



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES

CARRERA DE ARTES VISUALES

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO

DE ARTISTA VISUAL

“UNA LECTURA DEL FERIADO BANCARIO A TRAVÉS DEL ARCHIVO”

KAREN ANDREA NECPAS CATUCUAMBA

DIRECTOR: JAIME SÁNCHEZ

QUITO, 2022

Agradecimiento

A mi madre

Índice de contenidos

Agradecimiento	2
Resumen.....	5
Introducción	6
1. 1. Arte y política	7
1.1 Origen y estrategias para combatir la crisis económica de 1999	12
1.2 Manifestaciones artísticas en torno a la expansión del dólar estadounidense y sus conexiones con lo político	15
2. 2. Estrategias metodológicas	19
2.1 Desnaturalizar una historia objetiva desde el archivo	19
2.1.1 <i>Oscilar entre el incremento y la desaparición del significado</i>	24
3. 3. Resultado de la investigación: (Des)aparecer retórico	36
3.1 Diseño gráfico y divulgación.....	40
3.1.1 <i>Montaje</i>	40
4. Conclusiones	45
5. Bibliografía	48

Índice de imágenes

Figura 1. Palomeque, P (1998) <i>Circulante</i> , Recuperado el 27 de abril del 2022 de: http://www.patriciopalomeque.com/work/object-instalations	16
Figura 2. Palomeque, P (1998) <i>Circulante</i> , Recuperado el 27 de abril del 2022 de: http://www.patriciopalomeque.com/work/object-instalations	16
Figura 3. Meireles, C (1974-1984) <i>Zero Dollar</i> , Recuperado el 30 de enero del 2022 de: https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/meireles-cildo/zero-dollar	17
Figura 4. Meireles, C (1974-1978) <i>Zero Cruzeiro</i> , Recuperado el 30 de enero del 2022 de: https://mam.org.br/acervo/2008-008-meireles-cildo/	18
Figura 5. <i>Salvataje Bancario</i> (2019). Fotomontaje, fotografía. Archivo personal.....	25
Figura 6. <i>Salvataje Bancario</i> (2019). Fotomontaje, fotografía. Archivo personal.....	25
Figura 7. <i>Manifestaciones 2019</i> (2019). Vídeo 2' 26'. Archivo personal.	26
Figura 8. <i>Encabezados</i> (2020). Ilustración digital. Archivo personal.....	29
Figura 9. <i>Encabezados</i> (2020). Ilustración digital. Archivo personal.....	30
Figura 10. <i>Logotipos Bancarios</i> (2020). Ilustración digital. Archivo personal.	30
Figura 11. <i>Logotipos Bancarios</i> (2020). Ilustración digital. Archivo personal.	31
Figura 12. Emulsión sobre periódico (2021). Archivo personal.	32
Figura 13. Stencil de cartulina (2020). Archivo personal.....	33
Figura 14. <i>El deber de la Memoria</i> (2021). Periódico. Archivo personal.....	36
Figura 15. Sala B (2022). Archivo personal.	39
Figura 16. Boceto montaje <i>El deber de la Memoria</i> (2022). Archivo personal.....	39
Figura 17. Boceto montaje <i>El deber de la Memoria</i> (2022). Archivo personal.....	39
Figura 18. Pieza gráfica de divulgación (2022). Archivo personal.	40
Figura 19. Registro Fotográfico (<i>Des</i>) <i>aparecer retórico</i> . Archivo personal.	41
Figura 20. Schlenker, A (2022) Vista panorámica de la exposición (<i>Des</i>) <i>aparecer Retórico</i>	41
Figura 21. Mesa de archivo (<i>Des</i>) <i>aparecer retórico</i> . Archivo personal.	42
Figura 22. Mesa de archivo (<i>Des</i>) <i>aparecer retórico</i> . Archivo personal.	42
Figura 23. Registro Fotográfico (<i>Des</i>) <i>aparecer retórico</i> . Archivo personal.	42
Figura 24. Registro Fotográfico <i>Logotipos Bancarios</i> . Archivo personal.	43
Figura 25. Registro Fotográfico <i>Encabezados</i> . Archivo personal.....	43
Figura 26. Registro Fotográfico <i>El deber de la Memoria</i> . Archivo personal.....	44
Figura 27. Registro Fotográfico <i>El deber de la Memoria</i> . Archivo personal.....	44
Figura 28. Registro fotográfico <i>El deber de la memoria</i> . Archivo personal.	45
Figura 29. Registro fotográfico <i>Manifestaciones 2019</i> . Archivo personal.	45

Resumen

La presente investigación se centra en los procedimientos artísticos, a través de los cuales se pone en evidencia el poder de los medios de comunicación. Precisamente, por la presencia o ausencia de información, se evidenciará como pueden manipular la percepción de los hechos en el imaginario del receptor. Por tanto, este análisis se centrará en el papel de la prensa en la crisis económica del Ecuador de 1999. Mi interés en este desplome bancario del siglo XX, emerge desde mi testimonio y experiencia familiar. El objetivo es reconfigurar la narrativa abordada por los medios de comunicación, más precisamente por la prensa, configurando una nueva narrativa sobre la crisis financiera de 1999. Me interesa, evidenciar que la información transmitida en torno a la crisis, no fue objetiva, puesto que no se destacó la responsabilidad de los bancos como causantes del desequilibrio financiero. En última instancia, se dejará al descubierto la complicidad de los medios de comunicación y el Estado, para defender los intereses políticos y económicos de esa época.

Introducción

Para reflexionar sobre los acontecimientos históricos, políticos y sociales en torno a la crisis financiera de 1999, el presente trabajo analiza el tratamiento periodístico de la crisis en la prensa. El propósito es evidenciar que la información transmitida en torno a la crisis, no fue objetiva, puesto que no se destacó la responsabilidad de los bancos como causantes del desequilibrio financiero.

Para esto, se examinaron los catálogos de la historia, más precisamente, los periódicos en tanto documentos donde se reflejan los hechos históricos, políticos y sociales en torno a la crisis financiera de 1999. Una vez analizada la narrativa histórica, posteriormente, se seleccionó, clasificó y articuló una nueva estructura de archivos. Es precisamente la articulación de este archivo personal, el núcleo de mi práctica artística y el punto de partida para la creación de piezas artísticas que interrogarán y reordenarán el pasado y el presente. Para así, configurar nuevas narrativas y otros significados, pero sin dejar de remitir a ciertos elementos de la narrativa histórico oficial. Lejos de reescribir la historia, también se plantea reorientar la representación del espacio y el tiempo. Esto es imaginar una nueva lógica de la representación cultural, una que se emancipe de la historia como progresión lineal y finalista, para entender la historia como un espacio de construcción.

Cabe destacar que, esta reconfiguración histórica es posible porque el arte resignifica material y simbólicamente lo común. Pues el arte, así como la política, interviene en la configuración de escenarios, en la constitución de espacios-tiempos, favorece la gestación de sujetos emancipados y lugares de enunciación. Esta capacidad política del arte, se evidenciará en la exposición (Des)aparecer retórico, un espacio donde se reconfigurará la narrativa histórico oficial. Pero también, donde se potenciará la mirada crítica del espectador para que cuestione aquello que mira.

1. 1. Arte y política

Históricamente, el arte, para la iglesia católica, más allá de representar lo divino o sagrado, también tenía la tarea de legitimar las ideologías de orden eclesiástico, esto con la finalidad de adoctrinar a las masas. Es así que cuando el arte admite las imposiciones iconográficas de la iglesia católica, que asimilan por estético a lo místico, el arte se convierte en un fin en sí mismo, autónomo y ajeno a temas sociales. Aunque con la disolución del feudalismo y el absolutismo que motivó la Revolución Francesa, entrará en crisis la primacía por el enfoque estetizado. Es preciso señalar que, a raíz de esta crisis, se producirá un giro en la exploración artística, el cual no busca desvincular al arte de los principios tradicionales, por el contrario, seguiría usándose para llegar a las emociones, pero esta vez adquiere un peso crítico que emerge en conjunto a la voz del pueblo. Pues con “la aprobación de la Declaración de los Derechos del Hombre y del ciudadano [...] la voz del pueblo empieza por tener un peso específico en la sociedad” (Canogar, 2015, p.29).

Francisco de Goya puede ilustrar este cambio en la producción artística, pues no solo retrataba lo grotesco y lo popular, sino también estaba comprometido con su entorno y constantemente expresaba su descontento en contra del régimen absolutista. Pero serán artistas como Daumier y Courbet, quienes, siendo partidarios de los movimientos revolucionarios, visibilizarán el arte de compromiso o militante como aquel que ilustra una realidad política y expone una crítica social hacia el poder establecido (Canogar, 2015, p. 29). Según Heartney, más adelante, el artista desafiará nuevamente las prácticas sociales y artísticas, para fusionar arte y vida, y, así, surgirá el arte de <<vanguardia>>, término de origen militar que se asocia con el deseo de romper con un orden establecido, en este caso, es el anhelo de ruptura con la tradición de las Bellas Artes. Hasta aquí, el compromiso social del artista se manifiesta en paralelo a las conquistas sociales, pero a principios del siglo XX, se originará una nueva condición que experimentará el arte (2013, p. 366). Precisamente, “el constructivismo ruso, De

Stijl o la Bauhaus optaron por el compromiso social para construir sociedades utópicas mediante un arte racional. El rotundo fracaso de esos sueños desató una corriente oscura y activa de arte con contenido político” (Heartney, 2013, p. 366).

El concepto de arte político es la consecuencia de una situación social conflictiva, es una postura crítica, antibelicista, antirracista, proderechos humanos, civiles y movimientos feministas (Guasch, 2000, p. 473). Dentro de este concepto podemos ubicar al artista dadaísta John Heartfield, quien, a través del montaje de imágenes, expone “los peligros y abusos de poder en el régimen nazi” (MoMA, s.f., párr.3). Para Heartfield, los “efectos de discontinuidades y fragmentaciones del montaje implicaban un sentido renovado de lo real, de la misma manera que su «principio de interrupción» garantizaba un método de aproximación múltiple a la realidad, que favorecía situaciones de parodia, inversión y duplicación” (Benjamin, como se citó en Guasch, 2000, p. 472). Cabe destacar que los fotomontajes oscilan entre la crítica de los conceptos burgueses y un modelo de propaganda activista. Por otro lado, el Guernica de Picasso, también ilustra el arte con contenido político, pues denuncia el bombardeo de la Alemania nazi a la población vasca durante la guerra civil española. Asimismo, George Grosz, Otto Dix y Max Beckmann en el período de entreguerras, se pronunciarán críticamente frente a la corrupción de la sociedad de Weimar, utilizando satíricamente a burócratas obesos e industriales despiadados. Y, paralelamente en México, los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, impulsarán el nacionalismo revolucionario en murales públicos que, reproducirán la utopía socialista (Heartney, 2013).

Sin embargo, el arte no puede defender ideologías concretas o ser propaganda política, así como lo determinó el realismo social soviético, el nazismo promovido por Hitler o el fascismo de Mussolini. Es por ello que para Benjamin (1982), el artista no debe imponer su voluntad en la obra de arte o, mejor dicho, no debe imponer una ideología estética como

ideología, para así moldear a las masas. Pero si esto sucede, es decir, si el valor estético es puesto por encima del valor ético, nos encontraríamos frente a la “estetización de la política”. Para comprender este concepto, Benjamin analiza la utilidad política que el fascismo le designa a la obra de arte. El filósofo concluye que, si la intención artística es materializar la guerra, sin un principio crítico, esto significaría ignorar la destrucción, el dolor y repercusiones, para en su lugar, primar la destrucción como goce estético. En otras palabras, el arte al servicio de la política, evita preguntas éticas y sociales derivadas de un acontecimiento bélico, para darle primacía al valor estético (p. 56, 57). En este sentido, para trascender el debate entre el arte al servicio de la política, y el arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos (morales, científicos, políticos y económicos), es necesario señalar la relación entre estética y política. Y, para ello fue necesario revisar los aportes de Jaques Rancière, quien, determina que el vínculo entre estética y política no está relacionado con la percepción de lo bello, ni con la idea de la estetización de la política de Benjamin.

El filósofo propone que la relación entre arte y política debe ser entendida a partir del encuentro entre una “estética de la política” y una “política de la estética” (Rancière, 2005, p. 55). Para comprender el primer concepto, antes debe entenderse a lo político como la constitución de un escenario común donde el proceso de gobierno o policía, distribuye de manera jerárquica lugares y funciones fijas a los ciudadanos. Rancière (2005) identifica esta jerarquización, identificación de espacios, ubicación de cuerpos y establecimiento de formas de decir, hacer, y ser visible como la distribución de lo sensible. La política, entonces, surge en ese espacio común para enfrentarse a la policía, tal enfrentamiento tiene lugar en la medida que la política perturbará la distribución de lo sensible u orden configurado por la policía. De este modo, la política reconfigurará el espacio de lo político a través de la división de lo sensible, y así se constituirá estéticamente un espacio público donde se generen disensos, conflictos de intereses y aspiraciones. Pero para ello, el sujeto debe des-identificarse de la jerarquía del orden

policial, romper con la lógica de poder/dominación, para así posibilitar el proceso de subjetivación a través del cual se manifiestan nuevos sujetos de enunciación. En este sentido, el arte se relaciona con la política porque trastoca lo habitual y configura simbólica y materialmente espacios de lo visible y audible. De ahí que, Rancière, vincule el arte con la política por la esencial relación que estética y política sostienen con la división de lo sensible.

Retomando el segundo concepto, política de la estética es, por tanto, “los modos como las prácticas y visibilidad del arte reconfiguran lo sensible, interviniendo en su división y así en las coordenadas de la experiencia sensorial” (Capasso y Bugnone, 2016, p. 124). Rancière es claro en afirmar que el arte y la política se vinculan, además, porque ambas dependen de un *régimen de identificación*, el cual se clasifica en; régimen mimético, régimen ético, y régimen estético. Rancière reconoce al primer régimen como el arte que procura una intención pedagógica, al segundo lo asocia con la fusión del arte y la vida, y el tercero es una experiencia estética que se opone a la experiencia ordinaria u orden policial. Para entender el régimen estético, es necesario retomar la definición de Rancière sobre la política en tanto actividad que desplaza cuerpos, reconfigura funciones, espacios, y, además hace visible y audible lo que no tenía parte en la configuración sensible (2007a, p. 45). De esta manera, la comprensión de la actividad política nos permitirá entender el régimen estético, puesto que también trastoca lo habitual, aunque desde la propia especificidad artística. Esto es, propiciar a través de la actividad artística la acción política, el disenso, y la reconfiguración de ese campo donde se configuran sujetos, objetos y prácticas. Nelly Richard (2013) sugiere que, “volver a conquistar esta dimensión intensiva de *lo político* supone abrirse a lo incorporación de todas aquellas demandas (de clase, raza, etnia, género) que luchan contra las capturas de la identidad en aparatos de clasificación dominantes” (p. 250).

Por un lado, la estética de la política reconfigura las jerarquías de poder/dominación de ese espacio político, haciendo de los sujetos, entes capaces de disentir y argumentar sobre tal

configuración. Por otro lado, la política de la estética, además de disentir sobre la representación en torno a las prácticas de construcción social de significados e identidades, también plantea que el sujeto reconfigure la transmisión de sentido de la obra. Más precisamente, que realice una traducción propia de la obra a través de una serie de asociaciones y disociaciones propias, distintas de lo que el artista pretende transmitir. De esta forma, el espectador se emancipa de qué significados designar a tal o cual cosa (Rancière, 2008). Tales características también van a ser atribuidas por Richard (2013) cuando sostiene que el potencial de la emancipación, reside en romper con la de transmisión del sentido que va desde la producción de la obra hacia la recepción del espectador (p. 156). Así, la emancipación se derivará de un arte crítico que promueva la imaginación de nuevas políticas de la mirada. Cabe destacar que en un contexto donde las imágenes son despolitizadas por el capitalismo de consumo para conservar el culto irreflexivo de la mirada, es necesario algún tipo de experimentalidad crítica para repolitizar la mirada del espectador. Para alcanzar tal propósito “son al menos dos las tareas que no deben abandonarse: 1) la de desnaturalizar el sentido, y 2) la de trazar vectores de subjetivación alternativa” (Richard, 2007, p. 103, 104). “El arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (Richard, 2013, como se citó en Capasso y Bugnone, 2016).

Ahora bien, el propósito de la presente investigación es reflexionar sobre dos temas en particular: por un lado, los acontecimientos políticos y sociales en torno al feriado bancario, y, por otro, el poder de los medios de comunicación como instrumentos que vulneran la opinión pública. Por tanto, me enfocaré en desnaturalizar el sentido de la información mediática, para revelar el interés de las élites de poder por primar cierta información sobre otra durante la crisis financiera. Es menester mencionar que los medios de comunicación son instrumentos a través

de los cuales se influencia en la conciencia humana, por ello se asistirá a la necesidad de reconfigurar simbólica y materialmente dicha información. De modo que, dentro del lenguaje mediático se producirá una reconfiguración de la información sobre la crisis económica de 1999. Esta reconfiguración no solo revelará los sucesos económicos, políticos, sociales, actos de represión social y acciones de resistencia, producto de la complicidad del Estado y los medios de comunicación, que asistieron al encubrimiento de la estafa bancaria de 1999, sino también las causas que favorecieron el origen de la misma. En este sentido, al exhibir el encubrimiento de la estafa bancaria y la historia impune, se estima reactualizar la lucha para demostrar que los sucesos del pasado exigen la manifestación de experiencias estéticas que, deriven procesos de resistencia política, transformación y emancipación. Así, la experiencia estética propone convertir el espacio expositivo en un escenario del disenso, habitado por lo que difiere, por lo que no tiene lugar ni parte. Para así imaginar nuevas políticas de la mirada, emancipadas de la narrativa histórica, pero también emancipadas de la intencionalidad receptiva que configura el presente trabajo.

1.1 Origen y estrategias para combatir la crisis económica de 1999

Antes de continuar con el encubrimiento del desequilibrio financiero, hay que señalar los detonantes que favorecieron el origen de la crisis económica de 1999. Pues en 1997 y 1998, ya habían confluído factores internos e internacionales que facilitaron su procedencia.

Algunos de los detonantes son: el fenómeno del Niño, (que afectó gran parte de la infraestructura productiva y la red vial de la actividad agropecuaria de la costa ecuatoriana) la caída de los precios del petróleo de 1998 - 1999, la crisis financiera internacional, y, que en 1994, se llevarán a cabo ciertas reformas del sistema financiero ecuatoriano. Dichas reformas trajeron consigo “La Ley General de Instituciones del Sistema Financiero (LGISF) que avanzó profundas transformaciones en la liberalización de las actividades de las instituciones privadas y redujo desigualmente las capacidades y las atribuciones de la supervisión bancaria” (Páez,

2020, p. 11, 12). Más precisamente, la LGISF fomentó la liberalización financiera con la eliminación de las restricciones sobre el comportamiento financiero de los bancos. El propósito de la LGISF, emitida en el gobierno de Sixto Durán Ballén, era permitir el incremento del ingreso de capitales y brindar seguridad, crecimiento y desarrollo. Sin embargo, la consecuencia real es que se generó un boom de créditos de forma acelerada por parte de las empresas y entidades financieras. Pues los accionistas se auto otorgaban créditos para incursionar en negocios que, permitieran que las empresas de las cuáles eran propietarios, adquirieran préstamos sin pagar intereses. Así, el endeudamiento de los empresarios con créditos internacionales causaba la recesión económica del país, y el fenómeno del Niño provocaba un estancamiento en la producción agrícola. De ahí que estos factores alteraran el ciclo económico y agravaran la solvencia del sistema financiero y la estabilidad macroeconómica del país, favoreciendo, además, el crecimiento inflacionario y la depreciación del sucre.

En este contexto, los problemas de liquidez y solvencia se empezaron a presentar en noviembre de 1998 en el Filanbanco, después incluso se produjo la caída del banco de El Progreso. Y, frente a este panorama, el gobierno de Mahuad optó por otorgar créditos de liquidez a los bancos, valor que le costó al Estado ecuatoriano, quinientos cuarenta millones de dólares, añadiéndole cuarenta millones en créditos entregados a los bancos de Préstamos, Tungurahua y Finagro que para ese momento también presentaban problemas de solvencia (Cerdas et al., 2006, párr. 12). A raíz del colapso del sistema financiero, el gobierno optó por elevar la tasa pasiva en sures con la finalidad de captar la inversión extranjera. De ahí que, en periódicos locales como El Comercio y El Universo, se observaran anuncios en donde las entidades bancarias ofrecían altas tasas de intereses, y, a su vez, se responsabilizaban por pagar el 1% del impuesto a la Circulación de Capitales, medida que permitiría aumentar la recaudación fiscal. Así como también se creó una entidad estatal que intervendría y

estabilizaría el sistema financiero nacional, la AGD o Agencia de Garantía de Depósitos. Sin embargo, según menciona Cerdas et al. (2006):

La creación de la AGD no solucionó la crítica situación del sistema financiero; más bien, la acentuó. Esto se debe a que la parálisis de la economía (a excepción de la minería y de la agricultura de exportación que tuvieron una recuperación) incrementó, por un lado, los créditos vencidos e incobrables, lo cual ocasionó una liquidación de activos de los bancos que afectaron la calidad de las carteras y que fue acompañado por una disminución de las “provisiones”. Por otra parte, obligó a que el conjunto de agentes económicos, tomarán la decisión de retener el dinero líquido, lo que acentuó la desconfianza en el sistema. (párr. 20)

Por consiguiente, se congelaron los depósitos de los cuentahorrientes, declarando así al feriado bancario como un mecanismo para evitar la fuga masiva del capital. La dolarización, en cambio, se adoptó como un mecanismo para combatir la crisis y se hizo oficial el 9 enero del 2000. Es importante precisar que, con este nuevo sistema monetario, se perjudicó a la población ecuatoriana, puesto que la depreciación del sucre con respecto a la moneda norteamericana era evidente, un dólar equivalía a 25.000 sucres. Ahora bien, en el Ecuador se palparon mayores repercusiones que en los demás países latinoamericanos que también acogieron la dolarización. Esto se debe en gran parte al manejo de la política económica del gobierno de Jamil Mahuad, el cual tenía como prioridad precautelar al sector bancario, a costa del deterioro de la población ecuatoriana, pues las repercusiones se palparon en

Una vertiginosa expansión del desempleo, el subempleo y la pobreza. La tasa de desempleo abierto ascendió, en las tres principales ciudades del país del 8% en 1998 al 17% a mediados de 1999, mientras la pobreza urbana pasó del 36% al 65%. La crisis produjo también una masiva migración internacional. Se estima que al menos 700.000 de ecuatorianos han dejado el país a partir de 1998. (Cerdas et al, 2006, párr. 8)

El impacto psicológico y social de perder la moneda nacional también pudo observarse tras la dolarización, pues el gobierno no hizo “las adaptaciones necesarias para la alta tasa de analfabetismo [...] En el pasado, los vendedores analfabetos podían usar los colores del dinero para discernir la denominación del billete, porque los sucres se habían impreso en una variedad de colores” (Shtromberg, 2018, p.9).

1.2 Manifestaciones artísticas en torno a la expansión del dólar estadounidense y sus conexiones con lo político

La moneda es una unidad representativa de un valor fijo y limitado, sin embargo, resulta paradójico sostener esta premisa si enfocamos nuestra atención en el Sucre. Puesto que la inflación que se gestaba en 1999, evidenció la volatilidad con que el valor económico de una moneda puede variar de un día al otro, y ocasionar el aumento generalizado en los precios de los bienes y servicios. Si la inflación se calcula respecto a la moneda local, es decir, según el poder adquisitivo de la misma dentro del país, la pérdida de valor de una moneda o devaluación, se calcula respecto a otra divisa. En este sentido, podría decirse, entonces, que la devaluación del sucre fue superior al 100%, considerando que, en 1995, el dólar estadounidense valía aproximadamente 2500 sucres, mientras que en 1999 valía cerca de 25.000 sucres. Esto nos deja entrever que, la moneda, a raíz de las diversas circunstancias de carácter económico, experimenta variaciones o modificaciones en su valor económico. Entonces, ¿en qué se convierte una moneda si pierde su valor económico?

Patricio Palomeque, nos demuestra que, en el campo artístico, el significado del dinero no solo se liga a lo estrictamente económico. Pues en *Circulante*, el sucre aparte de ser una unidad monetaria, aunque fuera de circulación, se convierte también en el símbolo de una historia, en algo estético y a la vez en un objeto. A través de varios billetes de sucre y una hamaca, el artista ecuatoriano, destaca la inestabilidad económica o, más precisamente, el aumento inflacionario y recesión económica de los noventas. Pues si recapitulamos, los créditos vinculados provocaron una escasez de dinero líquido, y, en efecto, favorecieron el origen de la inestabilidad financiera. Situación en la que el Banco Central del Ecuador, intervino emitiendo billetes que, en su mayoría tenían un valor nominal mayor a los que estaban en circulación. Según Shtromberg (2018) “en 1987, se imprimieron billetes de 5000, luego 10.000 en 1988, 20.000 en 1995 y 50.000 en 1996” (p. 6), cabe destacar que este aumento de

la masa monetaria, sería un factor clave en la devaluación del sucre. Es preciso señalar que, el dinero que se había inyectado en el sistema financiero, también condujo a que los billetes con menor valor nominal quedaran fuera de circulación. En términos económicos, únicamente serían el símbolo de lo que alguna vez representaron o el medio a través del cual podía establecerse una relación de identidad con nuestra nación. Aunque como se señaló anteriormente, en el campo artístico, el sucre, sería objeto de nuevas significaciones.



Figura 1. Palomeque, P (1998) *Circulante*, Recuperado el 27 de abril del 2022 de: <http://www.patriciopalomeque.com/work/object-instalations>

Figura 2. Palomeque, P (1998) *Circulante*, Recuperado el 27 de abril del 2022 de: <http://www.patriciopalomeque.com/work/object-instalations>

Por otra parte, esta instalación a gran escala también incluía una carpa con billetes en su interior, cabe destacar que la carpa fue empleada como un refugio que reemplazaba a las instituciones bancarias. Dentro de la carpa, también se visualizaba un vídeo en bucle de una mujer que contaba frenéticamente los billetes para ponerse al día con la economía, esta acción expone la volatibilidad con que el valor económico de una moneda puede variar de un día al otro. Por otro lado, el artista Cildo Meireles también profundizará en el análisis del valor económico del dinero, a partir de la inflación que se gestaba durante las décadas de 1970 y 1980 en Brasil. Para ello, incorporó el billete como material en su práctica artística, pues según Meireles ‘‘el dinero era el material más barato’’ (Meireles, como se citó en Shtromberg, 2018,

p. 2), esto se debe al aumento generalizado en los precios de los bienes y servicios que generaba la inflación. En Zero cruzeiro y Zero dollar, Meireles falsificó billetes de cruzeiro y dólar, para despojarlos de su hegemonía económica de poder mediante el gesto de atribuir el valor de cero a ambos billetes. Evidenciando que el cruzeiro no solo es un símbolo carente de valor económico, sino también un símbolo cuyo significado no solamente es literal y limitado. Pues el valor ahora depende del mercado del arte, dado que un objeto puede adquirir valores insólitos, aunque su valor económico nominal sea cero.



Figura 3. Meireles, C (1974-1984) *Zero Dollar*, Recuperado el 30 de enero del 2022 de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/meireles-cildo/zero-dollar>

Según Shtromberg (2018) Zero dollar también está estrechamente ligado a la política económica de Brasil, puesto que la estrategia que se puso en marcha para frenar la inflación y la especulación de la devaluación de la moneda, fue el cambio hacia una política activa que atrajera la inversión extranjera. A través de los periódicos se difundían anuncios que resaltaban la disponibilidad del dinero y las ganancias de las elevadas tasas de intereses que se obtendrían al invertir en bonos brasileños. Una de las publicaciones anunciaba: “¿Cuánto vale hoy su colección en dólares?” mientras que en la parte inferior había varios billetes de dólar, como si fueran reliquias destinadas a ser almacenadas en lugar de cumplir su función como una unidad de valor. En otras palabras, sugerían que el dólar no tenía valor, o como menciona Meireles, era un dólar cero. Por otro lado, en Zero Cruzeiro, Meireles reemplaza a los proceres y hombres

célebres por individuos excluidos de la narración histórica oficial de Brasil, y así reafirma el potencial del dinero como símbolo tangible de la identidad de un país (p. 5).



Figura 4. Meireles, C (1974-1978) *Zero Cruzeiro*, Recuperado el 30 de enero del 2022 de: <https://mam.org.br/acervo/2008-008-meireles-cildo/>

De esta forma, la moneda ha sido reconfigurada simbólica y materialmente en un objeto que es a la vez simbólico, estético y monetario, pero esto ha sido posible en la medida que no es una unidad de valor objetivable, fija y limitada. La moneda, asimismo, puede revelar más que la condición económica de un país, puede exponer fenómenos sociales que suscita el mismo. Pues dada la presencia omnipresente del dinero en la vida de las personas, este puede dar cuenta del impacto emocional del mismo en la realidad cotidiana y psique de las personas. Así lo evidenciará Ana Fernández en *Hasta la vista Baby* (2000), vídeo-registro de la procesión fúnebre del Sucre que inició en el Banco Central, y finalizó en el Cementerio de San Diego en donde sería enterrado. El origen de la performance social se debe a que desde 1884, el Sucre había sido la moneda nacional del Ecuador, sin embargo, eso cambió en enero del 2000 cuando fue reemplazado por el dólar estadounidense. Según Kingman (2012) la urna que transportaba a la moneda ecuatoriana no solo era acompañada por Fernández vestida de Mariscal Sucre y demás gestores de esta iniciativa, sino también por el canto, la risa, el llanto y gritos de los participantes. De esta forma, la performance social generó una experiencia estético-política que

reconfiguró el espacio público, donde a partir del disenso se configuraron otros códigos de lectura del Sucre (p. 92, 93).

En síntesis, la práctica artística de Cildo Meireles, Patricio Palomeque y Ana Fernández, muestra el potencial de la experiencia estética para reconfigurar un objeto aparentemente neutral. Particularmente, en el contexto ecuatoriano, Fernández y Palomeque promueven la reflexión sobre una serie de problemas que acompañan a la dolarización, tales como; el valor simbólico de perder nuestra moneda nacional, las diferentes formas de circulación y consumo tanto del dinero como de las obras de arte, las relaciones de poder globales que representa la moneda, y las circunstancias psíquicas de los individuos e históricas que en un contexto específico pueden ser reveladas por el dinero.

2. Estrategias metodológicas

2.1 Desnaturalizar una historia objetiva desde el archivo

Desde tercer semestre la reflexión sobre el pasado ya había motivado la conceptualización y producción de mi práctica artística. Pero no sería hasta la exploración de nuevas metodologías en la materia de Taller de Arte VI, que pude profundizar en la contribución del testimonio en los procesos históricos. Por ello, acudí al testimonio de mi madre para conocer una experiencia de vida tanto personal como colectiva respecto a la crisis económica de 1999. Mi madre relata que, la preocupación constante por la devaluación del sucre y la falta de liquidez de los bancos, desencadenó varios problemas en su embarazo, y, posteriormente en mi nacimiento. En su relato menciona que por confiar en las altas tasas de intereses que otorgaban los bancos, ella y mi padre decidieron no retirar el dinero del banco de El Progreso y, así, perdieron sus ahorros. Sus depósitos se desvanecieron cuando el 8 de marzo se decretó un feriado bancario por 24 horas, después se extendió por 5 días y finalmente por 365 días, tras la incautación apenas recuperaron el 40% de sus ahorros. Este relato quedó

registrado en un diario de campo y a partir del análisis del mismo, pude entender que mi testimonio familiar pone a prueba la fiabilidad de las estrategias a través de las cuales se manejó la crisis económica. Es así que mi interés por reconstruir los episodios del pasado, surge a partir de la exploración de mi testimonio familiar como la historia de los acontecimientos que se enfrenta a una historia objetiva que, naturaliza el conocimiento respecto a un acontecimiento específico.

Es importante precisar que este interés por la reconstrucción de la historia, trascendió cuando en el Taller de Arte VI, se planteó visitar la biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. El propósito era fomentar el estudio del material de archivo bibliotecario, para promover la reflexión sobre cómo el pasado se proyecta y representa la historia. Es a partir de esta consigna que surgirá un renovado interés por poner a discusión el relato oficial a través del archivo. El cual, a su vez, impulsará un análisis crítico que desorganice “los pactos de representación hegemónica [...] sembrando la duda y la sospecha analítica en el interior de las reglas de visualidad” del documento histórico (Richard, 2007, p. 104).

En este sentido, mi acercamiento metodológico al archivo se basó en examinar el tratamiento de la crisis económica en los periódicos El Universo y El Comercio. Para ello, fue necesario revisar las publicaciones comprendidas entre 1997 y 1999, seleccionando aquellas notas periodísticas en torno a la crisis económica. A partir de esta selección se configuró un archivo cuyo propósito es analizar los discursos como eventos comunicativos específicos en dos tiempos: antes y después del decreto oficial del congelamiento de depósitos. Este análisis también considerará si las notas periodísticas en ambos periódicos destacan o no la crisis económica y qué estrategias adoptadas por el Estado para combatir la misma son visibles en la prensa. Es preciso mencionar que las publicaciones se analizarán bajo el concepto de *framing* o encuadre, concepto entendido como la selección de algunos aspectos de una realidad o, mejor

dicho, como la “selección y resaltado, y uso de los elementos resaltados para construir un argumento sobre los problemas y su causalidad, evaluación, y/o solución” (Entman, 1993, p. 53).

En función del análisis de las publicaciones, las noticias más relevantes del mes de noviembre de 1997 de El Universo, son las que hacen referencia a la inflación y perjuicios provocados por el fenómeno del Niño. En cuanto a noviembre de 1998 de El Comercio, las noticias más relevantes, aunque algo escasas son las que destacan la crisis económica, y otras que confirman la adopción de la propuesta del Partido Socialcristiano de eliminar el Impuesto a la Renta, y, en su lugar, acoger el Impuesto del 1% a la Circulación de Capitales (ICC). Por otra parte, en enero de 1999, El Universo incluirá una noticia sobre la posibilidad de otorgar créditos de liquidez a los bancos, y en la sección de economía, la Superintendencia de Bancos planteará regular el comportamiento financiero de las entidades bancarias. Asimismo, el 3 de enero se observa en primera plana una noticia sobre el incremento de algunos productos de primera necesidad y, por otro lado, en la sección de economía se recalca que entra en vigencia el ICC sobre diferentes rubros. Otras noticias, exponen el alto nivel de delincuencia en el país y el alza en los precios de los combustibles. Sin embargo, lo que más llamó mi atención del mes de enero eran anuncios de las entidades bancarias que ofrecían cubrir el ICC, garantizando además la rentabilidad de las altas tasas de intereses que se obtendrían por invertir en sucres. Los anuncios procedían del Banco La Previsora y El Filanbanco, y La Asociación de Bancos Privados del Ecuador por su parte invitaba a la ciudadanía a cooperar con el pago del ICC. Tales anuncios bancarios también se presentaron en el mes de marzo en El Comercio, aunque otra noticia que también sobresalió en varias ocasiones era la devaluación del sucre con respecto al dólar.

Posteriormente, en febrero de 1999, El Comercio incluirá noticias sobre “la reforma que reducirá drásticamente los créditos vinculados” (El Comercio, 1999, p.B4). Y, por otra

parte, en la primera plana del 6 de febrero, son visibles notas periodísticas sobre protestas y paralizaciones en Guayaquil y Quito por el desempleo, el alza de los precios del combustible, la delincuencia y demás repercusiones derivadas de la crisis económica. Y, nuevamente, aparecerán anuncios bancarios con las mismas proposiciones, pero esta vez, se suman el Banco de Guayaquil, Banco del Progreso, Banco Unión y La Cuenta de Inversiones Proinco. En marzo de 1999, El Comercio informó sobre: el decreto del gobierno de incautar los depósitos de los ciudadanos; las razones de la crisis bancaria en relación a los créditos vinculados; y porqué dolarizar la economía es una vía para combatir la crisis. Las demás publicaciones, en cambio, informaban sobre la recesión económica que enfrentaba el país, la devaluación del sucre, los créditos de liquidez que el Banco Central otorgó al Banco del Progreso, la represión social hacia el levantamiento indígena y las peticiones que los sectores políticos y laborales pedían para dialogar con el presidente. Algunas noticias advertían el endeudamiento externo con el FMI como una salida a la crisis. Asimismo, se comunicaba sobre la imparable escalada en los precios de los combustibles y productos de primera necesidad y, a su vez, sobre el aumento del IVA y la reanudación del Impuesto a la renta. Cabe recalcar que las temáticas antes expuestas de El Comercio coinciden con las de El Universo del mes de marzo, con la diferencia de que en El Comercio, aparecen anuncios de la AGD, y varios de los anuncios bancarios ya mencionados anteriormente.

De acuerdo con este análisis, se puede señalar que, en las publicaciones previas al mes de marzo, fueron mencionadas las causas de la crisis económica del país, pero no la responsabilidad de los bancos por la descomposición del sistema financiero. Pues no se menciona cómo “los accionistas de los bancos, tendieron a fortalecer la situación financiera de sus empresas vinculadas, a costa de deteriorar la situación financiera de los bancos” (Salgado, 1999, p. 11). Entre las publicaciones que informan en cierta medida sobre la frágil situación económica están: 1. el artículo sobre la posibilidad de entregar créditos de liquidez a las

entidades bancarias publicado en enero por El Universo; 2. la publicación de El Universo del 2 de enero, en la sección de economía, donde la Superintendencia de Bancos plantea reducir el límite de créditos vinculados; y 3. el artículo sobre la reforma que reducirá los créditos vinculados, publicado en febrero por El Comercio. En este sentido, el planteamiento de una “reforma a la Ley de Instituciones Financieras sobre la reducción y control de créditos vinculados y de concentración de créditos” (El Comercio, 1999, p.B4), confirma que ya era conocida la irresponsabilidad bancaria y la magnitud de la frágil situación financiera por las élites políticas y económicas.

Frente al conocimiento del desequilibrio fiscal, financiero y externo, las élites de poder manejaron políticas económicas, cuya finalidad era: por un lado, evitar la fuga del capital a través de la rentabilidad de las tasas de interés, y, por otro, aumentar la recaudación fiscal y financiar el creciente déficit fiscal a través del ICC (Salgado, 1999, p. 14). Para cumplir con tales propósitos, estas políticas se difundieron en anuncios bancarios que, conforme al análisis realizado, se visibilizaron desde enero hasta marzo de 1999 en ambos periódicos. En los anuncios, las entidades bancarias informaban sobre su disposición de asumir el 1% del ICC, si el cuentahorrista invertía en sucres o dólares, y, por otra parte, también destacaban la rentabilidad de la inversión producto de las altas tasas de intereses. Se estima que el refuerzo repetitivo de los anuncios bancarios a lo largo de enero, febrero y marzo, buscaba desesperadamente evitar la fuga de capitales y financiar el creciente déficit fiscal. La difusión publicitaria también reveló que las élites políticas y económicas controlaron el encuadre de los problemas en torno al debilitado sistema financiero, puesto que las notas periodísticas sobre la irresponsabilidad bancaria se publicaron a partir del 8 de marzo, cuando ya era insostenible la gravedad de la crisis. Por esta razón, el encuadre de la prensa en adelante, se trasladó, por un lado, en el porqué de la descomposición del sistema financiero y su relación con los créditos vinculados, y, por otro, en el impacto social, más precisamente, en la incontenible ola de

emigrantes, madres que abandonaron a sus hijos por no tener suficientes recursos económicos, el incremento del desempleo, la pobreza, la delincuencia, entre otros.

2.1.1 Oscilar entre el incremento y la desaparición del significado

La configuración inicial del archivo estaba conformada por una selección de notas periodísticas extraídas del registro digital y fotografías del periódico. Las cuales, posteriormente, se clasificaron de acuerdo al mes y año de origen, sin embargo, la información comprendida en palabras, encabezados e imágenes era excesiva. Y en este punto de la investigación, era frustrante no conseguir estructurar o relacionar la información, así que opté por revisar mi diario de campo, el cual aparte de registrar los resultados de la investigación, incluye varios referentes artísticos. Recapitulando, me encontré con el artista dadaísta Jhon Heartfield, quien creó fotomontajes utilizando “las mismas herramientas con las cuales los medios de comunicación de su época construían la “realidad” [...] para representar en su lugar la incompetencia, la codicia y la hipocresía” (MoMA, s.f., párr.3). El trabajo de Heartfield motivó mi enfoque por la apropiación de textos e imágenes de los medios de comunicación. Por ello, me dirigí a la clasificación previa y, así, articulé otra estructura de pequeños archivos: la primera constituye una lista de encabezados y enunciados bancarios; la segunda una agrupación de imágenes; y la tercera un apartado de anuncios bancarios.

Salvataje Bancario (2019) es el resultado de la combinación de los primeros dos archivos, y si bien la serie de fotomontajes narra cronológicamente los acontecimientos en torno a la crisis financiera de 1999, la narrativa se configuró a partir de una mirada crítica y no descriptiva. La serie reúne palabras e imágenes que, “extraídas de su contexto original y de su significado evocativo primitivo” (Guasch, 2011, p. 111), se yuxtaponen para crear significados que ahora dependerán de su ubicación en ese nuevo marco narrativo del fotomontaje.



Figura 5. *Salvataje Bancario* (2019). Fotomontaje, fotografía. Archivo personal.

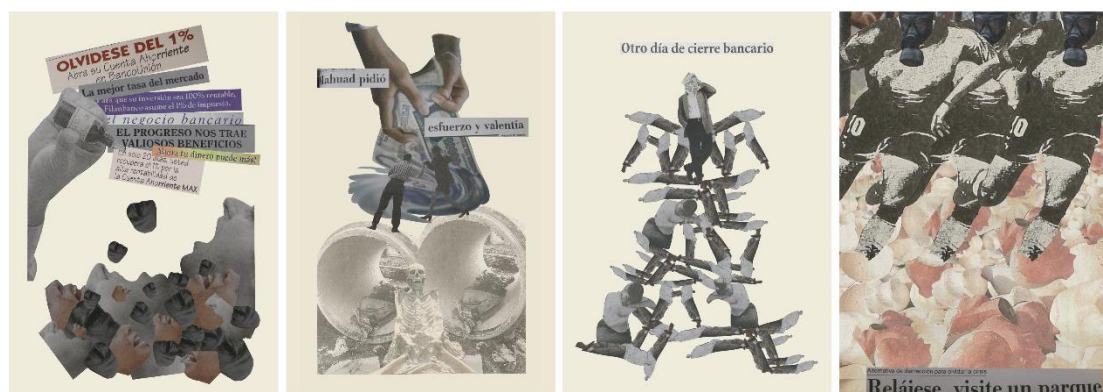


Figura 6. *Salvataje Bancario* (2019). Fotomontaje, fotografía. Archivo personal.

A través del uso de los softwares Adobe Illustrator y Photoshop, son modificadas las imágenes digitalizadas y las fotografías, para así crear composiciones que reconfiguran la historia y constituyen una nueva lectura interpretativa que, desintegra la narrativa del documento histórico. En general el archivo estaba comprendido por imágenes digitales que, por su naturaleza, demandaban el uso de la tecnología como instrumento de expresión cultural y política. Destacando así la reflexión sobre el uso social y político de las nuevas tecnologías, y, en última instancia, cuestionando el uso de la información en tanto que documento sobre el que se ejerce manipulación, pero también documento que manipula y controla la mirada del espectador. Esta es una narración de los acontecimientos históricos, políticos y sociales en torno a la crisis financiera de 1999, donde a través de imágenes y texto, son destacadas las paradojas del documento histórico. *Salvataje Bancario* (2019), en conjunto, podría entenderse también como un retrato social en tanto que representación colectiva, proyectada tanto desde

mi testimonio familiar, como del de ciertos ciudadanos que (registrados en los periódicos del mes de marzo), en suma, representan el impacto social generado por la crisis financiera.

Incluso después de configurar la estructura de archivos aún era complejo orientar el proceso artístico, así que por un período de tiempo me alejé de la multiplicidad de datos reunidos en relación a la época de 1999, para enfocarme en los acontecimientos políticos de mi entorno social. Y bajo el mismo interés por cómo a través de la transferencia de información, se puede influenciar sobre la conciencia humana, encaminé mi análisis hacia el rol de los medios de comunicación en torno al paro nacional del 2019. Para ello, se seleccionaron las publicaciones bajo el criterio de protesta, considerando aquellas que se difundieron entre el 03 y 13 de octubre del 2019. Consecuentemente, examiné las formas con las cuales se representó a la Marcha Indígena, para ello me dirigí a los canales de YouTube de los siguientes medios de comunicación: Teleamazonas, Ecuavisa y Televisión.



Figura 7. *Manifestaciones 2019* (2019). Video 2' 26'. Archivo personal.

Resultado de ello pudo identificarse que el encuadre periodístico únicamente representó la violencia y los daños producidos durante los once días, culpabilizando a los actores sociales y principalmente al Movimiento Indígena por los mismos. Según Villagómez, esta representación revela un discurso que comprende a lo intercultural como funcional al sistema mientras asuman las funciones asignadas por el gobierno, de manera que cuando estos actores no cumplen con el rol impuesto son sancionados y juzgados (2020, p.119). Es preciso resaltar que cuando el gobierno hizo oficial el decreto del estado de excepción, ese marco legal admitía

la restricción sobre la transferencia de información difundida por los medios de comunicación. De ahí que, oportunamente solo se visibilizara la pérdida económica como producto de los desmanes del paro nacional y no la problemática o las posturas de los manifestantes. Siendo los medios comunitarios, los únicos en realizar una cobertura objetiva de las manifestaciones, pues las publicaciones revelaban que el Estado violentó los derechos a la libertad de expresión, protesta pacífica, derecho a la resistencia, entre otros. A su vez, dejaron al descubierto que el encuadre de los 3 medios, reflejaba la ideología y la línea política que comparten con las élites de poder (Villagómez, 2020).

Si retomamos el concepto de estética de la política de Rancière, en el contexto ecuatoriano se manifiesta la necesidad de romper con la distribución establecida por el gobierno. Esto es, la redefinición de roles, normas e identidades en el contexto político ecuatoriano, dado que, a través de la representación mediática de las manifestaciones, el gobierno procuró normar una de las principales funciones de los movimientos sociales que es “promover la democratización de las relaciones sociales” (Villagómez, 2020, p.107). En este contexto, se deduce que, a veinte años del feriado bancario, la opinión pública continúa siendo maleable al efecto de encuadre o *framing*. A partir de esta deducción se concibe la creación del video Manifestaciones 2019, mismo que se construirá: por un lado, con el apartado de publicaciones en torno al paro nacional, y, por otro, con una segunda sección de archivo que incluye videos de algunos expresidentes del Ecuador. Los videos donde figuran los exmandatarios, se seleccionaron porque ilustran cómo a largo de la historia del Ecuador la lógica de poder/dominación ha negado el proceso democrático, llegando incluso a la persecución política y violación a los derechos humanos. Por lo tanto, la estrategia de archivo fue adoptada para recuperar la memoria histórica y enfrentarla al presente, revelando así la prevalencia del poder a nivel ideológico y discursivo a lo largo de la historia. Los videos de ambos archivos fueron extraídos de la plataforma de YouTube. Y, a partir de la edición de los

mismos, se combina fragmentos de vídeo para crear una narrativa satírica que, reflexiona sobre la necesidad de sujetos des-identificados de los roles asignados por el gobierno, los cuales puedan enunciar sus desacuerdos sin ser criminalizados o judicializados.

Analizar las implicaciones de primar cierta información sobre otra desde las manifestaciones del 2019, me ayudó a orientar mi investigación en torno a la crisis económica de 1999. Aunque cabe destacar que la influencia dadaísta del artista John Heartfield, también guio mi investigación, pues condujo al descubrimiento del suprematismo y el constructivismo ruso. Movimientos vanguardistas que, contribuyeron en la conceptualización de Encabezados (2020), una serie de nueve composiciones inspiradas en las formas geométricas, linealidad, simetría, repetición y la tipografía sencilla en palo seco del constructivismo ruso. Cada composición se configura como un juego lingüístico compuesto por titulares y enunciados bancarios. Cuyo propósito es exponer que la difusión de los anuncios bancarios, buscaba captar más inversión de capital a través de las elevadas tasas de interés y el pago del 1% al ICC. Más precisamente, los anuncios buscaban corregir de una manera discreta el desequilibrio del sistema financiero. Es importante precisar que, la difusión más bien acentuó la desconfianza en el sistema financiero y, posteriormente, agravó la crisis en perjuicio de la mayoría de la población ecuatoriana. Y a la larga este tipo de políticas económicas favorecieron exclusivamente a los bancos, pues las tasas de interés “esconden un amplio margen de utilidad para los banqueros, dada la enorme brecha existente entre las tasas activas y las tasas pasivas” (Salgado, 1999, p. 21). Además,

Mientras los ahorristas están siendo expropiados al percibir tasas de interés inferiores a la inflación, los inversionistas o quienes solicitan el crédito, pagan verdaderas tasas de usura a los banqueros, permitiéndoles los unos y los otros, obtener a los accionistas bancarios una elevada rentabilidad a pesar de la crisis. (Salgado, 1999, p. 21)

El manejo de la política económica destinada a corregir el desequilibrio del sistema financiero, a la larga favoreció exclusivamente a los bancos. Pues los efectos negativos

deterioraron las condiciones de vida del pueblo y provocaron una creciente ola de desempleo, pobreza, déficit fiscal, tipo de cambio sobrevaluado y demás repercusiones. Por tanto, Encabezados confronta la información del anuncio bancario con titulares donde se reflejan los “pormenores” sociales producto de la inestabilidad financiera. Para así promover el cuestionamiento sobre la política económica que, en vez de impulsar medidas de apoyo para los productores agrícolas, artesanos, y pequeños y medianos industriales, alimentó la fuga de capitales y la concentración del ingreso en manos de los banqueros y sus empresas vinculadas. De esta manera, Encabezados hace visible lo invisible, pues expone los factores políticos que determinaron la inclinación del gobierno por privilegiar al sector financiero.



Figura 8. Encabezados (2020). Ilustración digital. Archivo personal.

Titulares y enunciados bancarios se componen vertical, horizontalmente o en diagonal y del derecho o del revés, alcanzando así una lectura que oscila entre el sentido y el sin sentido, puesto que se mueve entre la destrucción y la construcción de significados. En suma, es la destrucción del discurso en torno a las políticas económicas para corregir la crisis, y la exposición del enfoque legítimo de las mismas. Propósito que es alcanzado por la exploración en el lenguaje, pues desde la reinterpretación, se proyecta el descubrimiento de nuevos significados, dado que un documento “no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras” (Barthes, 1987, p. 69).

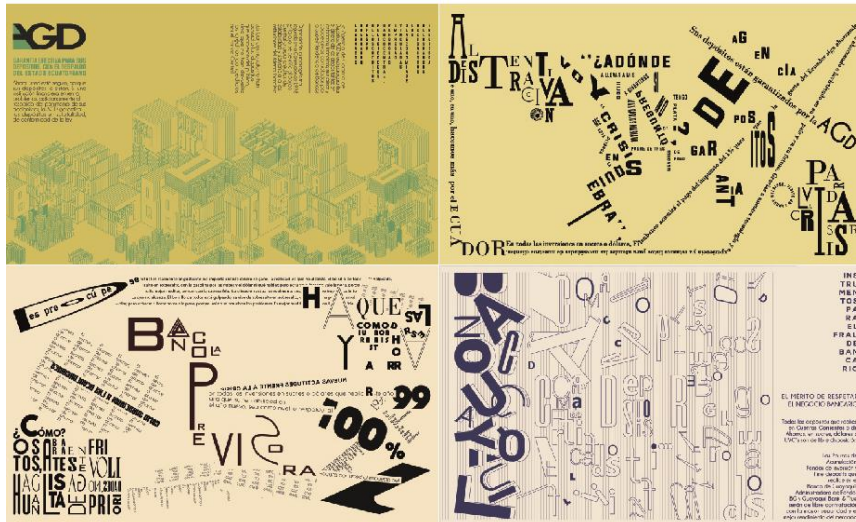


Figura 9. *Encabezados* (2020). Ilustración digital. Archivo personal.

En última instancia, esta serie promueve la reflexión sobre cómo bajo el efecto de encuadre pueden destacarse ciertos aspectos de una realidad mientras se omiten otros elementos. Pues a través del software Adobe Illustrator pudo producirse una realidad manipulada o, en este caso, la configuración de una lectura nueva. Una lectura opuesta a los intereses políticos y económicos que una vez fueron legitimados por la prensa con el propósito de captar inversión de capital y evitar la fuga monetaria. Si bien las altas tasas de ahorros en sucres y el pago del 1% al ICC, no alcanzaron en gran magnitud tal propósito, puesto que acentuaron la desconfianza en el sistema financiero y, posteriormente, agravaron la crisis, si alcanzaron a influir en la decisión de un pequeño sector. Entre los cuales están mis padres, quienes depositaron todos sus ahorros en El Progreso por la rentabilidad y beneficios que otorgaba la institución financiera. Situación que expone el poder de los anuncios bancarios para influir sobre la conciencia humana.

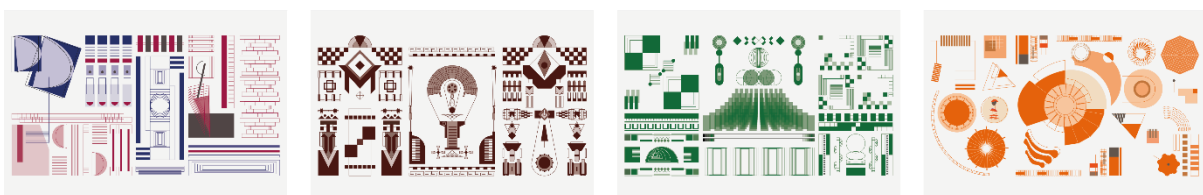


Figura 10. *Logotipos Bancarios* (2020). Ilustración digital. Archivo personal.

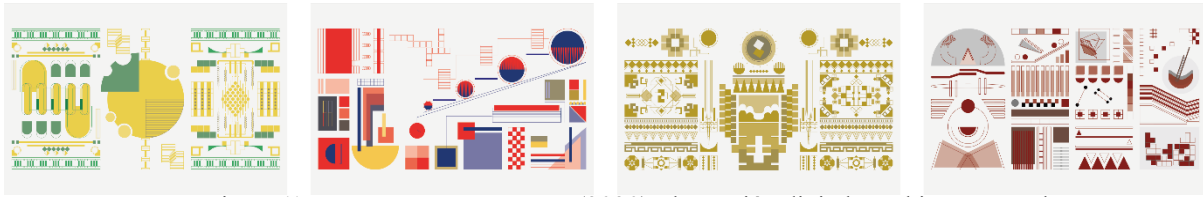


Figura 11. *Logotipos Bancarios* (2020). Ilustración digital. Archivo personal.

Logotipos bancarios (2020) es una serie inspirada en el Suprematismo, si bien parte de los logotipos de los bancos, pasa a convertirse en un símbolo de la nada y de la pérdida del significado. Hecho que es posible como resultado del uso, manipulación y destrucción del archivo anuncios bancarios. En esta ocasión el software Adobe Illustrator nuevamente se pone al servicio de un asunto político, siendo esta vez la consecuente destrucción de la entidad bancaria a la que representa cada logotipo. En este sentido, el logotipo es un hecho del pasado y la ilustración digital es un hecho nuevo que, deconstruido y degradado a través del color desaparece cualquier índice del símbolo bancario. La degradación del color actúa visualmente como una degradación del logotipo en tanto transición progresiva del significado dado a la desaparición del mismo. Cabe señalar que la idea de degradar al logotipo bancario a través del color, surgió tras considerar la reflexión de Goethe que sostiene que los colores están asociados a ciertos rasgos particulares del carácter de las personas. Esta asociación del color y las cualidades simbólicas, consideradas, en primera instancia, fueron descartadas, pero aplicadas más adelante. En suma, es la apropiación del logotipo y cada ilustración es el fragmento degradado y desarticulado del símbolo, puesto que los símbolos no son “rígidos o estáticos; por el contrario, son variables y móviles, y tienen capacidades significativas o designativas” (Sola-Morales, 2014, p. 17). Es importante señalar que el significado del símbolo deconstruido precisará de significados que ahora dependen de la interpretación del público en el ahora presente contexto artístico.

Por otra parte, *El deber de la memoria* (2021), serie de 14 piezas de periódicos calados a mano respectivamente, surge tras el planteamiento de la premisa en la materia de Procesos y

Materiales del Grabado. La cual sugería considerar otras formas de generar una estampa, y, por ende, otro tipo de matrices en las cuales realizar incisiones o huellas. Este planteamiento surge porque nos enfrentábamos al confinamiento por la pandemia de COVID-19, y, difícilmente, podrían encontrarse los materiales tradicionales del grabado. Entonces, siguiendo la línea del recurso al archivo, inicialmente, acudí a mi estructura de archivos previa, sin embargo, aspiraba conseguir un material físico. Es así que, a modo de prueba, intervine en varios periódicos del 2015, proceso que consistió en imprimir titulares mediante un stencil. Cabe mencionar que los titulares fueron extraídos del archivo encabezados y el stencil se obtuvo a través del corte láser en lámina de acetato. Así, por medio de dos tipos de emulsión: el primero hecho de cúrcuma y agua, y el segundo sin ningún complemento, más que la salsa china, me sirvieron como tinta para estampar los titulares en el periódico. Las impresiones realizadas con cúrcuma y agua, creaban un efecto de distorsión en las letras porque el agua fluía en diferentes sentidos y naturalmente era absorbida como humedad, perdiéndose así la forma establecida por la matriz. La emulsión de salsa china, por el contrario, no distorsionó las letras por su consistencia grasosa, pero si deterioro el stencil, pues al cabo de tres impresiones ya no podía ser utilizada porque empezó a pegarse al papel, esto debido a que la salsa es particularmente glutinosa.



Figura 12. Emulsión sobre periódico (2021). Archivo personal.

No conforme con el resultado de las experimentaciones, volví a elaborar un stencil, pero esta vez estaba hecho de papel y calado a mano. Fue precisamente esta acción de vaciar la hoja

con cortes determinados, la que me permitió considerar la idea de darle un tratamiento similar al periódico, y, en adelante, pude reflexionar sobre las connotaciones que conllevaba tal acción.



Figura 13. Stencil de cartulina (2020). Archivo personal.

En primera instancia, estas piezas se alinean con la noción de que “la estrategia del archivo se apropia, además, de la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente” (Guasch, 2011, p. 180). Pues las 14 piezas desterritorializan el pasado reflejado en titulares, para enfrentarse al presente reflejado en el periódico del año vigente. Pero, ¿por qué poner en relación los acontecimientos en torno al feriado bancario con los del presente? Básicamente porque no se puede ignorar la determinación de interrogar la historia desde la actualidad. Esto es mirar el pasado con preguntas actuales y siempre relacionadas con el contexto donde se inscribe, para evitar así anacronismos. Es en definitiva servirnos de ese conocimiento para comprender el presente, y ayudar conscientemente a forjar el futuro. Este renovado interés por desterritorializar el pasado para reterritorializarlo en el presente, surge también por la similitud de los hechos, pues nos encontramos frente a otra crisis económica, aunque con la diferencia de que la crisis actual se produjo por la pandemia por COVID-19. Además, otro aspecto importante a destacar es el vínculo del actual presidente de la República del Ecuador con el feriado bancario

Lasso, ingresó a la política como gobernador de la provincia del Guayas y superministro de economía bajo el gobierno de Jamil Mahuad (1998-1999). Presidió los primeros meses de la crisis bancaria de 1999-2000 que llevó a la adopción del dólar

estadounidense como moneda nacional. Sus críticos alegan que favoreció a su propio banco en detrimento de otros que quebraron durante la crisis (Jara-Alba y López Guzmán, 2015, como se citó en Navia y Umpiérrez de Reguero, 2021, p.57).

Podría decirse entonces que, como superministro de economía, Lasso fue el responsable directo de la debacle económica que llevó a la congelación de ahorros. Y, por otro lado, es necesario mencionar que “Lasso, al igual que la mayoría de la clase banquera oligopólica del Ecuador, especuló con certificados de depósitos reprogramados” (CRISIS, 2020, párr. 5). Es decir, los banqueros compraron los CDR a los cuentahorrientes por el 40% o 50% de su valor nominal, para después canjearlo en la corporación Financiera Nacional al 100% de su valor, siendo esta la segunda estafa que manejaron los bancos (CRISIS, 2020, párr. 5). Es así que, por la esencial relación de Lasso con el feriado bancario, cabe preguntarse si frente a la crisis actual, se instaurará un modelo económico neoliberal similar al de los años noventa. El cual, apoyado por la legislatura, impulsará leyes que perjudiquen de manera directa el desarrollo de su población. Para responder tal cuestión, acudí nuevamente al documento histórico, pero abordándolo como un conjunto de documentos, registros o datos, en tanto testimonios del pasado. Y así analicé las publicaciones de El Comercio desde el 24 de mayo del 2021 hasta el 24 de marzo del 2022, período correspondiente al tiempo de gobierno de Lasso. Seleccionando aquellas noticias asociadas a la crisis económica actual y a la gestión estatal del mandatario. Ahora bien, en función del análisis realizado, se pudo observar que Lasso presentó el proyecto de la Ley Orgánica de Creación de Oportunidades que, según Pacheco (2021) sería una oportunidad para el sector empresarial de impulsar el crecimiento y la generación de empleos, mientras que para los trabajadores sería una amenaza a la estabilidad laboral, derechos del trabajador y precarización de las condiciones de trabajo.

Lasso en el mejor de los casos pareciera no dar pie con bola en la resolución de los problemas de las mayorías, en la práctica su agenda de profundización neoliberal sí avanza: recortó aún más el presupuesto estatal y el empleo público, reingresó el Ecuador al CIADI y profundizó las desinversiones y privatizaciones (Chiriboga, 2022, párr. 3)

Así, el mandatario deja al descubierto que no hay alternativas políticas que aporten a resolver de manera sostenible los problemas económicos y de empleo del país. Puesto que entre otras noticias están los casos de corrupción hospitalaria por sobrepagos y la crisis carcelaria, y no se observa un plan estatal para enfrentar tales desafíos. Demostrando así que persiste la prioridad por favorecer a las élites de poder económico. Por otro lado, durante la permanencia en el cargo de presidente, las noticias más sobresalientes sobre el mandatario son su vinculación con empresas offshore, según revela la investigación realizada por los Pandora Papers. Situación que llevó a la Comisión de Garantías Constitucionales a aprobar un informe para dar paso a una investigación, sin embargo, “el informe provocó el rechazo del gobierno [...] y lo tildó de acto de oposición e intento de un golpe de Estado” (Barrera, 2021, párr. 15). Pese a esto, si se llevó a cabo la investigación, pero en diciembre fue archivada porque no había indicios de que el mandatario tenga activos en territorios con mejor tributación. Por otra parte, tras el análisis, se observó una publicación sobre cómo ahorrar y evitar créditos innecesarios, la cual es pertinente en la crisis actual. Sin embargo, guarda cierta similitud con las publicaciones de 1999, donde en vez de optar por destacar más noticias que incluyan análisis políticos sobre la coyuntura económica y política, se sugería “acomodarse a las circunstancias y ahorrar”. Dicho de otro modo, en lugar de publicar sendas notas sobre cómo ahorrar, podrían destacarse notas periodísticas que ayuden a formar una opinión crítica sobre el caso Pandora Papers. Pues se observa que el medio de comunicación minimizó las publicaciones relacionadas con el caso.

Otra nota periodística de interés publicada el 22 de marzo del 2022 que, aunque no se relaciona con la gestión estatal del mandatario, si se vincula directamente con la crisis bancaria de 1999. Pues la misma nos informa que los hermanos Isaías, antiguos dueños del Filanbanco, demandan al Estado por supuestos daños provocados durante el proceso judicial del feriado bancario. Proceso que indiscutiblemente es paradójico por todos los fundamentos presentados

líneas atrás. En definitiva, el análisis de las publicaciones deja al descubierto la incapacidad del mandatario para asumir las funciones básicas de precautelar la vida y la seguridad de los ciudadanos, para en su defecto impulsar un modelo económico neoliberal, únicamente, beneficioso para la élite de poder económico. Hecho que se asemeja a la crisis económica de 1999, donde se evitó la quiebra de los bancos en detrimento de la población ecuatoriana. Es por la semejanza de las políticas económicas manejadas en ambas crisis y los sucesos de corrupción, que decidí intervenir en estas publicaciones. Intervención que consistió en estampar titulares y enunciados bancarios de 1999 sobre los periódicos del vigente año, para así promover la crítica y la reflexión sobre cómo los intereses políticos y económicos de las élites de poder, afectan el desarrollo de la población ecuatoriana. Los titulares como una huella histórica del pasado, se enfrentan al presente, invitando al espectador a argumentar y disentir sobre la actual coyuntura política, social y económica.



Figura 14. *El deber de la Memoria* (2021). Periódico. Archivo personal.

3. 3. Resultado de la investigación: (Des)aparecer retórico

La exposición (Des)aparecer retórico, es el resultado de la presente investigación sobre cómo puede la presencia o ausencia de información, determinar el control que ejercen las élites de poder político y económico en los medios de comunicación. Siendo esta la idea central, la muestra fue pensada como la configuración de un espacio en el cual se presenten disensos, debates y aspiraciones en torno al control mediático. Pues “el arte es, ante todo, aquello que es

objeto de experiencia estética, y esta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad” (Rancière, 2005, p. 64). En este sentido, si bien esta investigación se desarrolló a partir de la visita a la biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, en general, la misma fue concebida desde el punto de vista artístico, y, como tal, no precisa de un emplazamiento en el espacio físico de la biblioteca. Pues el propósito es superar la distribución del espacio bibliotecario como lugar específico de la memoria y testimonio del pasado. Para así configurar un espacio para lo no ortodoxo, para aquello que no figura dentro del catálogo de la biblioteca, pero sí en el campo artístico. Por ello, los resultados se presentaron en la sala B del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Es necesario precisar que esta es una incorporación de la memoria a la historia oficial.

Ahora bien, para sistematizar la idea central de la exposición a través de un lenguaje claro y para conformar los contenidos temáticos que serían transmitidos al espectador, fue necesario desarrollar un dossier del proyecto curatorial. El cual fue presentado, y, consecuentemente aprobado por las autoridades del Centro Cultural de la PUCE. El objetivo abordado en el proyecto curatorial, era plasmar un lenguaje claro a través de las cédulas, a través de la selección de cada una de las piezas artísticas, y a través de la articulación de las estrategias interpretativas de divulgación. Entendiendo por estrategias interpretativas, al uso de mensajes claros a través de los cuales se resumirá la idea central de la exposición, mismas que, a su vez, facilitarán la retención de dicha idea en el espectador. Aunque es preciso ser objetivo, pues quizás una pequeña fracción de la información abordada en cada pieza puede escapársele al espectador. Sin embargo, si el espectador alcanza a comprender que la crisis económica se agravó por la irresponsabilidad bancaria y por las políticas económicas enfocadas en favorecer al sector bancario. Y, además, reflexiona sobre el efecto que tuvo primar cierta información sobre otra, una vez conocida la gravedad de la crisis, la exposición habrá alcanzando su propósito.

Por tanto, para traducir y hacer comprensible la idea central de la exposición, el título tenía que precisar de un lenguaje denotativo específico. Por ello, se configuró como un juego lingüístico compuesto por el prefijo «des», el verbo intransitivo «aparecer» y por la palabra retórico. Comprendiendo a lo retórico desde la definición de la Real Academia de la Lengua Española como: “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”. Así, (Des)aparecer retórico, se articuló como un concepto polisémico que hace referencia a la desaparición y aparición del lenguaje retórico; esto es, desaparecer el sentido predeterminado del lenguaje para recorrer la escritura, contrastar varias palabras y conjugar un nuevo sentido. En suma, el título refleja la conceptualización que encierra todo el proceso artístico. Ahora bien, como se mencionó líneas atrás, si bien la teoría del color de Goethe y su relación con ciertos rasgos particulares de la personalidad, no fue aplicado en la serie Logotipos Bancarios, si fue considerado para determinar el color del título de la exposición. Siendo el naranja, el color elegido para (Des)aparecer retórico, que, por su proximidad al color rojo, el naranja también alude al rasgo distintivo de los tiranos. De esta forma, a través del color se hace referencia al abuso de autoridad y corrupción de las élites poder. Es relevante apuntar que la fuente del título era Bauhaus 93 y fue hecho en plotter de corte. Por otra parte, la organización, control y manejo de las piezas se dispuso de la siguiente manera:

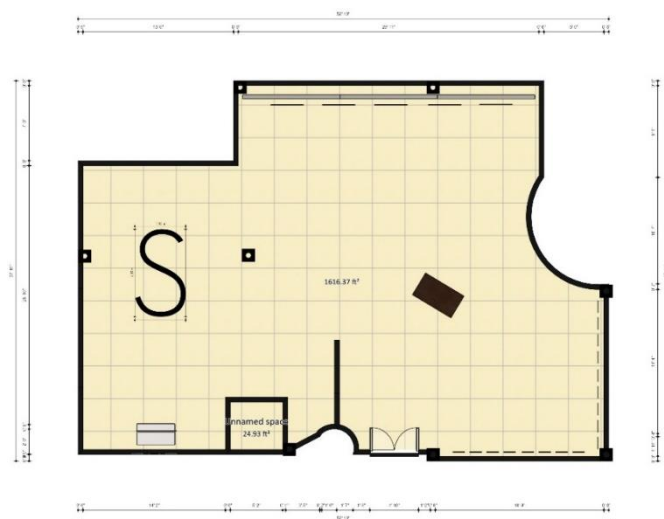


Figura 15. Sala B (2022). Archivo personal.

Cabe destacar que, para el montaje de *El deber de la Memoria*, se elaboraron tres propuestas con distintos soportes. Entre ellas, una fue pensada junto al docente Víctor Hoyos, y la misma fue llevada a cabo. La idea era conseguir una platina de hierro de $3/4 \times 1/8$, para posteriormente, lijarla, doblarla dándole la forma de una “s”, y, finalmente pintarla. Es menester resaltar que *El deber de la Memoria*, revive el pasado y desafía el olvido en torno a las políticas que provocaron el deceso del sucre, razón por la cual se hace referencia a la letra “s”. Aunque, por otro lado, también se alude a que la presente investigación artística, esencialmente, comprende el uso del lenguaje, las palabras y letras.

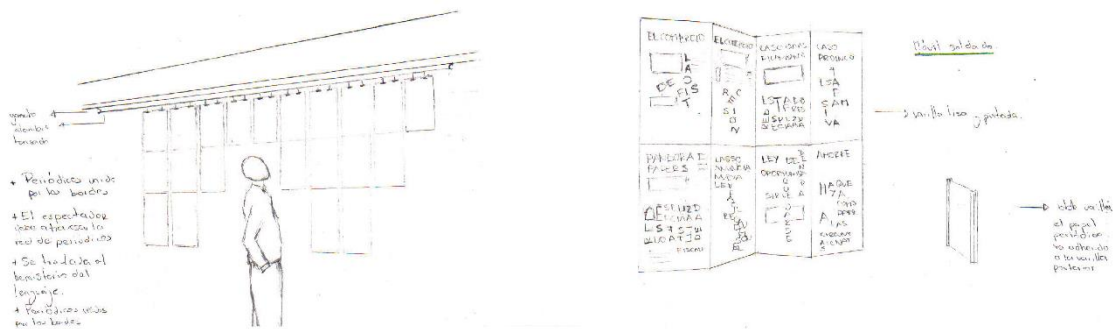


Figura 16. Boceto montaje *El deber de la Memoria* (2022). Archivo personal.

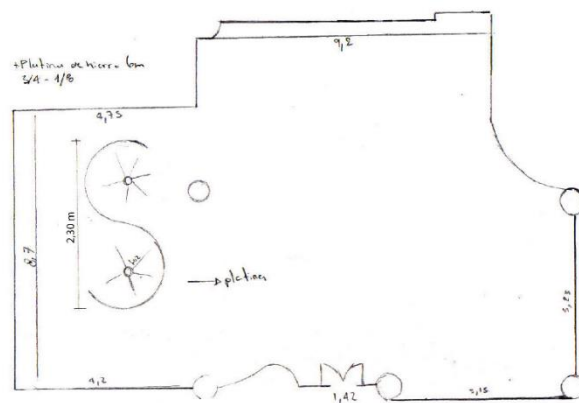


Figura 17. Boceto montaje *El deber de la Memoria* (2022). Archivo personal.

3.1 Diseño gráfico y divulgación



Figura 18. Pieza gráfica de divulgación (2022). Archivo personal.

El diseño de las piezas gráficas se realizó en un matiz monocromático del color naranja y con una de las composiciones descartadas de la serie Logotipos Bancarios. Las fuentes seleccionadas para el texto informativo eran Bauhaus 93 y Caviar Dreams. Es importante tener en cuenta que las invitaciones únicamente contaban con el nombre de la exposición, fecha, hora, lugar y logos de las instituciones comprometidas. Mientras que las publicaciones en redes sociales y emails, contaban con una descripción clara, precisa y unificada de la idea central de la exposición. Conforme la traza del proyecto museográfico, se empezó por divulgar las piezas gráficas a través de publicaciones en redes sociales, invitaciones impresas y emails. La difusión y, esencialmente, la muestra estaba dirigida a personas mayores a quince años, pues el feriado bancario es un tema de trascendencia histórica y oportuno para ser considerado en la actual coyuntura política y económica.

3.1.1 Montaje

Para empezar, se pintaron todas las paredes de la sala con pintura blanca, pues algunas estaban sucias, y otras presentaban figuras geométricas de gran dimensión en color negro.

También se pintó una base en la cual sería ubicado el reproductor de DVD y la televisión. Asimismo, se pintó la pared lateral del ingreso a la sala y ahí se ubicó el título de la exposición con mi nombre, a 1,70 m de altura.



Figura 19. Registro Fotográfico *(Des)aparecer retórico*. Archivo personal.



Figura 20. Schlenker, A (2022) Vista panorámica de la exposición *(Des)aparecer Retórico*.

La exposición se configuró en dos núcleos temáticos: uno centrado en el retorno al pasado y en cómo las élites de poder político y económico controlaron la información en torno al feriado bancario, y otro basado en interrogar la historia desde el presente. En el primer eje temático estaba la serie Logotipos Bancarios, Encabezados y Salvataje Bancario. Vale la pena señalar que, en este eje temático, se dispuso una mesa con documentos de archivo que, organizados cronológicamente, advertían que las piezas artísticas se configuraron a partir de estos documentos históricos. De este modo, a través del archivo, el espectador inconscientemente fue sometido a un proceso de evocaciones.



Figura 21. Mesa de archivo *(Des)aparecer retórico*. Archivo personal.



Figura 22. Mesa de archivo *(Des)aparecer retórico*. Archivo personal.

Ahora bien, diagonal al acceso del espacio, se encontraba el texto de sala y al frente se visualizaba Salvataje Bancario, serie ubicada a 1,60 m de altura y con una distancia de 80 cm entre cada una.



Figura 23. Registro Fotográfico *(Des)aparecer retórico*. Archivo personal.

Logotipos Bancarios, en cambio, se encontraba próximo al acceso a la sala, dispuesto a 1,30 m de altura, en dos filas paralelas y con una distancia de 13 cm entre cada ilustración.



Figura 24. Registro Fotográfico *Logotipos Bancarios*. Archivo personal.

Consecuentemente, se encontraba Encabezados, ubicado en una línea que ascendía, y, posteriormente, descendía, a modo de un indicador económico, el cual señalaba la frágil situación financiera de 1999 y la caída sistemática de los bancos. La primera composición se dispuso a 1,20 m de altura y estaba alineada a la siguiente, es decir, la esquina superior de la primera ilustración guiaba la altura de ubicación de la siguiente. Para ello, se dividió 43 pados, medida correspondiente al largo de la segunda composición, y, luego, de la esquina superior de la primera, se midió 15,5 cm para ubicar la misma.



Figura 25. Registro Fotográfico *Encabezados*. Archivo personal.

Por otra parte, en el segundo eje temático, se encontraba El deber de la Memoria y Manifestaciones 2019. Para el montaje de la primera serie, se colgó del techo la platina de

hierro con hilo nylon, y, posteriormente, los periódicos se pegaron a la platina con cinta transferible.



Figura 26. Registro Fotográfico *El deber de la Memoria*. Archivo personal.



Figura 27. Registro Fotográfico *El deber de la Memoria*. Archivo personal.

Por último, Manifestaciones 2019, se incluyó en la muestra porque fue clave en la orientación de la presente investigación, pues observar que unas noticias destacaban y otras eran omitidas, me permitió profundizar en el tema, y, posteriormente guiar mi investigación artística en torno al feriado bancario. Cabe destacar que fue necesario quemar en un DVD el vídeo de Manifestaciones 2019, para que el reproductor de DVD transmitiera el vídeo en la televisión.

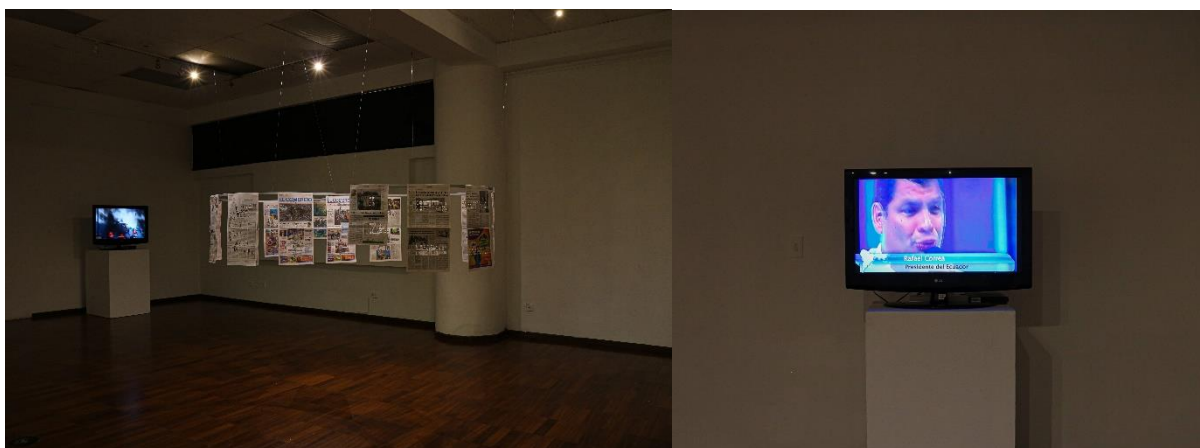


Figura 28. Registro fotográfico *El deber de la memoria*. Archivo personal.

Figura 29. Registro fotográfico *Manifestaciones 2019*. Archivo personal.

La instalación *El deber de la Memoria*, fue dispuesta en paralelo a la serie *Encabezados*, esto se debe a que ambas comparten ciertas similitudes, ya sea porque en ambos contextos nos enfrentábamos a una crisis económica, o, porque hoy en día también se manejan políticas económicas beneficiosas, para un sector reducido de la población. Finalmente, para una mayor interrelación entre las piezas y el espectador, se colocaron cédulas museográficas con una descripción precisa y un lenguaje claro sobre la pieza artística a la que esta se refiere. De este modo, se procuraba facilitar la comprensión del mensaje en el proceso de comunicación, aunque esto no quiere decir que el espectador no cuestione aquello que mira. Pues “el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares” (Rancière, 2010, p. 19), más precisamente, es libre de contradecir el mensaje presentado. Esto es posible en la medida que el espacio expositivo, se configuró estéticamente como un espacio público, habitado por el disenso, el conflicto y las aspiraciones del espectador.

4. Conclusiones

(Des)aparecer retórico demuestra la necesidad de transferir información objetiva a las audiencias, para que estas puedan hacer evaluaciones equilibradas de un acontecimiento específico. Para ello, el periodismo debe evitar que el encuadre informativo de los medios de

comunicación, pase a convertirse en un ejercicio de poder de los intereses políticos o económicos.

El presente trabajo emerge del contexto socio-político de 1999, y nos permite reflexionar sobre cómo el pasado se proyecta y representa la historia. Por tanto, para promover esta reflexión, (Des)aparecer retórico configuró el Centro Cultural de la PUCE como un espacio para lo que no tenía parte en la narración oficial, pero para hacer visible aquello que no tenía prominencia, tuvo que reconfigurarse la narrativa oficial. Para ello, a partir de una mirada crítica se seleccionó, clasificó y reorganizó aquello presentado por la narrativa oficial, y, así se configuró una nueva lectura histórica, política y social. Es relevante señalar que el sentido de esta reconfiguración narrativa, depende de cómo el arte político-crítico empuja al espectador a repolitizar su mirada “a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales” (Richard, 2007, p. 104). En este sentido, es preciso señalar que el espectador no solo pudo descentrar la narrativa del documento histórico, sino también la lectura que propicia (Des)aparecer retórico. Pues la muestra no solo logró impulsar la reflexión: por un lado, sobre los factores que agravaron la crisis financiera, y, por otro, sobre como el encuadre informativo de los medios de comunicación, puede ayudar a formar la opinión sobre los problemas, causalidad, evaluación y/o solución de una situación. Sino también logró que el espectador alcance a “poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contradecir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras” (Rancière, 2010, p. 17).

En efecto, (Des)aparecer retórico permitió que los espectadores puedan experimentar sus propios roles como participantes activos, intérpretes y críticos. Precisamente, en palabras de uno de los espectadores, los fotomontajes evocaban la idea de la deshumanización de las autoridades, pues si recordamos, el Gobierno tenía como prioridad beneficiar a los bancos antes

que responder a los derechos de los ciudadanos ecuatorianos. Por otra parte, los espectadores entre los 17 y 20 años de edad, mientras observaban los fotomontajes, reconocían una semejanza entre 1999 y la actual coyuntura política, social y económica. Otros, por el contrario, se inclinaron por los beneficios que trajo la dolarización, considerando a aquellos que hablan del feriado bancario y del Sucre como mártires defensores de una identidad perecedera. Y, en cuanto al discernimiento sobre el poder de un texto informativo, El deber de la Memoria y Manifestaciones 2019 en tanto hechos recientes, ayudaron a profundizar en la reflexión sobre cómo destacar cierta información sobre otra, es una huella del control que ejercen las élites. Siendo este un ejercicio de poder que se maneja hasta el día de hoy, el móvil en forma de “s” de El deber de la Memoria, fue considerado por uno de los espectadores como un ejercicio de poder infinito, que no tiene, ni puede tener fin.

Es preciso señalar que el sentido que compone (Des)aparecer retórico, también ha sido subvertido por la percepción de los espectadores, convirtiéndose en un juego de lecturas y descubrimiento de nuevos significados. Dicho de otro modo, el espectador logró emanciparse de la intencionalidad receptiva de la exposición. Proceso que es factible porque el arte ha elaborado un espacio sensible, donde el nosotros político es posible. Finalmente, cabe destacar que las posibilidades para activar lugares de enunciación son infinitas, pues (Des)aparecer retórico podría desafiar aún más la conformación de un espacio para la memoria, podría irrumpir en el espacio público, trastocando ese lugar de circulación para configurarlo como un espacio político, operando, de ese modo, en un aspecto más profundo de la configuración estética de la política. Pero estas reflexiones podrán ser abordadas en una próxima ocasión.

5. Bibliografía

- Banco Central del Ecuador, (1999). “La economía ecuatoriana en 1999”. Memoria anual del Banco Central.
<https://www.bce.fin.ec/index.php/informacioneconomica/publicaciones-generales>
- Barrera G, A. (2021). Ecuador: los laberintos de Guillermo Lasso. Revista Nueva Sociedad, 296. <https://nuso.org/articulo/Ecuador-Guillermo-Lasso/>
- Barthes, Roland (1984). El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura (pp. 69). (trad. Nicolás Rosa, 1987). Paidós.
- Benjamin, Walter. 1982. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos interrumpidos I, 17-59. Madrid: Taurus Ediciones.
- Canogar, R. (2015). Arte político, Casa del tiempo, núm. 14 Mar, pág. 27-31.
<https://biblat.unam.mx/es/revista/casa-del-tiempo/articulo/arte-politico>
- Capasso, V., & Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. Hallazgos, 13(26), 117–148.
<https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05>
- Cerdas, E., Jiménez, F., & Valverde, M. (2006). Crisis del Ecuador en los años 1999 - 2000. Aula de Economía. Obtenido de <http://www.auladeeconomia.com/articulosot-14.htm>
- Chiriboga, A. (2022). Ecuador: balance político a un año de Gobierno de Lasso. Revista CELAG. <https://www.celag.org/ecuador-balance-politico-a-un-ano-de-gobierno-de-lasso/>
- Entman, R. M. (1993). Framing: Towards Clarification of a Fractured Paradigm. Journal of Communication, 43(4), 51-58.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Guasch, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* (pp. 471-477). Madrid: Alianza Forma.

Heartney, E. (2013). "Art & Politics". *Art & Today* (pp. 336-388). London, Phaidon Press.

Kingman, M. (2012) *Arte contemporáneo y cultura popular: El caso de Quito*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.

MoMA. *John Heartfield: Photomontages*. Nueva York: MoMA Publications, 1993.

Navia, Patricio, & Umpiérrez de Reguero, Sebastián. (2021). CREO: el ascenso y los desafíos de consolidación del partido político de derecha emergente en Ecuador (2013-2021). *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, 30(1), 49-78. Epub 01 de junio de 2021. <https://doi.org/10.26851/rucp.30.1.3>

Pacheco, R. (2021). Ley de Creación de Oportunidades... ¿O amenazas?. *Revista Opción S*. <https://opcions.ec/portal/2021/10/15/ley-de-creacion-de-oportunidades-o-amenazas/>

Páez Pérez, P. (2020). Liberalización financiera, crisis y destrucción de la moneda nacional en Ecuador. *Cuestiones Económicas*, 20(1), Autor: PEDRO PÁEZ PÉREZ. Recuperado a partir de <https://estudioeconomicos.bce.fin.ec/index.php/RevistaCE/article/view/238>

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona (pp. 55-74).

Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Rancière, J. (2008). Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(1), 1-15.
Disponibile en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere>. Html
- Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial. 2010, 9-28.
- Revista Crisis. (2020). Lasso: el banquero del feriado y los paraísos fiscales.
<https://www.revistacrisis.com/editorial/lasso-el-banquero-del-feriado-y-los-paraisos-fiscales>
- Richard, N. “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2007, 95-106.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Salgado, Wilma. Desencadenantes y beneficiarios de la crisis económica en el Ecuador (Coyuntura nacional). En: *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, Quito: CAAP, (no. 48, diciembre 1999): pp. 5-23. ISSN: 1012-1498.
- Shtromberg, E. (2018). Currency, Art, and Economic Crisis, *Visual Resources*, 34:1-2, 33-47,
DOI: 10.1080/01973762.2018.1450343
- Sola-Morales, Salomé. (2014). Hacia una epistemología del concepto de símbolo. *Cinta de moebio*, (49), 11-21. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2014000100002>
- Villagomez Rodriguez, P. S. (2020). Medios y Protesta, el Levantamiento de Octubre-2019 en Ecuador. En *Media and protest, the October-2019 lifting in Ecuador* (pp. 101-122)