.1 Metodología

Para llevar a cabo la construcción de este trabajo de titulación se utilizaron las siguientes metodologías de carácter teórico práctico explicadas a continuación:

- La transdisciplinariedad como herramienta de construcción artística.
- Investigación bibliográfica.
- El transitar como metodología medular a manera de deriva y de observación. de espacios que componen el contexto del autor.
- Documentación fotográfica de los espacios a ser intervenidos.
- Descubrimiento y apropiación del espacio público mediante el emplazamiento de productos pictóricos.



Imagen 28 Registro fotográfico de lugares en espacio de abandono Sector El Rosario, Norte de Quito. Registro del autor.

Como parte de la metodología se registró en video, fotografía y GPS las rutas y descubrimientos de los ejercicios de tránsito y recorrido en el espacio público como evidencia de los mismos y bitácora para futuras obras.

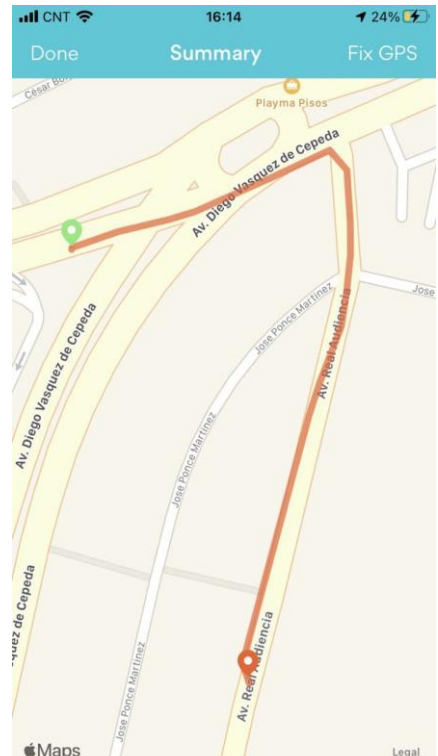
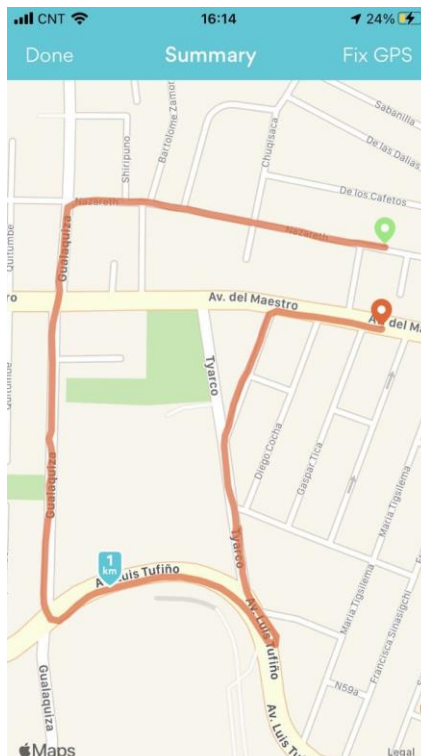


Imagen 29: registro GPS de recorridos por la ciudad de Quito. Registro del autor.

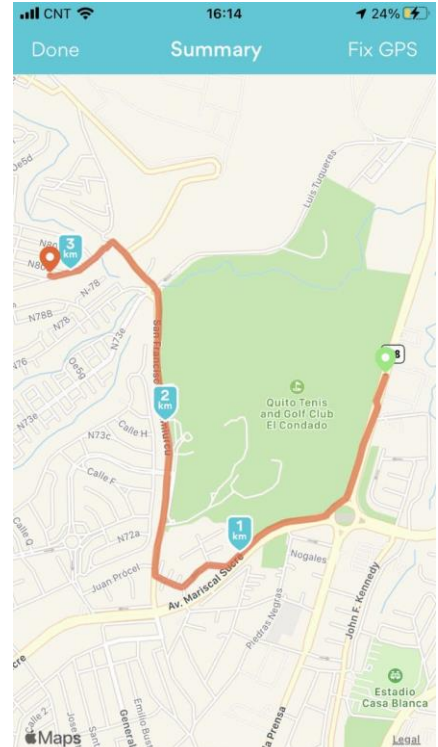
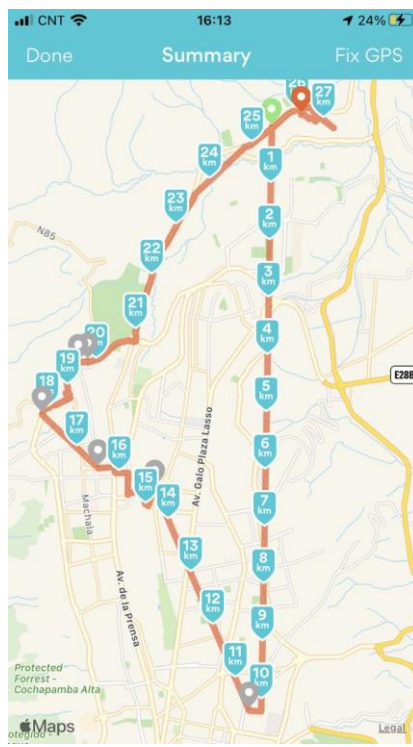
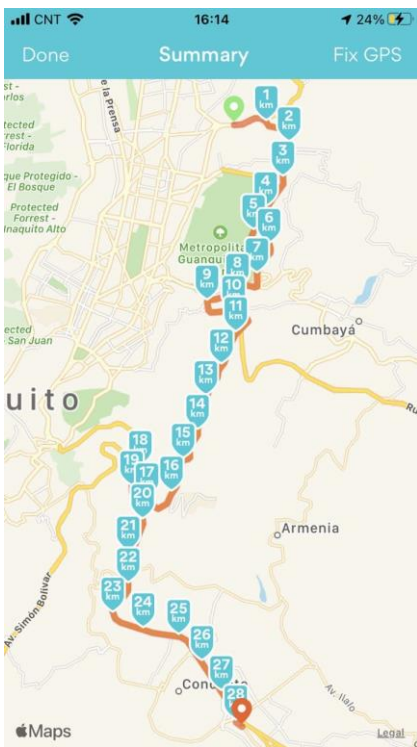


Imagen 30: registro GPS de recorridos por la ciudad de Quito. Registro del autor.



3.2 Significaciones

Una vez realizado un análisis teórico de las posibilidades de construcción de la ciudad, y por consiguiente el entendimiento del espacio como una alternativa de interacción con el objeto artístico, se ha reflexionado sobre las relaciones que se mantienen con el mismo, en especial entendiéndolo desde la pandemia que nos ha tocado vivir producto del virus SARS-CoV2 o mayormente conocido como coronavirus, mismo que ha provocado al momento más de 140,2 millones de infectados y 3 millones de muertes en el mundo (Rtve, 2021).

Durante 23 años de vida el nexo mantenido con el entorno, implica una mala memorística en lo referente a nombres y direcciones; siempre ha sido complicado referirse a una ubicación concreta en la ciudad por lo que usualmente, en medio de un encuentro se recurre desde temprana edad, más allá de la pérdida o el desvío, a tomar caminos erróneos que generalmente desorientan pero que activan el interés asociado al arte urbano.



Imagen 31: tags en la ciudad de Quito, fuente de inspiración de la obra. Registro del autor



El recurrir a otros elementos visuales que me permitieron orientarme en el espacio se convirtió en un elemento usual, y que eventualmente terminó despertando un peculiar interés de observar al entorno a manera de ejercicio memorístico, más no ubicarme en el espacio por la calle o el nombre de ésta; en este proceso se pudo evidenciar la existencia de terrenos, paredes y espacios en evidente deterioro o abandono total.

De igual manera la experiencia en cuanto a mirar exposiciones contextuales conectadas al espacio y las funciones del inmueble, me llevó al entendimiento del espacio como nutriente de una obra, principalmente visto en las dos exposiciones mencionadas a continuación:

Gigantes y Derivas: procesos del arte monumental exposición realizada en el año 2016 en la ciudad de Cuenca bajo la curaduría del ecuatoriano Hernán Pacurucu Cárdenas y el chileno Víctor Hugo Cárdenas en la Ex Cárcel de Varones de Cuenca, mismo que iniciaría el proceso para transformarse en el denominado *Parque de la Libertad*. La exposición en la que participan 8 artistas nacionales con larga trayectoria y reconocimiento como Olmedo Alvarado y Julio Mosquera y 13 artistas internacionales gira entorno a la apropiación material y espacial de los diversos cuartos que conformaron el centro presidiario y de esa manera construir y generar productos artísticos interdisciplinarios bajo inspiraciones varias, en las cuales la carga histórica y social del espacio es un elemento principal. (Abad Vidal, 2017).

La instalación de la artista chilena Claudia Osorio se apropia de objetos de la cárcel, los reinterpreta en conjunto a manera de escultura y de igual manera relata en las mismas un testimonio encontrado en una carta al momento de recorrer las instalaciones.



Imagen 32: Instalación de Claudia Osorio. Recuperado de <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/03/18/gigantes-y-derivas-procesos-del-arte-monumental/>

Por otro lado, en el año 2018 se presentó una de las exposiciones más mencionadas, visitadas y comentadas. *Diagnóstico Terminal*, exposición producto de una residencia artística en el antiguo hospital del IESS de la ciudad de Cuenca, bajo la curaduría de Hernán Pacurucu y Víctor Hugo Cárdenas y Co curaduría de Olmedo Alvarado. La exposición se presenta como el resultado de la producción del artista inspirado por el espacio histórico y sus simbologías, una seria reflexión de la vida, su valoración o falta de ella y el papel que el espacio cumple. Las obras se fusionan con el estado de deterioro de la edificación, la invasión de la naturaleza e intervenciones de arte urbano, aportando una mística que nutre las obras, convirtiendo el recorrido no solo en contemplación sino más bien en una exploración hacia lo desconocido.



Imagen 33: Registro de una de las obras. Recuperado de <https://esperbravo77.wixsite.com/nomadebienal/diagnostico-terminal?lightbox=dataitem-k3joeoj5>



Ahora más que nunca, con la imposibilidad de recorrer físicamente el espacio, durante los 12 meses en pandemia y con todas las restricciones impuestas por el propio gobierno, es posible darse cuenta de lo complejo que resulta hacer memoria de tales nombres y sería lo ideal que calles, avenidas, sectores, barrios, entre otros, se puedan distinguir por imágenes emblemáticas que permitan entender lo infravalorado que se encuentra el tránsito o el transitar reconociendo gráficamente el espacio que nos acerca como posibilidad de descubrimiento en una ciudad de la que poco se conoce por estar sumidos, principalmente, en medio de una mecánica rutinaria.

El ecuatoriano tiende a ser esquivo, se enfrasca en su espacio y se enajena de su entorno y contexto; la ciudad no es más que un reflejo de una sociedad que avanza en el consumo, sin pensar en las consecuencias. La quietud de una cuarentena impuesta y de múltiples restricciones (entre ellas la vehicular) en tanto limitar las posibilidades del libre tránsito y la permanencia en el espacio público, denota la visualización de una constante: el desecho y el abandono.

Cual observador del espacio, desde la ventana voyerista, atrapado en la propia vivienda, el ser humano de pandemia ha revertido su rutina como espectador por primera vez de la vida de muchos, ha irrumpido de manera abrupta y permitido la reflexión.

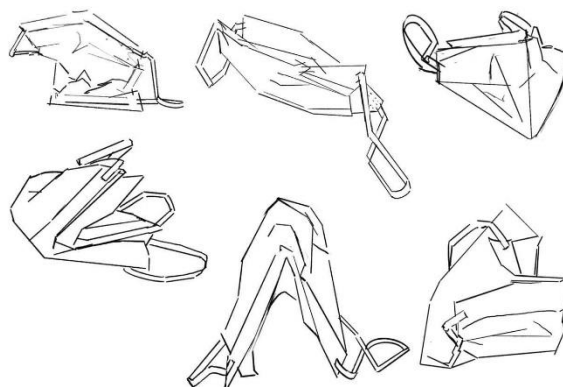


Imagen 34 Boceto para la obra Somos vivos o virus. Registro del autor



En este proceso una serie de obras se registrarán y de ellas la primera, **Somos vivos o virus**, es el resultado de intervención gráfico-urbana que se apropia de terrenos baldíos y paredes destruidas para fungir de soporte de pegatinas cuya imagen -réplicas de las mascarillas usadas en pandemia y representadas desde diferentes perspectivas (arrugadas y más)- refleja la metáfora del desecho propio de una sociedad que vive una crisis social y medioambiental, y que en nada ayuda a superar esta situación. Es importante entender el 2020 como un año que cambió muchos paradigmas en cuanto a la manera en la que nos relacionamos con el entorno; la vida paró por un momento permitiéndonos escuchar el sonido de nuestro alrededor en un detenido ritmo, pese al acelerado estilo de vida

que el sistema capitalista nos ha obligado a tomar.



Imagen 35 Registro de exposición de la obra de Saidel Brito Nacidos, 2008. Recuperado de <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/dpm-mia-nacidos-vivos-born-alive>

La primera obra y su nombre puede ser entendido desde la búsqueda del juego de palabras, y los dobles sentidos, característicos de la región, podemos ejemplificar este proceso con la obra *Nacidos Vivos* (2009) de Saidel Brito,

artista cubano que reside desde hace mucho tiempo atrás en Guayaquil, y que se vuelve interesante por la reinterpretación del espacio histórico en contraposición de su contemporaneidad; asimismo resulta significativa la posibilidad del entendimiento de la sociedad y su comportamiento en cuanto a la expresión misma del “nacido vivo” por verse en la posición, en primera instancia, de ser sujeto de registro civil y, de otra parte, ser motivo de astucia o viveza. (DPM, 2008).



Es por eso que la obra *Somos vivos o virus* se presenta desde su concepción como el reflejo visual que denota lo que somos, y no solo eso, sino también el propio cuestionamiento de dos elementos claros que el 2020 nos ha permitido experimentar:

La mascarilla, vista ahora en el piso, en los tachos de basura, en estanterías de comercio informal, no es más que una agrídulce verdad de lo que somos, lo que una vez fue una herramienta para precautelar tu salud, ahora no es más que un simple errante que transita un espacio al que no se lo ve desasociado de su origen, sino que a la vez permite una analogía de lo imperecedero. Lo mismo que sucede con el espacio abandonado, su función de acoger, producir, salvaguardar se ha visto trastornado, sin ni siquiera llamar nuestra atención.

Hoy más que nunca la intervención artística puede mostrarse como una acción que no significa la rehabilitación del espacio, sino la visualización de la falta de su uso, y que se presenta como la posibilidad del llamado a la reflexión y crítica ante la normalización del lugar abandonado.



Imagen 36 Boceto digital para la obra Patria. Registro del Autor



La segunda serie, ***Patria***, es producto de intervenciones similares a las anteriores, pero esta vez miran cómo la ciudad de Quito genera de 2200 a 2400 toneladas de residuos sólidos (Emaseo, 2018), mismos que no necesariamente tienen una correcta recolección ni espacios delimitados para su recepción, por lo cual, la basura se convierte en un cotidiano del espacio público, lo que lleva a pensar en su función como componente que articula el espacio urbano y asimismo el artístico.

Tal como se puede ver planteado en los conceptos de Rosalind Krauss, esta idea, se presenta como un elemento que conforma nuestro paisaje sin necesidad de serlo y que, a su vez, no es escultura ni su concepción, ni obedece a un proceso de homenaje u historia pero que, sin embargo, se rehúsa a desaparecer de nuestro contexto.

Siendo así, no cuesta mucho hacer una relación directa en cuanto a concepto refiere a uno de los espacios más debatibles que puede tener el país: su política, reflejada a través de las mismas bolsas de basura que toman una paleta cromática derivada de la propia bandera ecuatoriana (amarillo, azul y rojo) y cuya simbología implícita arremete contra el propio estado.



Imagen 37 Obra *Dump* del artista Gavin Turk, 2004. Recuperado de <http://gavinturk.com/artworks/image/395>

Es prudente entender que la obra convive en un espacio donde la percepción del espectador cambia tanto a nivel de conocimiento y entendimiento refiere; la obra *Dump* del artista británico Gavin Turk, que se presenta como una réplica exacta de una bolsa de basura en bronce, es el ejemplo perfecto para entender lo polémica que puede ser una obra, en la cual se pretende entender su relación inmediata al objeto que representa por encima de la conceptualización del mismo. (Turk, 2004).



Una bolsa llena de productos desechados, materia orgánica no reciclada arrojada con los subproductos de nuestro derrochador estilo de vida consumista. Esta basura está encapsulada en la redondez formal de esta obra de arte clásica de trampantojo. Estamos definidos por lo que tiramos y, a la inversa, somos deconstruidos por lo que elegimos exhibir en nuestras salas de museos sagrados²

A pesar de la polémica como artistas, es interesante el representar objetos que finalmente su convencionalidad hace que pasen desapercibidos aparentemente y pueden convertirse en elementos dignos de representación a manera de crítica social.

La importancia de entender la bolsa de basura no solo como elemento recurrente en nuestro espacio contextual, sino sus significaciones simbólicas; la bolsa de basura no es más que un contenedor de lo que ya no queremos, similar a nuestra concepción del país; somos conscientes de todo lo que arrastramos y sin embargo, seguimos buscando cuidar nuestra imagen por lo cual mantenemos el desecho puertas adentro, sin que se vea, como elemento latente de un dicho tradicional del Ecuador y otros países latinoamericanos que refiere a: “los trapos sucios se lavan en casa”; un gesto que termina por ocultar, intencionalmente, lo imposible y que termina aludiendo a otro modo de decir cuando se pretende “ocultar el sol con un dedo”.

² Cita traducida del autor Gavin Turk: A bag full of discarded products, unrecycled organic matter thrown in with the by-products of our wasteful consumerist lifestyles. This rubbish is encapsulated in the formal roundness of this classic trompe l'œil artwork. We are defined by what we throw away and conversely, we are deconstructed by what we choose to display in our hallowed museum halls. (Turk, 2004)



Imagen 38 Boceto digital de la obra Patria. Registro del autor.

“No hay el texto”, quizá uno de los comentarios más icónicos mencionados por Lenín Moreno en el paro nacional al fallarle el telepronter en cadena nacional antes de comenzar su discurso junto a la cúpula de las fuerzas armadas y el Ministro de Defensa, reflejando los nervios e incertidumbre de todo un país (RT, 2019).

De forma visual casi imperceptible la obra se nutre mediante la representación gráfica de diferentes comentarios vertidos a lo largo de esta pandemia por figuras políticas del país que han marcado el rumbo del Ecuador en los últimos años, mismas que serán contextualmente explicadas a continuación:

- “En Octubre no se utilizaron armas letales”, frase mencionada por el ministro de defensa Oswaldo Jarrín después de ser acusado por delitos de lesa Humanidad por parte de la Defensoría del Pueblo en relación a las protestas contra el gobierno realizadas en octubre del 2019 que dejó como saldo 12 fallecidos y más de mil heridos, algunos con pérdidas oculares y de extremidades mediante impactos de armas contundentes por parte de la Policía Nacional (GK, 2021).



- “No, Usted no señora, a usted se la ve bastante gordita” comentario vertido por el presidente Lenín Moreno en cadena nacional, haciendo alusión a su respuesta a lo dicho por una señora mencionándole que los ecuatorianos tenemos hambre producto de su mal manejo del país (El Comercio, 2021).
- “El plan vacunas al parecer ha estado solo en la cabeza del señor ministro” frase polémica dicha por el presidente Lenín Moreno en referencia al ex ministro Juan Carlos Cevallos, admitiendo que no existió un plan de vacunación, mismo que ha sido fuertemente criticado por su falta de eficacia al igual que numerosas irregularidades (Primicias, 2021).
- “Lo hice en mi calidad de ministro, en mi calidad de médico y en mi calidad de hijo”. Declaración emitida por el ex ministro Juan Carlos Cevallos al descubrirse que utilizó parte del primer cargamento de vacunas en su madre y miembros del centro geriátrico en el que se encontraba, a pesar de que estaban destinadas exclusivamente para la primera línea del personal de salud del país (La Hora, 2021).
- “Se nos rompió un poquito el plan de vacunación” comentario emitido por el presidente Lenin Moreno debido a la demora en la vacunación (El Comercio, 2021).
- “No es sobreprecio, es que los tallarines no tenían gluten”, defensa de Alexandra Ocles, ex secretaria del Servicio Nacional de Gestión de Riesgos ante la citación de la comisión de Fiscalización de la asamblea por el sobreprecio en canastas de insumos para personas en condición de vulnerabilidad al inicio de la pandemia (El Universo, 2020).



- “Yo nunca quise ser presidente de la república” frase polémica dada en entrevista por parte del presidente Lenín Moreno posterior al paro nacional de octubre, su gestión tiene un porcentaje de credibilidad de menos del 5% de los ecuatorianos (La República,2019).

Y es que la política juega un rol fundamental no solo en la obra como tal sino de igual manera en el espacio mismo, los 3 lugares seleccionados para el emplazamiento de las obras retratan historias donde la voluntad política pudo más que el desarrollo del espacio:

El lugar donde se sitúa la obra Patria #1, es un espacio seleccionado por el desvío del camino rutinario para dejar a mi hermana en su actividad extracurricular, este sitio es parte del proyecto de construcción de la sede de la UNASUR (Unión de Naciones Sudamericanas) misma que terminó de construirse en Quito en el año 2014, sin embargo, el proyecto abarcaba mucho más, se expropiaron terrenos que nunca fueron utilizados debido a las discrepancias políticas con el gobierno de Lenin Moreno. Esto puede evidenciarse en el siguiente texto:

Por lo expuesto y debido a que la implementación de un equipamiento regional como la sede de UNASUR busca generar desarrollo en toda la región andina, se cree pertinente desarrollar intervenciones de tipo urbano que promuevan el desarrollo social a través de la implementación de espacio público, áreas verdes y equipamientos urbanos que permitan solventar las necesidades de integración y esparcimiento de la población. Para esto, se han identificado 15 predios liberados de edificaciones con un total de 80.680 m² (aprox.), sobre los cuales se planificará una intervención que contribuya a la regeneración urbana del sector (Gobierno Nacional De La República del Ecuador, 2015)



Desde 2014 hasta la actualidad, algunos de los terrenos siguen sin tener una finalidad y se encuentran totalmente abandonados, hay presencia de desechos, grafiti y naturaleza que se han apropiado del lugar.



Imagen 39: Terreno a ser intervenido, registro 2015. Google Maps.



Imagen 40: Vista desde el terreno de edificio UNASUR, registro 2015, Google Maps.

Patria #2 se sitúa al finalizar la pista del antiguo aeropuerto, que en 2013 pasó a convertirse en el parque Bicentenario, proyecto que buscaba transformar los alrededores del sector en edificios, locales comerciales y edificios estatales que potencien la economía del sector. A la fecha la realidad es totalmente contraria, varios locales no solo cerraron sus puertas, sino que también se expropiaron para construcciones estatales y municipales, sin embargo, los cambios de gobierno y alcaldía no dieron seguimiento al proyecto por lo cual la mayoría de espacios se encuentran en condición de abandono. (El Comercio,2014).



Imagen 41: Izquierda: Vista actual del espacio. Derecha: Registro de 2015. Registro del autor y Google Maps.

Por último, la tercera locación de la obra se seleccionó debido al retorno del sector donde recibí mi educación primaria y secundaria durante 14 años. Con la intención de re-observar con mayor detenimiento el espacio que lo rodea, mismo que posee múltiples terrenos que son propiedad del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS) ya sea a manera de arriendo o comodato. En la actualidad debido al aumento disparado del valor de arriendo, múltiples locales han cerrado sus puertas y posteriormente han sido demolidos, dejando varios terrenos en condición de abandono y deterioro en todo el sector.



Imagen 42: Izquierda: estado actual del emplazamiento. Derecha: Registro de 2014. Registro del autor y Google Maps.

Los ejemplos anteriormente citados no hacen más que reforzar la finalidad de la obra no sólo como un acto que cuestiona de manera visual todas las problemáticas políticas que han hundido al país, sino también que busca la visibilización de las consecuencias en la ciudad y sociedad cuando la voluntad política se sobrepone al desarrollo.

La tercera y última obra que completa esta serie de ejercicios exploratorios bajo el título **Errantes** mediante la intervención del espacio público en condición de abandono mediante la colocación de composiciones con barcos de papel y realizados a partir de mascarillas, que representan en estrecha relación con uno de los problemas sociales contextuales más visibles que hemos tenido como país y a su vez del cual somos espectadores en la actualidad; la migración, producto principalmente de malos manejos políticos del país. El producto físico se construye con la cantidad de mascarillas desechables usadas durante 5 meses de pandemia por un núcleo familiar.

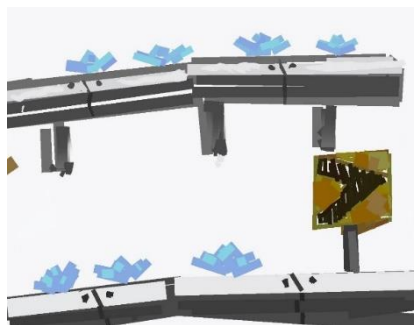


Imagen 43 Boceto exploratorio para la obra errantes. Registro del autor.

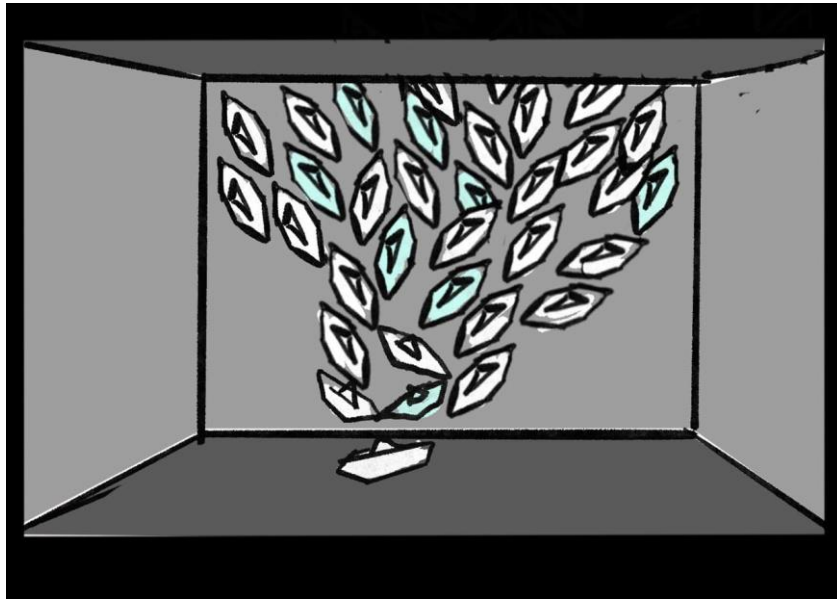


Imagen 44 Boceto introductorio para la obra *Errantes*. Registro del autor.

Siendo así, la obra ***Errantes*** reflexiona respecto a los éxodos migratorios mediante la representación gráfica en forma de elemento de transporte universal; apoyándonos de elementos contextuales como puede llegar a ser la prensa y los cubre bocas, generando un espacio donde la deriva y la incertidumbre del destino complican la llegada y chocan con la incertidumbre.

El barco no es más que símbolo universal e histórico del desplazamiento humano, a manera de búsqueda, de comercio o de la única escapatoria que se tiene para buscar un futuro mejor, y de igual forma una alegoría material a la inocencia con la que un niño juega con el elemento, colocándolo en una vertiente de agua y dejándolo a su suerte, que navegue y se pierda en el horizonte sin destino aparente.



Barquito de papel
Mi amigo fiel
Llévame a navegar
Por el ancho mar

Quiero conocer
Amigos de aquí y de allá
Y a todos llevar
Mi flor de amistad

¡Abajo la guerra,
Arriba la paz!
Los niños queremos
Reír y cantar.

Autor: Marie Rojas Tamayo.



3.3 Registro final

Somos Vivos o Virus



Imagen 45 #1 , 2021, Papelote sobre pared, Registro del autor.



Imagen 46 Panorámica de #1 en taller automotriz abandonado. Registro del autor.



Imagen 47 Somos Vivos o Virus #2, 2021, papelote sobre pared, Registro del autor.



Imagen 48 Panorámica de Somos Vivos o Virus #2 en estadio barrial abandonado. Registro de autor.



Imagen 50 Somos Vivos o Virus #3, 2021, papelote sobre pared, Registro del autor



Imagen 49 Panorámica de Somos Vivos o Virus #3, 2021, papelote sobre pared, Registro del autor



Patria



Imagen 52 Patria #1, 2021, serie de papelotes sobre pared, Registro del autor.



Imagen 51 Panorámica de Patria #1 realizado en terreno expropiado para UNASUR. Registro del autor.



Imagen 54 Patria #2, 2021, Serie de papelotes sobre pared, Registro del autor.



Imagen 53 Panorámica de Patria #3 en terreno expropiado para plan Bicentenario.



Imagen 56 Patria #3, 2021, Serie de papelotes sobre pared, Registro del autor.



Imagen 55 Panorámica de Patria #3 en terreno propiedad del IESS. Registro del autor.



Errantes



Imagen 57 Errantes, 2021, Instalación en espacio abandonado. Registro del autor.



Imagen 58 Detalle de la obra. Registro del autor



Imagen 60: Detalle de la obra. Registro del autor



Imagen 59: Detalle de la obra. Registro del autor



Deterioro de la obra

Parte fundamental de la obra es el paso del tiempo que puede tener la misma, entendiendo desde el inicio que las mismas condiciones del espacio público implican un deterioro más acelerado de la obra. A continuación, se presenta el estado de algunas obras después de uno a dos meses desde su emplazamiento:

La entrada al lugar donde se ubica la obra #1 de *Somos Vivos o Virus* se vio intervenido para evitar que sea refugio de personas en condición de calle, sin embargo, existe una pequeña abertura donde perfectamente se puede visualizar la obra, deteriorada por el paso del tiempo.



Imagen 61: Registro de la obra #1 después de dos meses de colocada. Registro del autor



Imagen 62: Registros de la obra Patria #1 a dos meses de su emplazamiento. Registro del autor.

La mayoría de obras han tenido un deterioro natural producto de los materiales usados que aportan al concepto del abandono mismo, la obra terminará eventualmente desapareciendo y el espacio seguirá de la misma manera en el que se lo encontró probablemente. También se puede presenciar en la obra Patria #1 que existió una intervención, puntualmente un *Throw up*, el autor decidió respetar la obra colocada.



Imagen 63: Registro de la obra Patria #3. Registro del autor.



Por otro lado, la única obra que ya no se encuentra en el espacio en su totalidad es la de Patria #2, puesto que, se encontraron restos de una sola de las fundas por lo que se puede deducir que las otras dos fueron retiradas con intención.



Imagen 64: Registro del espacio de la obra Patria #2 y de los restos de la obra. Registro del autor.

Finalmente, la obra Errantes ha tenido cambios significativos en cuanto a su composición original, principalmente por el viento y las lluvias, se puede evidenciar que todavía existen algunos barcos en el lugar en estado de deterioro, aunque no en su totalidad por lo que algunos pudieron ser sustraídos. Únicamente los barcos realizados con mascarillas siguen estando íntegros en el lugar, pero no en su ubicación inicial.



Imagen 65: Registros de la obra Errantes a dos meses de su emplazamiento. Registro del autor.

Difusión de la obra

Con la finalidad de lograr ampliar los posibles espectadores de las diferentes obras, procedía a difundirlas mediante redes sociales dando como resultado una difusión y reacción bastante amplia y abarcadora, permitiéndose a través de la tecnología llegar a nuevos espacios.



Imagen 66: Evidencia de difusión en redes sociales Facebook e Instagram de la obra. Registro del autor.

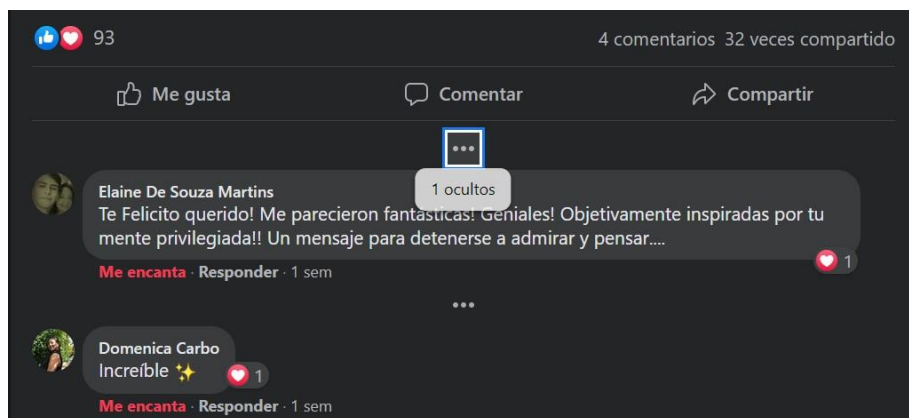


Imagen 67: Evidencia de difusión en redes sociales Facebook e Instagram de la obra. Registro del autor.



Conclusiones y Recomendaciones

Una vez finalizado el trabajo de investigación y de igual manera el resultado práctico del mismo, podemos llegar a varias conclusiones, destacando los puntos más importantes y relevantes que se han podido evidenciar a lo largo de entender y aplicar al tránsito como posibilidad de generar productos estéticos.

La producción artística se constituyó a partir de ejercicios netamente prácticos de tránsito y deriva por la ciudad de Quito y sus alrededores, elemento indispensable a la hora de construir esta investigación enfocada en el sustento teórico que valida la necesidad de una construcción contextual del espacio que se va a intervenir para de esa forma nutrir el resultado, teniendo en cuenta que el encuentro del mismo no está normado de por sí, ni menos aún puede seguirse una metodología específica y textual para cada espacio, fácil sería recurrir y completar el trabajo; sin embargo, se considera necesario el uso de ciertas guías o primicias para poder desarrollarlo de la mejor manera bajo un carácter exploratorio.

En primera instancia, el espacio urbano se compondrá como elemento que construye la obra o en su defecto lo que ayude a generar los resultados finales; de esta manera, esquinas, puentes, pasadizos, senderos y más, podrán estar sujetos a intervención; he tomado, como muestra puntual -y a manera de delimitación- entendiendo lo amplio que puede llegar a ser la ciudad, a los espacios en situación de abandono que puedan ser descubiertos en el camino, reforzando el planteamiento respecto a los no lugares como espacio propicio para el desarrollo de prácticas artísticas con carácter estético y sus posibles resignificaciones.

Sin duda alguna, otro de los ejercicios conscientes que se realiza -precisamente- es el de re-observar espacios por los que ya se ha transitado de manera constante y mediante el enajenarse de un espacio que se utiliza como fin para una actividad o como el camino hacia un objetivo y proceder a entenderlo como un tránsito que



descubre espacios que hasta el momento han pasado desapercibidos, por lo cual se procede a recorrer el espacio desde el cercano inmediato como es el barrio, hasta trayectorias más largas guiándonos por las principales arterias automovilísticas que atraviesan Quito y lo conectan con el resto del país.

Se considera de suma importancia entender al producto final como ejemplo en cuanto al papel del arte en el espacio público separado de la idea del mismo como acto que rehabilita o adorna un espacio, ya que en este caso la función principal es visibilizar lo normalizado que pueden llegar a estar los espacios en condición de abandono dentro de nuestro entorno procurando no caer en prácticas que- como vistas a lo largo del trabajo de titulación- sucumban al mercado del arte.

El haber hecho una investigación previa respecto a algunas prácticas históricas en el mundo del arte que han utilizado el recorrido como herramienta nos permite entender las diferentes posibilidades que existían para poder intervenirlo y de esta manera sacar el máximo provecho tanto a la obra como al espacio.

La construcción de las obras en el espacio público permitió entender la reacción del transeúnte en relación a su concepto estereotipado de intervenirlo, muchas veces netamente relacionado al grafiti, al uso del aerosol y a la estética del *Hip-Hop*. Por ende, en el momento en el que se realiza una intervención sin cumplir con esos estereotipos cambia la percepción del transeúnte, no necesariamente causando interés si no siendo invisibilizado al igual que el espacio que rodea la intervención.



Imagen 68 Proceso de instalación de la obra Patria. Registro del autor.

Es importante entender que el espacio en condición de abandono si bien físicamente aparenta desolación no significa que se encuentre así, luego de dar seguimiento a prácticas para la obra se pudo constatar que uno de las obras fue arrancada por una persona en situación de indigencia para prender una fogata, lo cual nos permite concluirá algunas cosas:

1. La obra no solo fue un resultado visual, sino, herramienta e interacción directa entre obra y espectador con un fin utilitario.
2. El arte en el espacio público está sujeto a ser efímero por lo que es necesario entender por parte del artista que al momento de finalizar el producto artístico deja de ser tuyo y se convierte en parte de su entorno.
3. El acto mismo del transcurso del tiempo y las posibilidades de cambio de las obras es fundamental para los resultados conceptuales e investigativos de este trabajo de titulación.



Imagen 69 Izquierda: Ejercicio de prueba. Derecha: La misma obra arrancada después de 2 meses de colocada.

La situación contextual en la que se encuentra la política ecuatoriana permitió nutrir el concepto a la hora de construir un resultado artístico con conexión directa al espacio, permitiéndose plasmar de manera física y visual temáticas que se encuentran directamente relacionadas al sentir y pensar de la sociedad.

Podemos concluir que efectivamente el recorrido urbano se ha convertido en herramienta y material esencial para construir las obras finales, desde el transitar, re descubrir y definir la intencionalidad de la misma nos permite darle un peso conceptual y crítica a la relación espacio-obra; siendo así posible aseverar que el uso mismo del espacio urbano como elemento que compone un resultado a ser visualizado - no sólo por el transeúnte sino por el espectador de este trabajo de titulación- lo convierte en un ejercicio estético.

Los resultados de este trabajo de titulación abren las puertas a seguir experimentando con el espacio público, observándolo y empapándonos del mismo, rompiendo esta supermodernidad abrasadora que nos encasilla en la rutina. Hoy más que nunca el permitirnos reflexionar sobre nuestras relaciones con el contexto



que nos construye puede derivar en el uso del arte como acción política y social que genera conciencia tanto en el artista como en el espectador.



Anexos

Notas periodísticas para elaboración de la obra *Patria*

1. Jarrín alega que Fuerzas Armadas “actuaron con respeto” a derechos humanos en el paro de octubre de 2019, 23 del 03 de 2021. <https://gk.city/2021/03/23/ministro-defensa-lesa-humanidad-paro-octubre/>
2. Lenín Moreno aseveró que una mujer no sufre de hambre porque "se le ve bastante gordita": luego se disculpó. 06 del 10 de 2021. <https://www.elcomercio.com/actualidad/lenin-moreno-mujer-hambre-gordita.html>
3. Lenín Moreno sobre vacunas: 'Si hay municipios con capacidad de adquirirlas, no veo inconveniente en entregar el permiso'. 23 del 02 de 2021. <https://www.elcomercio.com/actualidad/moreno-vacunas-plan-municipios-permisos.html>
4. Ministro de Salud defiende haber vacunado a su madre. 27 del 01 de 2021. [https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text="Lo%20hice%20en%20mi%20calidad,Carlos%20Zevallos%2C%20en%20un%20video.&text=Zevallos%20reiteró%20que%20gracias%20a,hasta%20octubre%20de%20este%20año.](https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text=)
5. Moreno dice que nunca quiso ser presidente. 30 del 10 de 2019. <https://www.larepublica.ec/blog/2019/10/30/moreno-dice-nunca-quiso-ser-presidente/>
6. "No hay texto": Lenín Moreno se queja en cadena nacional porque no tenía dispuesto el discurso que iba a leer. 08 del 10 de 2019. <https://actualidad.rt.com/actualidad/329647-lenin-moreno-queja-no-tener-dispuesto-discurso>
7. Plan de vacunación estaba solo en la “cabeza del ministro”, admite Moreno. 23 del 03 de 2021. <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/moreno-funcionarios-vacunas-seguridad-estado/>
8. Que los tallarines eran 'sin gluten'; así justificó Alexandra Ocles el costo de los kits de alimentos. 27 del 05 de 2020 <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/05/26/nota/7852287/alexandra-ocles-tallarines-kits-alimentos-no-tenian-gluten/>



Ubicación de las obras

- *Somos Vivos o Virus #1*
<https://goo.gl/maps/yUVhRtKFqmkNRN326>
- *Somos Vivos o Virus #2*
<https://goo.gl/maps/MVdiGXEzgGjp32Ff6>
- *Somos Vivos o Virus #3*
<https://goo.gl/maps/U4Fg1mzooqwuj9eL8>
- *Patria #1*
<https://goo.gl/maps/MwJrvZ5XY8p92otH6>
- *Patria #2*
<https://goo.gl/maps/7wg9NgAgLuccJ7fM7>
- *Patria #3*
<https://goo.gl/maps/a58zKcMK9VNHtZha8>
- *Errantes*
<https://goo.gl/maps/dAiobXEeR35uh9tq5>

Registro audiovisual de los recorridos realizados

- https://drive.google.com/drive/folders/1IT-rvhL5PO7_4Zp3vKA_uh08Ua-W_wFb



Imagen 70 Muestras fotográficas de referencia para la obra Somos Vivos o Virus. Registro del autor.



Imagen 71 Elaboración de las fundas de basura para la obra Patria. Registro del autor.

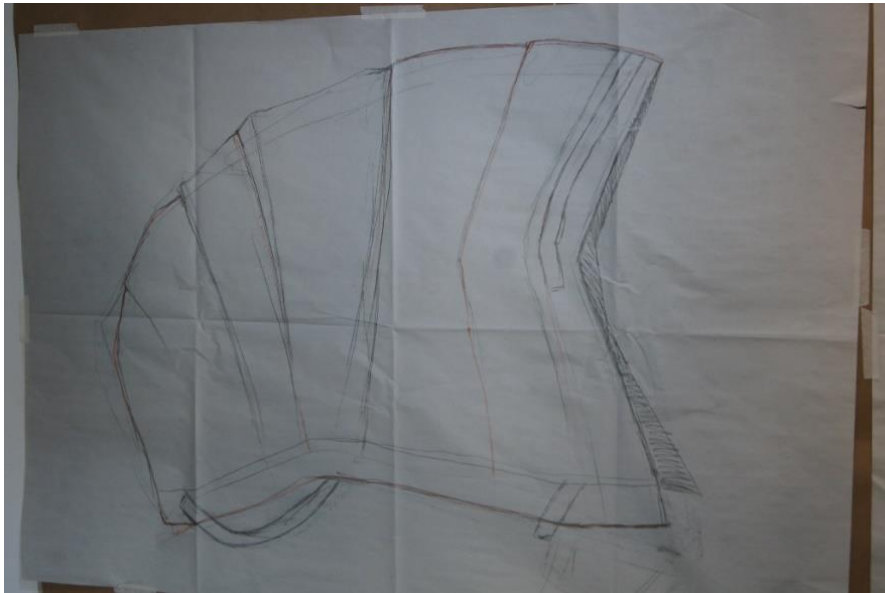


Imagen 72 Boceto de mascarilla. Registro del autor.



Imagen 73 Proceso de pintado de las mascarillas con pintura de casa. Registro del autor.



Imagen 75 Proceso de pintado de fundas de basura con pintura de casa. Registro del autor.



Imagen 74 Fundas de basura previo a pintado de letras. Registro del autor.



Imagen 77 Proceso de planchado de mascarillas con almidón sobre papel sketch para dar rigidez y poder elaborar los barcos. Registro del autor.



Imagen 76 Mascarillas pegadas a papel sketch. Registro del autor.



Imagen 80 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono vía a Guayabamba. Registro del Autor.



Imagen 79 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono sector La Floresta. Registro del Autor.



Imagen 78 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono sector Pomasqui. Registro del Autor.



Imagen 82 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono sector Guayabamba. Registro del Autor.



Imagen 81 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono sector San Antonio de Pichincha. Registro del Autor.



Imagen 83 Ejercicios de descubrimiento de lugares en condición de abandono sector San Antonio de Pichincha. Registro del Autor.



Imagen 85 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 84 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.

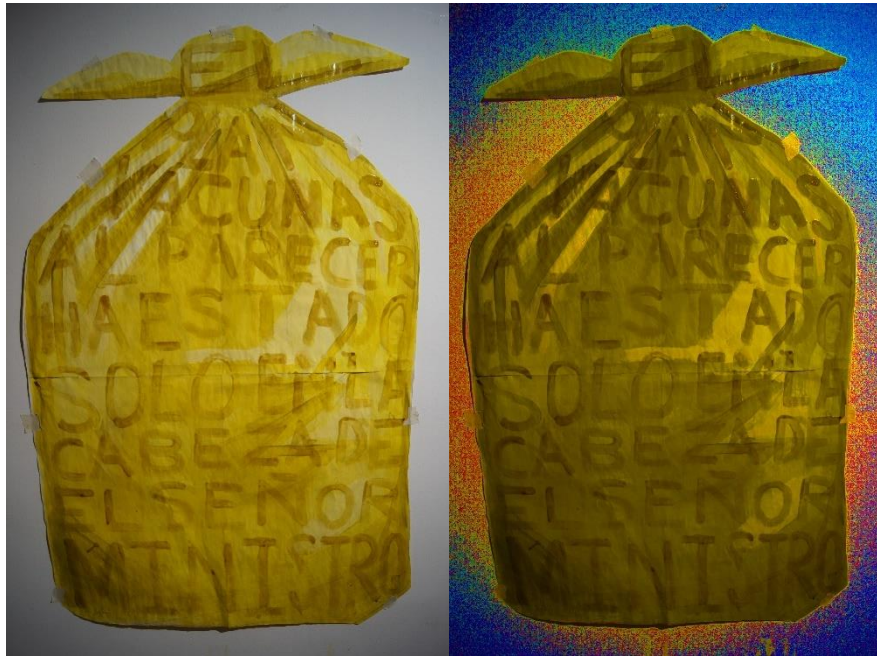


Imagen 87 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 86 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 89 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 88 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 91 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 90 Izquierda: Texto colocado sobre funda para la Obra Patria. Derecha: Imagen con alta saturación para distinguir mejor las letras. Registro del autor.



Imagen 92 Intervención de la obra Patria. Registro del autor



Imagen 93 Intervención de la obra Errantes. Registro del autor.



Imagen 95: Emplazamiento de la obra #3. Registro del autor.



Imagen 94: Limpieza del espacio y colocación de engrudo para la obra Patria #1. Registro del autor.



Imagen 97: Emplazamiento de la obra Errantes. Registro del autor.



Imagen 96: Emplazamiento de la obra Patria #3



Bibliografía

- Abad Vidal, J. C. (2017, 03 18). *Gigantes y Derivas: procesos del arte monumental*. From juliocesarabadvidal: juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/03/18/gigantes-y-derivadas-procesos-del-arte-monumental/
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.
- Alemaný, L. (2015, 06 04). *La mística del paseante*. From El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/04/555b3def268e3edd418b4598.html>
- Apitatan. (2018). *About me* . From Apitatan: <https://www.apitatan.com/bio>
- Apitatan. (2018). *Murals*. From Apitatan: <https://www.apitatan.com/murals>
- Apostol , A. (2001). *Residente Pulido*. From Alexander Apostol .
- Auge, M. (1992). *LOS NO LUGARES ESPACIOS DEL ANONIMATO; Una antropología de la Sobremodernidad*. Seuil.
- Augé, M. (1992). *Los no-lugares, introducción a la antropología en la supermodernidad*. Seuil.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Siglo veintiuno editores.
- Benzine, V. (2020, 10 16). *A brief history of american street art*. From Fifty Grande: <https://www.fiftygrande.com/a-brief-history-of-american-street-art/>
- Brooklyn Museum. (n.d.). *Lady Pink*. From Brooklyn Museum: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/lady-pink
- Buitrón, G. (2018, 10 2). *Casa Pukará: historia y sinónimo de okupar y resistir*. From CRISIS: <https://www.revistacrisis.com/debate-territorios-de-resistencia/casa-pukara-historia-y-sinonimo-de-okupar-y-resistir>
- Careri, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.
- Careri, F. (2018, 04 07). *C.I.R.C.O.Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità*. From C.I.R.C.O.Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità: <https://laboratoriocirco.wordpress.com>
- Castillo, I. (n.d.). *Descargar Portafolio*. From Illich Castillo: <https://illichcastillo.tumblr.com>
- Debord , G. (1958). Teoría de la deriva. # 2 de *Internationale Situationniste*.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia* . Paidós.
- Dickie, G. (1984). *El círculo del arte*. Ediciones Paidós.
- DPM Gallery . (2008). *dpm – MIA: Nacidos Vivos / Born Alive, Saidel Brito*. From DPM Gallery : <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/dpm-mia-nacidos-vivos-born-alive>
- El Comercio . (2014, 02 19). *El entorno del exaeropuerto no cambia*. From El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/entorno-del-exaeropuerto-no-cambia.html>
- El Comercio . (2015, 05 05). *Los procesos de gentrificación ocurren en el Centro, Tababela, Floresta y La Mariscal*. From El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/procesos-gentrificacion-ocurren-sectores-quito.html>
- El Comercio. (2021, 04 06). *Lenín Moreno aseveró que una mujer no sufre de hambre porque "se le ve bastante gordita": luego se disculpó*. From El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/lenin-moreno-mujer-hambre-gordita.html>



- El Comercio. (2021, 02 23). *Lenín Moreno sobre vacunas: 'Si hay municipios con capacidad de adquirirlas, no veo inconveniente en entregar el permiso'*. From El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/moreno-vacunas-plan-municipios-permisos.html>
- El País. (2005, 04 01). *"La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra"*. From El País: https://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html
- El País. (2019, 06 08). *"Moríos, modernos", el grito de guerra contra librerías y galerías de barrios gentrificadas*. From El País Semanal: https://elpais.com/elpais/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html
- El Universo. (2019, 10 15). *Ocho fallecidos y 1.340 heridos en las protestas en Ecuador, según la Defensoría del Pueblo*. From El Universo: <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/15/nota/7560137/ocho-fallecidos-1340-heridos-protestas/>
- El Universo. (2020, 05 27). *Que los tallarines eran 'sin gluten'; así justificó Alexandra Ocles el costo de los kits de alimentos*. From El Universo: <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/05/26/nota/7852287/alexandra-ocles-tallarines-kits-alimentos-no-tenian-gluten/>
- GK. (2021, 03 23). *Jarrín alega que Fuerzas Armadas "actuaron con respeto" a derechos humanos en el paro de octubre de 2019*. From GK: <https://gk.city/2021/03/23/ministro-defensa-lesa-humanidad-paro-octubre/>
- Glass, R. (1964). *London: aspect of change*. MacGibbon & Kee.
- Gobierno Nacional De La República del Ecuador. (2015, 03). *PROYECTO: APOYO AL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA UNIÓN DE NACIONES SURAMERICANAS-UNASUR- Código Único de Proyecto-CUP-: 71200000.887.4446*. From Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana : <https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2015/04/Proyecto-Actualizado-UNASUR-2009-2017.pdf>
- González Moratiel, S. (n.d.). *La Ciudad y la Estética: Siete maneras de pensar la Belleza. CI [ur]121: Cuadernos de investigación urbanística., 121*. From <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/3828>
- Kant, M. (1876). *La Crítica del Juicio*. LIBRERÍAS DE FRANCISCO IRAVEDRA, ANTONIO NOVO.
- Koolhaas, R. (1995). *La ciudad genérica*. Gustavo Gili .
- Koolhaas, R. (2008). *El espacio basura*. Gustavo Gili .
- La Hora. (2021, 01 27). *Ministro de Salud defiende haber vacunado a su madre*. From La Hora : [https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text="Lo%20hice%20en%20mi%20calidad,Carlos%20Zevallos%2C%20en%20un%20video.&text=Zevallos%20reiteró%20que%20gracias%20a,hasta%20octubre%20de%20este%20año](https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text=).
- La República. (2019, 10 30). *Moreno dice que nunca quiso ser presidente*. From El Universo: <https://www.larepublica.ec/blog/2019/10/30/moreno-dice-nunca-quiso-ser-presidente/>



- La Selecta. (2011, 05 27). *Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín por X. Andrade*. From La Selecta: <http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>
- La Selecta. (2013, 11 29). *Entrevista a Pablo Cardoso – por Ana Rosa Valdez*. From La Selecta: <http://www.laselecta.org/2013/11/entrevista-a-pablo-cardoso-por-ana-rosa-valdez/>
- Lagos, R. (n.d.). *El concepto de campo expandido*. From Retórica e imagen: <https://retoricaeimagen.wordpress.com/el-concepto-de-campo-expandido/>
- Le Breton, D. (2000). *Elogio del Caminar* (1era ed.). Ediciones Siruela.
- Letailleur, F. (2011). *Letrismos Situacionistas 1946-1968*. From El Boomeran(g): <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/letailer.pdf>
- López Martínez, I. (2008). El retorno del fâneur: hacia una cartografía de la deriva . *IMAFRONTA*, 197-207.
- Mayos, G. (2015). Situacionismo: la Vanguardia de la Revolución. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, 47-103.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (n.d.). *Los Letristas*. From Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.letristismo.pdf
- Park, R. E. (1999). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana* . Barcelona: Ediciones del Serbal .
- Perec, G. (1999). *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Primicias. (2021, 03 23). *Plan de vacunación estaba solo en la “cabeza del ministro”, admite Moreno*. From Primicias: <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/moreno-funcionarios-vacunas-seguridad-estado/>
- RT. (2019, 10 08). *"No hay texto": Lenín Moreno se queja en cadena nacional porque no tenía dispuesto el discurso que iba a leer*. From RT: <https://actualidad.rt.com/actualidad/329647-lenin-moreno-queja-no-tener-dispuesto-discurso>
- Rtve. (2021, 04 17). *Mapa del coronavirus en el mundo: casos, muertes y los últimos datos de su evolución*. From rtve: <https://www.rtve.es/noticias/20210417/mapa-mundial-del-coronavirus/1998143.shtml>
- Saraví, G. (2014). Segregación urbana y espacio público : los jóvenes en enclaves de pobreza estructural. *Revista de la CEPAL*(83), 36-37.
- Silver, T. (Director). (1983). *Style Wars* [Motion Picture].
- Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana: Ciudad revanchista y gentrificación*. Traficantes de sueños.
- TAKI 183. (2017). *About*. From TAKI 183: <https://www.taki183.net>
- The Guardian . (2014, 12 19). *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. From The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>
- The Guardian. (2014, 12 19). *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. From The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>
- Turk, G. (2004). *DUMP*. From Gavin Turk: <http://gavinturk.com/artworks/image/395/>



UPSACL. (2015, 01 07). *Por qué pintamos encima del mural más famoso de Berlín*. From UPSACL: <http://www.upsocl.com/creatividad/por-que-pintamos-encima-del-mural-mas-famoso-de-berlin/>

Webgrafía

Abad Vidal, J. C. (2017, 03 18). *Gigantes y Derivas: procesos del arte monumental*. From juliocesarabadvidal: juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/03/18/gigantes-y-derivadas-procesos-del-artete-monumental/

Aleman, L. (2015, 06 04). *La mística del paseante*. From El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/04/555b3def268e3edd418b4598.html>

Apitatan. (2018). *About me*. From Apitatan: <https://www.apitatan.com/bio>

Apitatan. (2018). *Murals*. From Apitatan: <https://www.apitatan.com/murals>

Benzine, V. (2020, 10 16). *A brief history of american street art*. From Fifty Grande: <https://www.fiftygrande.com/a-brief-history-of-american-street-art/>

Brooklyn Museum. (n.d.). *Lady Pink*. From Brooklyn Museum: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/lady-pink

Buitrón, G. (2018, 10 2). *Casa Pukará: historia y sinónimo de okupar y resistir*. From CRISIS: <https://www.revistacrisis.com/debate-territorios-de-resistencia/casa-pukara-historia-y-sinonimo-de-okupar-y-resistir>

Careri, F. (2018, 04 07). *C.I.R.C.O.Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità*. From C.I.R.C.O.Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità: <https://laboratoriocirco.wordpress.com>

Castillo, I. (n.d.). *Descargar Portafolio*. From Illich Castillo: <https://illichcastillo.tumblr.com>

DPM Gallery . (2008). *dpm – MIA: Nacidos Vivos / Born Alive, Saidel Brito*. From DPM Gallery : <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/dpm-mia-nacidos-vivos-born-alive>



- El Comercio . (2014, 02 19). *El entorno del exaeropuerto no cambia*. From El Comercio:
<https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/entorno-del-exaeropuerto-no-cambia.html>
- El Comercio . (2015, 05 05). *Los procesos de gentrificación ocurren en el Centro, Tababela, Floresta y La Mariscal*. From El Comercio:
<https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/procesos-gentrificacion-ocurren-sectores-quito.html>
- El Comercio. (2021, 04 06). *Lenín Moreno aseveró que una mujer no sufre de hambre porque "se le ve bastante gordita": luego se disculpó*. From El Comercio:
<https://www.elcomercio.com/actualidad/lenin-moreno-mujer-hambre-gordita.html>
- El Comercio. (2021, 02 23). *Lenín Moreno sobre vacunas: 'Si hay municipios con capacidad de adquirirlas, no veo inconveniente en entregar el permiso'*. From El Comercio:
<https://www.elcomercio.com/actualidad/moreno-vacunas-plan-municipios-permisos.html>
- El País. (2019, 06 08). *"Moríos, modernos", el grito de guerra contra librerías y galerías de barrios gentrificados*. From El País Semanal:
https://elpais.com/elpais/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html
- El Universo. (2019, 10 15). *Ocho fallecidos y 1.340 heridos en las protestas en Ecuador, según la Defensoría del Pueblo*. From El Universo:
<https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/15/nota/7560137/ocho-fallecidos-1340-heridos-protestas/>
- El Universo. (2020, 05 27). *Que los tallarines eran 'sin gluten'; así justificó Alexandra Ocles el costo de los kits de alimentos*. From El Universo:
<https://www.eluniverso.com/noticias/2020/05/26/nota/7852287/alexandra-ocles-tallarines-kits-alimentos-no-tenian-gluten/>
- GK. (2021, 03 23). *Jarrín alega que Fuerzas Armadas "actuaron con respeto" a derechos humanos en el paro de octubre de 2019*. From GK:
<https://gk.city/2021/03/23/ministro-defensa-lesa-humanidad-paro-octubre/>



Gobierno Nacional De La República del Ecuador. (2015, 03). *PROYECTO: APOYO AL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA UNIÓN DE NACIONES SURAMERICANAS-UNASUR- Código Único de Proyecto-CUP-: 71200000.887.4446*. From Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana : <https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2015/04/Proyecto-Actualizado-UNASUR-2009-2017.pdf>

González Moratiel, S. (n.d.). *La Ciudad y la Estética: Siete maneras de pensar la Belleza. CI [ur]121: Cuadernos de investigación urbanística., 121*. From <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/3828>

La Hora. (2021, 01 27). *Ministro de Salud defiende haber vacunado a su madre*. From La Hora : [https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text="Lo%20hice%20en%20mi%20calidad,Carlos%20Zevallos%2C%20en%20un%20video.&text=Zevallos%20reiteró%20que%20gracias%20a,hasta%20octubre%20de%20este%20año](https://lahora.com.ec/noticia/1102339222/ministro-de-salud-defiende-haber-vacunado-a-su-madre#:~:text=).

La República. (2019, 10 30). *Moreno dice que nunca quiso ser presidente*. From El Universo: <https://www.larepublica.ec/blog/2019/10/30/moreno-dice-nunca-quiso-ser-presidente/>

La Selecta. (2011, 05 27). *Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín por X. Andrade*. From La Selecta: <http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>

La Selecta. (2013, 11 29). *Entrevista a Pablo Cardoso – por Ana Rosa Valdez*. From La Selecta: <http://www.laselecta.org/2013/11/entrevista-a-pablo-cardoso-por-ana-rosa-valdez/>

Lagos, R. (n.d.). *El concepto de campo expandido*. From Retórica e imagen: <https://retoricaeimagen.wordpress.com/el-concepto-de-campo-expandido/>



Letailleur, F. (2011). *Letrismos Situacionistas 1946-1968*. From El Boomeran(g): <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/letailleur.pdf>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (n.d.). *Los Letristas*. From Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.letristismo.pdf

Primicias. (2021, 03 23). *Plan de vacunación estaba solo en la "cabeza del ministro", admite Moreno*. From Primicias: <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/moreno-funcionarios-vacunas-seguridad-estado/>

RT. (2019, 10 08). *"No hay texto": Lenín Moreno se queja en cadena nacional porque no tenía dispuesto el discurso que iba a leer*. From RT: <https://actualidad.rt.com/actualidad/329647-lenin-moreno-queja-no-tener-dispuesto-discurso>

Rtve. (2021, 04 17). *Mapa del coronavirus en el mundo: casos, muertes y los últimos datos de su evolución*. From rtve: <https://www.rtve.es/noticias/20210417/mapa-mundial-del-coronavirus/1998143.shtml>

TAKI 183. (2017). *About*. From TAKI 183: <https://www.taki183.net>

The Guardian . (2014, 12 19). *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. From The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>

The Guardian. (2014, 12 19). *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. From The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>

Turk, G. (2004). *DUMP*. From Gavin Turk: <http://gavinturk.com/artworks/image/395/>



UPSACL. (2015, 01 07). *Por qué pintamos encima del mural más famoso de Berlín*. From UPSACL: <http://www.upsocl.com/creatividad/por-que-pintamos-encima-del-mural-mas-famoso-de-berlin/>