

Una reflexión sobre prácticas artísticas, identidad y territorio en la intervención del espacio público en el Centro Histórico de Quito

Thinking about artistic practices, identity and territory in the intervention of public space in the Historic Center of Quito

EÍDOS N°20
Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo
ISSN: 1390-5007
revistas.ute.edu.ec/index.php/eidos

¹ Gloria Quattrone

¹Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Ecuador, gloria.quattrone@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-9890-1768

Resumen:

La libre expresión de las prácticas artísticas es un derecho indudable, sin embargo, cuando una obra de arte se encuentra en un espacio público y se vuelve un artefacto que forma parte de una comunidad, las fronteras entre expresión individual e impacto social están menos marcadas. Ahora bien, si se sitúa esta intervención artística en el marco de una conmemoración histórica que, por lo tanto, tiene el objetivo de reproducir memoria pública y celebrar la identidad colectiva, aumentan las controversias vinculadas a la representación e interpretación de las imágenes propuestas.

El siguiente artículo reflexiona sobre los procesos previos a la realización de una instalación artística en el espacio público, por medio de un análisis de casos de estudio. También observa el aporte que la etnografía puede brindar en las prácticas artísticas socialmente comprometidas. Con el objetivo de proponer diferentes métodos que permitan a la comunidad sentirse identificada y, por ende, cuidar y apropiarse de este nuevo elemento (Ingold, 2007) que pasará a formar parte de la memoria colectiva.

El punto de inicio de este análisis es el mural realizado en el Centro Histórico de Quito (CHQ), en la calle 24 de Mayo, por el artista español Okuda San Miguel, para luego llevar a cabo un recorrido de diferentes métodos aplicados en proyectos artísticos con mirada hacia lo social. Esto, con la finalidad de responder a la siguiente pregunta ¿Cómo instaurar prácticas artísticas éticas en procesos de intervención del espacio público?

Palabras clave: Arte y comunidad, identidad, memoria, participación, representación, territorio.

Abstract:

The free expression of artistic practices is an undoubted right, however, when an artwork is situated in a public space and, therefore, becomes an organism that is part of a community, the borders between individual expression and social impact are less marked. Additionally, if this artistic intervention is settled as a part of an historical commemoration which achieve to produce public memory and celebrating collective identity, increases the controversies linked to the representation and interpretation of the proposed images.

The following article proposes a reflection on the previous processes for the realization of an artistic installation in public space. Through the analysis of study cases, in addition to the observation of the contribution that ethnography can provide in socially committed artistic practices.

The aim is to provide different methods that allow the community to feel identified and, then, take care and engage with this new organism that will become part of the collective memory.

The starting point of this research is the mural made in the Historic Center of Quito, on 24 de Mayo street, by the Spanish artist Okuda San Miguel, followed by the analysis of methods applied in artistic projects with social perspective. With the purpose of answering the following question: How to establish ethical artistic practices in public space intervention processes?

Keywords: Art and community, identity, memory, participation, representation, territory.

1. INTRODUCCIÓN

A partir de la entrega del mural realizado por el artista Okuda San Miguel (figura 1), en el CHQ, sobre la calle 24 de Mayo y Cuenca, surgieron múltiples debates y controversias, en cuanto a su lectura y aceptación por parte de la sociedad, así, existen grupos que se han posicionado a favor y otros en contra de las imágenes propuestas. Desde la ironía o desde la polémica, se ha presentado, sin duda, como una de las obras más interpeladas en los últimos años.¹

El proyecto, realizado en colaboración con el Ayuntamiento de Llanos de Aridane, y financiado por la embajada de España y la empresa Telefónica, es parte de la iniciativa proyecto 'CAMINarte - Ruta a la libertad', del Instituto Metropolitano de Patrimonio. (<http://www.quitoinforma.gob.ec/2022/05/16/en-la-24-de-mayo-se-entrego-mural-que-visibiliza-a-las-bordadoras-de-calderon/>).



Figura 1. El mural de Okuda San Miguel, calle 24 de Mayo
Fuente: Retomado de Iván Ulchur-Rota. <https://gk.city/2022/05/17/mural-pikachu-okuda-san-miguel-pikachu-no-problema/>



Figura 2. El mural de Okuda San Miguel, calle 24 de Mayo, hoy.
Fuente: <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/hombre-mural-pikachu-responsable-acciones.html>

La obra apunta a celebrar la identidad de las bordadoras de la comuna Llano Grande, la cual se encuentra en el norte de la ciudad de Quito, además de conmemorar el aniversario de la batalla de Pichincha, que se gestó el 24 de Mayo de 1822 y que representa la Independencia de la conquista española. La imagen del mural habría sido socializada previamente con las bordadoras de la comunidad, con las cuales el artista tuvo un recorrido de interlocución paralelo al desarrollo de la obra. Esta representación recoge la simbología, los colores y la tradición de las mismas, junto con el estilo futurista característico de la obra de Okuda. Sin embargo, hace falta comprender la relevancia del contexto en el que una obra de arte público se sitúa.

A pesar de las valiosas intenciones de visibilizar el trabajo de una comunidad de mujeres que mantienen viva una tradición local, la imagen del "Pikachu" ha sido recibida, en su mayoría, como una ofensa a la conmemoración histórica relacionada. Por ello, los procesos de apropiación, identificación y cuidado de la obra, se pueden ver limitados, por parte de la comunidad específica que reside y habita el espacio público en el cual la obra se encuentra (figura 2).

El presente artículo no pretende problematizar la libre expresión en la obra de arte, ni el objeto de representación del mural del artista Okuda en sí y tampoco busca entrar en la discusión alrededor de la autoría, más bien, propone analizar las controversias que surgen debido a la falta de socialización previa del proyecto en el contexto específico.

El objetivo es investigar las formas que las prácticas artísticas pueden adquirir, tomando en cuenta la evolución del arte contemporáneo vinculado al espacio público y a la esfera social; y así, aportar a la reflexión teórica entorno a las temáticas de identidad, memoria y territorio.

La metodología expuesta se fundamenta sobre un análisis de casos de estudio nacionales e internacionales que presentan herramientas que permiten construir un proceso de participación e inclusión ciudadana, previo a la

¹ <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/okuda-artista-espanol-estilo-quito.html>

realización de un artefacto en el espacio público. Además de aportar con un enfoque etnográfico, en cuanto método de investigación antropológica, en un proceso de construcción estética, por medio de prácticas artísticas socialmente comprometidas.

2. PRÁCTICAS ESTÉTICAS SOCIALMENTE COMPROMETIDAS

Según Kwon (2002), los artistas contemporáneos, hoy en día buscan integrar plenamente su papel en la creación del mundo social, mediante el uso de espacios públicos, más allá de los límites del mundo del arte institucional. Sin embargo, Hjorth (2014) pone énfasis en la forma en que las prácticas artísticas socialmente comprometidas deben tener la capacidad de brindar métodos que reimaginan las mismas prácticas artísticas, como un “campo de juego que va más allá de la estética” (Hjorth, 2014, p. 131. Traducción propia). El objetivo no es generar crítica o mayor controversia hacia el ejemplo propuesto, sino al contrario, desde este punto de partida, considerar cómo una reflexión preliminar puede abrir “un campo de vacío de representación” (Chamorro, 2006, p. 3), que pueda alimentar una discusión previa, en vez que una polémica a *posteriori*.

Por lo tanto, en este debate que reside en la delicada línea entre la libre expresión y la apropiación —o no apropiación— por parte de la sociedad que habita los espacios intervenidos, la herramienta etnográfica podría aportar un método para la comprensión y el posicionamiento ético de un artista, frente a las dinámicas previamente ilustradas.

Existen un sinnúmero de metodologías que se pueden tomar prestadas, desde diferentes disciplinas y campos de saberes, y que pueden nutrir un proceso de interpelación. La etnografía, en cuanto método para la investigación antropológica, puede facilitar la construcción de diálogo, entendimiento y traducción. Sin embargo, el método etnográfico, a su vez, debe prever el uso de múltiples herramientas en las diferentes fases de investigación, desde el acercamiento al campo de investigación específico, el desenlace y

el cierre. Cabe destacar, brevemente, qué es la etnografía y cómo puede contribuir en las propuestas analizadas.

La “etnografía” es el método de investigación utilizado por la “antropología”, y consiste en llevar a cabo investigación empírica, alrededor de un tema de interés, por medio del análisis cualitativo, en un entorno social específico, con el objetivo de recopilar datos e información útil para la sustentación de un análisis teórico. (Gunn, Tonn y Smith, 2013). Ahora bien, hoy en día se apela a un proceso etnográfico participativo, es decir investigar “con”, a diferencia del pasado, donde se sostenía una investigación “de”. Al investigar “con” un grupo social (Ingold, 2007), se debe ponderar una cierta dosis de reciprocidad, además de establecer y negociar con los interlocutores las finalidades y objetivos sobresalientes del proceso, para que el proyecto se vuelva colaborativo, útil y ético.

Tomar prestada la herramienta de la etnografía como método de acercamiento y estudio del contexto, tanto físico como simbólico, brindaría al artista que quiere integrarse en la implementación de espacios públicos, una mayor conciencia sobre el entorno, una cierta dosis de crítica en sus planteamientos y una manera de colaborar con los habitantes, para así valorar la identidad, la historia y la representación de los mismos. Se trataría de realizar un estudio de significados, por medio de un análisis de inmersión en el entorno, tomando en consideración tanto el contexto material como el inmaterial (Nelson y Stolerman, 2012). Finalmente, la etnografía, aportaría en la comprensión de un territorio en continua evolución para, de esta manera, tener nociones sobre un presente localizado, conciencia de los rastros del pasado, de la memoria del lugar y de su comunidad y, de esta manera, volverse un agente integrado en el recorrido de construcción de los futuros posibles (Di Salvo, 2009).

Se trata de reposicionar la participación y la relación entre autor y audiencia (...) Dado el énfasis en la participación y la colaboración tanto en el arte contemporáneo como en las prácticas de los medios, la etnografía asumió una nueva importancia como una forma de lidiar con las cambiantes nociones de lugar. (Hjorth, 2014, p.129. Traducción propia)

Pues, el trabajo etnográfico, que reflexiona sobre cómo redefinir la acción participativa, ha aparecido en las artes visuales hacia encuentros cada vez más localizados, sociales y políticos. Con más artistas viajando y participando en residencias,² el arte y la etnografía se han vuelto “compañeros de cama” (Hjorth, 2014, pp.128-129. Traducción propia). Así, el artista, puede asumir un papel de mediador, en el equilibrio entre la autoría y la expresión individual versus la interpelación y traducción de las voces de los involucrados; de esta manera “la mediación es un proceso que nos permite obtener traducciones más ricas y completas de la experiencia corporal y la materialidad que se localizan, multi-texturizadas, reflexivas, sensoriales y polisémicas” (Pink, 2008, p. 192. Traducción propia).

Este tipo de énfasis, en el impacto social del arte es típico de las prácticas artísticas contemporáneas que cambian la estructura de exhibición convencional y las convenciones, para volverse un espacio creativo de producción más abierto a transformaciones discursivas e interacciones productivas. El arte, en este contexto, se vuelve un “proceso activo” (Hjorth, 2014, p. 133. Traducción propia). Elhaik y Marcus (2012, p. 103), por ejemplo, proponen una mirada sobre el lugar tanto físico, cuanto simbólico, del arte como un “espacio y una oportunidad para el surgimiento de eventos diseñados para la presentación y deliberación, donde los sujetos y los etnógrafos desarrollen un pensamiento colectivo, cuando no colaborativo, sobre un proyecto etnográfico en proceso”.

Se presentarán, para ello, cuatro casos de estudio, respectivamente: tres colectivos de Quito que trabajan el vínculo entre arte, comunidad y sus prácticas en el territorio; además de un ejemplo de uso de la estética como generadora de diálogo y reflexión, a través de un proyecto llevado a cabo en Inglaterra, bajo la perspectiva del análisis teórico-metodológico de Margaret Meban (2009). Los primeros se enfocan en

el medio o canal, que se puede generar a partir de los espacios y colectivos del arte; los segundos, ponen el foco en el método. Esto, con la finalidad de exponer posturas adoptadas localmente e internacionalmente, desde el campo del arte-contemporáneo, que articulan el diálogo y la estética de las prácticas artísticas socialmente comprometidas, para ilustrar y examinar las dimensiones que se pueden abarcar por medio de ejemplos prácticos.

Para empezar, se presenta el caso de dos colectivos quiteños con los cuales se ha tenido el gusto de coincidir en los años 2018-2019, respectivamente al zur-ich y el No Lugar,³ y aprender de sus experiencias y reflexiones. Ambos comparten valores y posturas respecto de las prácticas artísticas, en su relación con la acción social y el territorio, además de haber tenido conexiones y colaboraciones esporádicas, entre ellos, en el curso del tiempo. Tanto No Lugar, como al zur-ich son proyectos que nacen desde la voluntad de un grupo de amigos y compañeros, que, una vez graduados de la universidad en carreras de arte, respectivamente la Universidad Católica en el año 2010 los fundadores de No Lugar y la Universidad Central en el año 2003 los fundadores de al zur-ich, buscan espacios y circuitos alternativos a los institucionales para la creación y difusión del arte; además de interrogarse sobre el que hacer artístico.

Al zur-ich se compromete a repensar el lugar del arte en sus iniciativas, la diversidad y las posibilidades ancladas a las prácticas artísticas; se propone encaminar una reflexión propia hacia lo que significa el arte, problematizando su función, valor y consumo en las prácticas contemporáneas; además de proporcionar una relectura que posicione otras formas de hacer y entender los procesos de construcción artística. (Almeda, 2018, p.21). No Lugar es una galería de arte contemporáneo que hoy en día busca conformar espacios alternativos para la producción y difusión artística; después de un recorrido de diferentes sedes (Guápulo, la Floresta, Centro Histórico) actualmente la galería se encuentra en La Tola, en el CHQ. Ambos colectivos, entre sus prácticas, han adoptado el proyecto de residencia, el cual brinda un método que se quiere profundizar.

² La residencia es un formato brindado desde espacios del arte, que permite a artistas locales o extranjeros de vivir una experiencia de inmersión en el territorio.

³ Se puede consultar el trabajo de los dos colectivos en los siguientes links: <https://alzurich.com> <https://nolugar.org>

Durante una entrevista Francisco Suárez, gestor cultural de No Lugar, nos cuenta sobre el formato de residencia: este, es un proyecto que brinda un espacio de hospedaje y taller para artistas extranjeros y/o locales, durante un determinado período de tiempo, donde el artista deberá desarrollar un proyecto que al final expondrá en la galería. Durante el proceso los gestores de No Lugar acompañan a los artistas en recorridos urbanos, facilitan el encuentro con la comunidad, con artistas y con gestores culturales locales, entre otros. Además de permitir a los mismos artistas residentes funcionar bajo una lógica de trabajo colectivo, cuando residen en el mismo periodo “el proyecto residencia se vuelve un campo de acceso entre arte y territorio” (Francisco Suárez, 2018, gestor de No Lugar [figura 2]).

Este formato, que hoy en día es conocido localmente e internacionalmente, es descrito de la siguiente manera en la plataforma online de No Lugar: “programas que buscan generar espacios para el desarrollo de propuestas artísticas, basadas en el diálogo, el intercambio y el trabajo colaborativo entre participantes, espacios independientes, vecinos, centros culturales, comunidades locales y personas que habiten o transiten el CHQ” (<https://nolugar.org/residencia>). Ahora bien, si concebimos el arte como un acto trasformativo y la investigación como un medio para fomentar la reflexión y la interlocución, podemos entender que, el arte, nutrido por el método etnográfico, es un proceso que articula el diálogo y genera prácticas artísticas contemporáneas socialmente comprometidas, ilustrando y examinando las dimensiones de una estética social (Meban, 2009); tomando en cuenta que:

Los artistas son cada vez más móviles, circulan y se involucran en experiencias transnacionales y transculturales como una forma de cosmopolitismo global [...] la colaboración crea oportunidades para experimentar y comprender las relaciones clave y las tensiones que surgen en la globalización, en particular las de la identidad individual, la producción de conocimiento y la diferencia cultural. (Hjorth, 2014, p. 132. Traducción propia)

Se presenta otro caso que vincula el arte contemporáneo, el territorio y el impacto sobre la comunidad, nuevamente propuesto

por un colectivo quiteño. Es el caso de un proyecto situado en el barrio de La Floresta, conocido como “Encuentros parejos - Intervenciones artísticas participativas en el espacio público” (Archivo Móvil La Floresta, 2016), llevado a cabo por el “Archivo Móvil La Floresta” coordinado por Edison Vaca, plataforma de creación artística e investigación que surge en 2010. El proyecto es una propuesta de inserción de arte adentro del barrio, junto con la comunidad, que apunta a construir significados de manera horizontal (figura 3):

A través de encuentros artísticos, el uso compartido del espacio público como un lugar propicio para el intercambio de experiencias, conocimientos y saberes, por medio de metodologías participativas que involucraron principalmente a los vecinos del barrio, quienes junto con los artistas invitados fueron parte intrínseca del proceso, desde la concepción de cada diálogo hasta el resultado final, diseñando estrategias y generando acciones en la marcha. (Archivo Móvil La Floresta, 2016, p. 11)



Figura 3. Proyectos de residencias - No Lugar
Fuente: <https://ciudaddecruces.wordpress.com/2014/04/15/reporte-1era-semana/>



Figura 4. Encuentros parejos - Christian Tapia
Fuente: Archivo Móvil La Floresta, 2016

Para llevar a cabo el proyecto, el colectivo, nos propone cinco metodologías y tres etapas para el desarrollo del mismo, en cuanto a las metodologías destacan:

- 1) Mapeo de actores y establecimiento de relaciones de confianza
- 2) Respeto a las dinámicas del lugar
- 3) Generación de espacios físicos para el diálogo desde lo cotidiano
- 4) Diálogo con “el otro”
- 5) Espacio para la celebración

Las etapas que han enfrentado se dividen en: primeramente, desarrollar una investigación del contexto histórico, territorial y de las memorias del barrio, por medio de la recopilación de imágenes de archivo y relatos, proporcionados por los habitantes. En un segundo momento, llegó la socialización del proyecto, el cual se difundió por medio de un dispositivo móvil, que permitió el acercamiento “de” y “con” los diferentes actores, como agentes culturales y vecinos. Finalmente, utilizar la mediación para fomentar la creación de relaciones entre sujetos con intereses afines, y de esta forma conjugar prácticas y actividades en el espacio público.

Los Encuentros Parejos no se conciben como espacios de resistencia, sino como espacios generadores y detonadores de diálogo, como “lugares” de producción de subjetividades y sentido a partir de experiencias concretas entre los participantes. (Archivo Móvil La Floresta, 2016, p. 11)



Figura 5: Lounging on Red Red Couches: A public dialogue on safety in Hyde Park
Fuente: Meban (2009, p. 35)

Finalmente, como último caso de estudio, se presenta el trabajo de Julie Fiala y Claire Blundell Jones, analizado a través de la mirada teórico-metodológica de Meban (2009), las cuales tratan el arte contemporáneo como un medio de producción de espacios dialógicos, que puede inducir prácticas socialmente comprometidas. Las artistas realizaron una instalación en el Hyde Park de Leeds, llamada “Lounging on Red Red Couches: A public dialogue on safety in Hyde Park”. Esta, previó montar treinta sillones rojos, que conformaron espacios de descanso y diálogo, donde fueron invitados estudiantes, familias, profesionales y otros miembros de la comunidad comprometidos a una reflexión abierta sobre los problemas de seguridad en torno al parque. Se dividieron en grupos mediados por nueve interlocutores, de diferentes sectores de la comunidad considerados como “guías, viajando entre las memorias y las experiencias de los participantes, en una postura opuesta a la de liderazgo autoritario” (figura 5). (Meban, 2009, p. 35. Traducción propia).

Esta forma de uso del arte es definida por Meban (2009) como una estética dialógica; en ella, la estética se produce a través del discurso y del intercambio entre sujetos. El proceso de empatía no sugiere la capacidad de identificarse completamente con los demás, en cuanto negaría nuestra autonomía y especificidad, más bien “requiere un esfuerzo para reconocer la identidad específica de los interlocutores, y no concebirllos solo como simples sujetos en cuyo nombre podríamos actuar, sino como co-participantes en la transformación propia y de la sociedad” (Kester, 2004, p. 79. Traducción propia). En este sentido, el artista, no vive un proceso de autoexpresión individual, sino que se predispone a una dinámica de intersubjetividad, por medio de la apertura hacia el espectador, que a su vez se puede volver un colaborador.

El objetivo de esta práctica es generar una experiencia a flujo continuo que no es delimitada a uno mismo, se extiende a la comunidad a través de formas de empatía recíproca, como una conversación abierta, donde se escuchan e incluyen las voces de los demás; de

esta manera, se considera “el diálogo como un medio creativo donde la matriz sociocultural de nuestras interacciones con los demás se vuelve un espacio para la reflexión crítica y creativa” (Meban, 2009, p. 36. Traducción propia).

Meban identifica cuatro métodos fundamentales sobresalientes del proceso: el diálogo como medio, el artista como co-participante, la escucha activa y la construcción de una comunidad performativa como espacio pedagógico. Es decir, el diálogo es la herramienta principal que es acompañada por la escucha en cuanto proceso activo de compromiso empático; el artista co-participa en la construcción de la identidad comunitaria, creando un espacio conceptual, donde la estética social encuentra su lugar en el discurso y, la práctica artística contemporánea, re-configura el concepto mismo de estética a través de la dimensión de la experiencia humana relacional y dialógica, visualizando creativamente formas alternativas de compromiso social que promuevan la conectividad con los demás.

De esta manera, la conversación se vuelve un elemento fundamental en este tipo de práctica y la dimensión ética de las relaciones entre “uno mismo” y “el otro” se vuelve un espacio de reflexión crítica, que genera la posibilidad de una transformación individual y colectiva, para “pasar de un concepto de arte basado en la expresión individual a uno basado en la ética de un cambio comunicacional” (Meban 2009, p. 34. Traducción propia). Asimismo, la interacción social influencia la ética del intercambio comunicativo en el contexto local y nuestras formas de interactuar con los otros.

Cabe destacar el concepto de comunidad performativa temporánea que propone Kwon (2002): esta, se construye alrededor de un tema de interés común e involucra un grupo provisional que es generado en circunstancias específicas por el artista (o mediador). Prevé llevar a cabo una praxis artística colectiva, donde el grupo performa su propio “estar junto” y “estar separado” como modelo incompleto —o working out— de un proceso social colectivo (Meban, 2009, p. 37). Esta perspectiva quiere demostrar que la comunidad no es una entidad estable

compuesta por sujetos unificados y la subjetividad consiste en un flujo abierto y una identificación parcial.

Finalmente, y para brindar una propuesta más amplia de herramientas metodológicas, se presenta el análisis de Meban que se apoya en las teorías de Kester (2004) y Bourriaud (2002) y Sullivan (2006). Con el objetivo de llevar a cabo una práctica artística socialmente comprometida y, por ende, generar una estética conectiva, hay que entender el arte como un proceso responsable de interacción social.

Ante todo, se necesita tomar en cuenta el sitio específico en el cual se realiza, es decir, reflexionar sobre la manera en la que la obra de arte se relaciona con las condiciones del lugar, tanto físico como social. Además, contempla el modelo “connected knowing”, donde el proceso del conocimiento está basado en nuestras capacidades para empatizar e identificarnos con otras personas, creando “áreas libres, y lapsos de tiempo donde el ritmo contrasta con las estructuras cotidianas y empuja un comercio inter-humano que difiera de los ‘espacios de comunicación’ que son impuestos desde arriba” (Bourriaud, 2002, p. 16. Traducción propia).

El objetivo del ejercicio propuesto, es de entender el arte como una forma de conversación (Kester, 2004.): adoptar una mirada que comprometa las prácticas a la colectividad, por medio de una estética dialógica, para poder abrir paso a las “interacciones humanas en su contexto social, en lugar de la afirmación de un espacio simbólico independiente y privado” (Bourriaud, 2002, p.14. Traducción propia). El propósito de las artistas Fiala y Blundell Jones, reside en la búsqueda de un equilibrio entre las intenciones del artista versus las de los demás, además de poner en discusión la negociación, en cuanto al posicionamiento del artista con respeto a los participantes.

Finalmente, y para cerrar el estudio de las múltiples formas que un planteamiento teórico-metodológico puede brindar a las prácticas artísticas analizadas, se propone el enfoque de Nichols (1997, pp. 31-63). Es decir, el proceso metodológico debería ser poético, que valore la narrativa y los discursos vinculados a la colectividad, así como las impresiones individuales

y fragmentos de memorias puntuales ligados a los lugares. Interactivo, que prevea un proceso participativo entre los interlocutores y el artista y, de esta forma, fomente la creación de espacios; y, finalmente, reflexivo, ya que, a pesar de la interactividad y participación en el proceso, necesariamente pasará por la mirada y traducción del artista.

3. LA REPRESENTACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO Y LA MEMORIA DE QUIENES LO HABITAN

El análisis presentado pone énfasis en la importancia de los procesos participativos en la producción de memoria colectiva; pues, una obra de arte llevada a cabo tanto conmemoración de una fecha histórica, debe considerar el espacio público que irá a intervenir como una representación visual y material de la construcción de memoria e identidad. De esta manera, los aspectos de la cultura no-visibles y los significados presentes en ellos, se pueden volver tangibles, ser transmitidos y comprendidos, por medio de prácticas visibles y materializadas en expresiones visuales (Guarini, 2010).

Una interlocución abierta y procesual, posiciona la memoria como un proceso abierto y un campo en continua disputa, y podría llegar a ser parte de un recorrido a largo plazo de “reorientación de la trama social” (Chamorro, 2006, p. 7). Aportar en la construcción de memorias públicas generaría la inclusión de sus actores y permitiría a los sujetos moldear sus realidades y cuestionar las construcciones de la historia oficial (Chamorro, 2006). Proporcionar herramientas y materiales, desde múltiples disciplinas y prácticas, puede favorecer nuevas construcciones sociales, además de dar autoría y voz a personas que no son necesariamente profesionales específicos o académicos, para así construir posibles “retazos de historias apropiables por organizaciones sociales y populares como experiencia de pasado-futuro” (Chamorro, 2006, p. 2).

No obstante, la interlocución se pueda ver limitada a un grupo social específico, los testimonios y experiencias individuales pueden ilustrar un contexto social más amplio (Orobitg Canal, 2008) y así, re-construir una memoria social

e histórica alternativa a la hegemónica, que “permite movilizar señales públicas respecto a la presencialidad de sus demandas actuales” (Chamorro, 2006, p. 1). Por ende, abrir estos procesos de reflexión, brindaría una mayor comprensión de la comunidad y visibilizaría sus prácticas y sus discursos, ligados al pasado (Guarini, 2010). Esto resulta necesario si entendemos las imágenes como objetos que circulan en las tres temporalidades: el pasado, que tiene peso y efectos sobre el presente, el presente, lugar desde donde se construye la memoria y, finalmente, el futuro: “en la medida en que, en la conciencia histórica, el pasado no se encuentra separado del futuro” (Feld y Stites Mor, 2009, pp.25-27).

La memoria es un campo interdisciplinario que se constituye por medio de distintos saberes y aproximaciones (Feld y Stites Mor, 2009), los espacios son y producen marcas físicas, que se traducen en procesos de construcción de memoria y generan marcas sociales (Guarini, 2010), “estas operan ya no tan solo como huellas, sino también como objetos —en el sentido de materiales productivos y también en el de objetivos o territorios a conquistar— de la memoria social” (p. 36). En este sentido nos encontramos frente a lo que Huyssen (2007) define como un “uso político de la memoria, una movilización de pasados específicos para poder aplicar políticas afines”.

En el caso del CHQ, quienes definen los elementos que llegan a formar parte de la memoria colectiva, como, por ejemplo, las Instituciones Patrimoniales o vinculadas al turismo, pueden no tomar en cuenta las prácticas y los rituales característicos de las costumbres localizadas, así como, los elementos inmateriales que constituyen la identidad específica de un territorio. Esto puede generar una fisura en el conflicto entre la voluntad de reivindicación de la historia propia por parte de los ciudadanos y el vacío de las nuevas construcciones dadas por las dinámicas políticas actuales (Aprea, 2015, pp. 37-47). Tomar en cuenta las voces de quienes habitan los espacios públicos que se llegan a intervenir, podría ser un planteamiento fundamental en un proceso de reivindicación de estos espacios y de lo que implican para quienes los habitan.

Cabe destacar que, como Orobitg Canal (2008, p. 64) sugiere “el paisaje físico es una imagen que puede leerse”, si es que se entiende un lugar como un paisaje que está conformado por organismos móviles e inmóviles y a partir de las relaciones espaciales que se establecen en ello. Por lo que, investigar memorias individuales y colectivas ancladas a estos espacios, constituye una herramienta de orientación, a través de la cual un nuevo elemento puede llegar a coexistir en estos paisajes, de forma orgánica y sin rechazo. De esta manera, la significación de los espacios y la visibilización de las enunciaciones individuales y colectivas, puede llegar a formar parte de un paisaje que se vuelve un “lugar móvil de memoria en construcción” (Chamorro, 2006, p. 4).

4. LA ESTÉTICA DIALÓGICA COMO MEDIO DE INCLUSIÓN

Con base en el problema identificado, y como respuesta a la pregunta planteada, la etnografía puede aportar en el proceso de repensamiento de la estética en términos sociales; y, asimismo, junto con las prácticas artísticas, generar un espacio de educación, transformación y posibilidad, donde la ética de las relaciones yo/otro y la re-inscripción del arte en las preocupaciones cotidianas se vuelven una prioridad.

Es en el campo donde se interrogan los múltiples modos de presencia y las superposiciones del lugar, donde las etnografías del arte son más exitosas: van más allá de una mera estetización y se convierten una parte integrada de la práctica social creativa (Hjorth, 2014, p. 129. Traducción propia).

En el análisis de los casos de estudio y métodos presentados, destaca la necesidad de concebir el arte que interviene los espacios públicos como un canal, una estructura por medio de la cual se pueda motivar el diálogo, y no tan solo presentarse como un objeto construido (Hjorth 2014). De esta forma, se puede volver un espacio de intervención consciente, con el propósito de brindar un lugar para la investigación y la reflexión. En cuanto al papel de quienes crean arte o forman parte del proceso de producción de dichas prácticas

artísticas, la responsabilidad recae en este cambio de paradigma, el reto reside en re-conceptualizar, re-configurar y repensar.

Es necesario re-conceptualizar la mirada moderna centrada en la estética tradicional, enfocada en la visualidad, en la objetualidad y en la individualidad de los procesos artísticos, para abrir caminos hacia una estética social que encuentre su espacio en el discurso. Asimismo, la práctica artística contemporánea re-configuraría la estética a través de la dimensión de la experiencia humana relacional y dialógica, re-pensando la misma a través de la visualización creativa de formas alternativas de compromiso social, que promuevan la conectividad con los demás; de esta forma “el arte urbano se oxigena, cambia, busca nuevas formas de incidencia social para generar renovados tipos de presencia e interrelación dentro de lo público” (Archivo Móvil, La Floresta, 2016, p. 8).

En conclusión, “existen otras formas de insertar el arte en la urbe, formas con las que la socialización es conseguida y desde las que el arte se vuelve menos lejano”. (Archivo Móvil La Floresta, 2016, p. 8). De esta manera, el arte puede convertirse en un instrumento detonador de reflexión y diálogo dentro de los espacios urbanos, que fomente la convivencia entre la expresión individual y las significaciones colectivas, entre lo moderno y lo tradicional, entre lo público y lo privado: “el resultado es un proceso continuo de traducción bidireccional conceptual pero desigual” (Schneider, 2013, p. 515. Traducción propia), que enriquece el proceso de aprendizaje y de comprensión, junto con las perspectivas y los aportes de los participantes.

5. REFERENCIAS

Almeda Egas, P. (2018). *Al zur-ich, más que un proyecto, un recurso estratégico, Memorias del Encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003-2017)*. Editorial Universitaria de la Universidad Central del Ecuador.

Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial

Archivo Móvil. 2016. Encuentros parejas. Intervenciones artísticas participativas en el espacio público. Quito: Fondo de Cultura Económica

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.

Chamorro, A., Donoso, J. P. y Kunstmann, W. (2006). Aportes de la antropología visual aplicada a la construcción colectiva de memorias sociales y políticas en la post-dictadura chilena. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7, 19-30.

Di Salvo, Carl. 2009. Design and the construction of the publics. *Design Issues*, 25(1), 48-63.

Elhaik, T., y Marcus, G. (2012). Diseño curatorial en la Poética y Política de la Etnografía Actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y G. E. Marcus. *Iconos* 42, 89-104. <https://www.flacso.edu.ec/ddocs/i42tarek..pdf>

Feld, C., y Sities Mor, J. (2009). Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente* (pp. 151-153). Paidós.

Golvano, F. (1998). Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 291-304.

Guarini, C. (2010). Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 126-144.

Gunn, W., Tonn, O. y Smith, R. C. (2013). *Design Anthropology, Theory and Practice*. Bloomsbury.

Hjorth, L., y Sharp, K. (2014). The art of ethnography: The aesthetics or ethics of participation? *Visual Studies*, 29(2), 128-135. <http://dx.doi.org/10.1080/11472586X.2014.887261>

Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.

Ingold, T. (2007). "Anthropology is not ethnography". En *Proceedings of the British Academy*. The British Academy.

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. The MIT Press.

Meban, M. (2009). The Aesthetic as a Process of Dialogical Interaction: A Case of Collective Art Praxis. *National Art Education Association*, 62(6), 33-38.

Nelson H.G. y Stolterman, E. (2012). *The design way: Intentional change in an unpredictable world*. 2.º ed. MIT Press.

Orobitg Canal, Gemma. (2008). Dinámicas interculturales 12. El medio audiovisual como herramienta de investigación. Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología en Vila Guevara. Barcelona: Fundación CIDOB.

Pink, S. (2008). An urban tour. The sensory sociability of ethnographic place-making. *SAGE publications*, 9(2), 175-196. <http://www.sagepublications.com> DOI: 10.1177/1466138108089467

Schneider, A. (2013). Contested grounds: fieldwork collaboration with artists in Corrientes, Argentina, *Critical Arts*, 27(55), pp. 511-530, DOI: 10.1080/002560046.22013.855518

Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35.