

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES
CARRERA DE ARTES VISUALES

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

TÍTULO:

“QUE HABLE EL METAL: RELATO DE UN OFICIO”

NOMBRES:

JOSÉ ROBERTO JARRÍN GARCÍA

DIRECTORA: PAMELA CEVALLOS

QUITO, ENERO 2018

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1.- ¿CON QUÉ SE COME ARTE Y COMUNIDAD? REFLEXIONES A TRAVÉS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN COMUNIDAD.....	2
1.1 Poniendo la mesa.....	2
1.2 Arte y antropología	4
1.3 Arte y comunidad	8
1.4 Arte Dialógico	11
1.5 Estéticas liberadoras (contexto ecuatoriano).....	13
CAPITULO 2.- PREPARANDO LA COCINA.....	22
2.1 Abriendo el menú: historia y descripción del Mercado Arenas.....	23
2.2 Primer Acercamiento: el cuchillo también corta	28
2.3 Diálogo de Oficios: electrodo y lápiz.....	37
CAPITULO 3.- PROBANDO ARTE Y COMUNIDAD.....	40
3.1 El pedido no es el correcto para los cubiertos del egreso.....	42
3.2 La cocina esta caliente: proceso de aguafuerte.....	43
3.3 Los cubiertos son los incorrectos: oficio sale al museo.....	44
3.4 Nos sentamos a la mesa: Evento final.....	45
3.5 Varios se unen: Realización de los marcos	46
3.6 Al fin se come arte y comunidad: Exposición in-situ	56
3.7 Otros también desean degustar: visita estudiantes Sociología	58
3.8 Ahora los platos están vacíos: Recepción del proyecto	60
CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	63

INTRODUCCIÓN

El Mercado de la Plaza Arenas es uno de los centros de comercio popular más tradicionales de la ciudad de Quito. Sus inicios fueron en la calle 24 de Mayo a finales de la década de 1950, a continuación se trasladó a al barrio de San Blas y por último a su emplazamiento actual en las calles Vargas y Galápagos desde la década de 1970. Las prácticas culturales de este espacio cumplen un rol social importante dentro de las economías alternativas a los modos de producción capitalista altamente generalizados, categorizadas como economías populares. Este mercado, así como los de San Roque y San Francisco, tienden a ser afectados por procesos de gentrificación y modernización, que como en otros centros históricos de otras ciudades, han servido para incentivar un turismo a gran escala, con alto ingreso de capital extranjero y con un impacto social en la desaparición de actores y dinámicas económicas alternativas y resistentes.

Además de la naturaleza propia de los mercados del centro histórico, de la cual el Arenas no se sustrae, en ocasiones, estos espacios cargan fuertes estigmas afirmados por el propio Estado (Ministerio del Interior, 2014) o los entes reguladores de los municipios y popularizados en la opinión pública. Sobre el Mercado Arenas reposa la fama de ser “cachinería”, espacio de venta de objetos de dudosa procedencia. Sin ocultar dicha realidad del Mercado, el presente proyecto busca visibilizar otros saberes y oficios que forman parte de la cultura de la ciudad y se han visto invisibilizados en la opinión pública por la avasallante propaganda oficial. La cual, circunscribe a las dinámicas y realidades de este mercado, únicamente en el campo de lo ilícito y, por tanto, en lo dañino para la imagen de la ciudad. Esto significa que en su mayoría las representaciones que se hacen de los actores del Mercado poseen un sesgo peyorativo.

Mi proyecto se ubica en los diálogos entre prácticas artísticas en comunidad y etnografía. Se genera desde la experiencia, el cuerpo y los sentidos. De esta manera a partir de una aproximación etnográfica, trabajé con los maestros cerrajeros Fabián Tigse, Mariana Gavilanes y Luis Coyahuaso quienes me abrieron las puertas a su oficio en el Mercado Arenas. Durante dos meses y medio, Don Fabián me permitió conocer su oficio a través de la práctica, y una relación de amistad se formó entre nosotros. Reconociendo mi contexto de artista y dialogando constantemente acerca del proceso con él, mi propuesta se basa en un retrato de cada uno de los maestros cerrajeros del Mercado, realizado en

metal con la técnica de aguafuerte. Busco de esta manera un diálogo entre nuestros oficios, manteniendo al metal como lenguaje y revalorando este oficio artesanal y a las personas que lo practican.

Al llevar el género del retrato hacia otros espacios por fuera de los circuitos tradicionales del arte, busco mantener su valor simbólico para representar a actores sociales muy importantes para la cultura de la ciudad, pero que poco han sido tomados en cuenta o hasta han sido ocultados.

CAPÍTULO 1.- ¿CON QUÉ SE COME ARTE Y COMUNIDAD? REFLEXIONES A TRAVÉS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN COMUNIDAD

1.1 Poniendo la mesa

El presente capítulo dedicaré a esbozar una perspectiva sobre los diálogos entre arte y antropología como el paraguas general de las discusiones de arte y comunidad y su relación con el trabajo de campo y la etnografía. Las contribuciones del crítico e historiador posmoderno Hal Foster, en su texto “El artista como etnógrafo” (2015) son interpretaciones fundamentales para no idealizar los procesos de prácticas artísticas en comunidad. El artículo esgrime un análisis genealógico del giro etnográfico en el arte contemporáneo. Según el autor, los supuestos, ya caducos, de Walter Benjamin acerca del artista como trabajador revolucionario, en el *Artista como productor* (1934), se heredan al nuevo giro de las artes¹. Entre los supuestos tenemos que: el lugar de las transformaciones políticas es el mismo que el de las transformaciones artísticas; segundo, que este lugar, el cual puede ser un individuo, un ambiente, un colectivo, está en el campo del otro. Y por último, que el artista está fuera de este lugar perteneciente a la otredad, ocupando el puesto del yo. Este será el punto arquimédico para provocar cambios sociales. (Foster, 2001, p. 177) Estos tres estamentos son las causas patricias que pueden provocar un *Mecenazgo Ideológico*, es decir la imposición de contenido a la comunidad. Este último concepto viene íntimamente ligado con la noción de *Identificación*

El giro etnográfico en el arte se basa en la relativa autoconciencia del método etnográfico, en el valor contextual de la etnografía y su aplicación casi automática y por último en la autocrítica al yo. Esto le permite al artista ser un trabajador de campo contextual.

trabajada también por Foster, donde el etnógrafo o artista en este caso: proyecta, simplifica, esencializa al otro en la figura de una representación idealizada. Esto quiere decir que el otro es mirado de una manera reductora, acorde con la necesidad o búsqueda del investigador, dejando de lado la complejidad de ser humano, sus gustos, pasiones, pensamientos, que es también el informante. A partir de esta crítica me interesa retomar algunos aportes de autores que permiten comprender los alcances y limitaciones de las prácticas artísticas en comunidad.

Además, se delinearé una discusión que permita entender las representaciones que cada una de las disciplinas tiene acerca de este diálogo, para luego enfocarme en las prácticas artísticas en comunidad a través de las nociones de arte dialógico y las estéticas liberadoras, que servirán de motor principal para que el proyecto sea consecuente con el contexto social de la comunidad. Este diálogo se ve enriquecido con los aportes desde la antropología por parte de Schneider, antropólogo social y Wright, antropólogo visual (2006) (2006) (2013) y X. Andrade, antropólogo visual, (2007) (2016). Los primeros hablarán sobre la omisión del valor del arte como herramienta para la obtención del conocimiento antropológico y los acercamientos del arte contemporáneo a tópicos y técnicas antropológicas. El segundo pondrá en discusión el valor de la imagen como texto, en su artículo sobre el tráfico entre arte y antropología, que reconoce elementos simbólicos ajenos a la literatura académica y que sirven para una comprensión y representación más holística y compleja del otro. Estos dos aportes sobre la aproximación entre estas dos disciplinas, provienen de los dominios de la antropología, lo que permite contextualizar la discusión principal de mi trabajo, en un intercambio bidireccional entre ambas disciplinas, reconociendo de esta manera las apropiaciones de metodologías artísticas que ha hecho la antropología.

El texto medular de mi investigación nos brindará un recuento de los acercamientos del arte moderno al encuentro con el otro y que, desde una mirada crítica, analiza las intenciones antropológicas del arte. El comprimido de los aportes de estos diferentes teóricos nos dará antecedentes que nos permitan entender la razón de que el arte, entre sus diferentes perspectivas, haya tomado el giro etnográfico que nos presentará Foster (2001), para prestar interés en el otro, en la comunidad. El grupo humano compuesto por lo que antes nos referíamos como espectadores o público general y que ahora participa como un sujeto activo en el desarrollo de este tipo de procesos artísticos.

1.2 Arte y antropología

En el año de 1984 el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York (MOMA) presentó la exposición titulada *Primitivism in the 20th century*, comisionada por William Rubin (Schneider, 2006, pág. 29). La muestra buscaba poner en yuxtaposición el arte moderno de la primera mitad de siglo y el arte “tribal”. Con esto el curador deseaba evidenciar la influencia de lo “primitivo” en las obras de los artistas modernos como Picasso y Gauguin, quienes fueron de los primeros en revolucionar los paradigmas ortodoxos del arte de occidente.

Dicha exposición solo reflejaba el aún persistente eurocentrismo de los países occidentales ante las culturas ajenas a su contexto, reafirmando viejas prácticas de auto-reconocimiento y construcción a partir del otro. Los objetos, en primer lugar, descontextualizados, de culturas no-occidentales, dispuestos como artefactos, reafirmaban el valor aurático de los objetos de los grandes maestros del arte moderno, afirmando que es arte y que no.

Arte y antropología han ejercido históricamente un papel complementario –aunque no libre de sospechas disciplinarias– para el establecimiento de sistemas de poder, estéticos e institucionales, destinados a fomentar ciertas formas de coleccionismo; construir la autoridad de objetos y representaciones dentro del sistema museal; y justificar las taxonomías y jerarquías científicas, arqueológicas, artesanales y/o artísticas. (Andrade, 2016, p. 1)

Para el antropólogo James Clifford en su texto *Dilemas de la cultura* (2001), esta exposición fue simplemente un montaje bien elaborado que aislaba a los objetos no occidentales de su contexto e historia, como si no tuviesen presente. La exposición se esforzaba en buscar una afinidad entre las obras de arte y los objetos culturales, por lo cual, la selección de los mismos fue arbitrariamente definida para hallar parámetros de similitud. El autor sugiere que hasta el giro taxonómico que reciben los objetos culturales, al ser convertidos en obras de arte, es criticable. Puesto que se abstiene de discutir el oscuro pasado colonialista, las construcciones subjetivas en torno a la otredad.

Como hemos visto, son justamente las manifestaciones del modernismo de principios de siglo, los contactos iniciales del arte con el otro. De parte de la antropología los primeros acercamientos artísticos sucedieron al aprovechar la fotografía como modo de registro

visual, siendo los textos los que testificaban desde hacía ya mucho tiempo la práctica etnográfica y el coleccionismo, evidenciado en el aporte material a la muestra de 1984. Justamente estos “primitivos” roces entre ambas disciplinas evidencian una aproximación poco horizontal y al contrario muy jerárquica desde ambas disciplinas hacia la otredad. Pero también desde la antropología hacia el arte, considerándola de un mero valor estético.

Es así que para Schneider y Wright en *Between art and anthropology* (2013), históricamente, la antropología ha desdeñado las capacidades sensitivas del arte para transmitir conocimientos de carácter antropológico o cualquier tipo de conocimiento, los cuales solo pueden ser canalizados correctamente, según la antropología, a través de la escritura académica. “La visualidad por ella misma se convirtió meramente en auxiliar, ilustrativa más que en consecutiva del conocimiento antropológico” (Schneider & Wright, 2013, p. 2), esto en referencia al uso de las fotografías y videos documentales como herramientas de registro más fieles a las realidades representadas.

Para los autores la existencia de los fenómenos de *colorofobia* e *iconofobia*, explican de manera irónica la prejuiciada mirada antropológica ante las facultades y valores significativos del arte para poder generar conocimiento. Donde este fenómeno solo demuestra la vulnerabilidad positivista de la disciplina, ante la amenaza artística. La cual, según los ortodoxos, únicamente llevaría al desorden, a los múltiples significados y a la posible desautorización del texto como único transmisor objetivo de conocimiento. Sin embargo, desde su criterio personal, aducen que los colores y los materiales poseen una capacidad sensorial para expresar (Schneider & Wright, 2013), por ejemplo capacidades sinestésicas donde los sonidos tienen color y que usualmente, por las limitaciones del texto, obligan a que muchas de las experiencias vividas en el trabajo de campo, queden excluidas del artículo investigativo (Schneider & Wright, 2006). De igual manera el antropólogo social, Tim Ingold en su texto *Los materiales contra la materialidad* (2013), plasma su oposición a la creciente importancia que se le ha dado a la teorización de los materiales. Dejando justamente de lado los conocimientos que se pueden adquirir a través de una profunda y extensa percepción sensorial de los materiales. Para Ingold la materia no es estática, fluye en el ambiente, se relaciona con los demás entes, cuenta una historia. El ser humano no se ve exento de estos intercambios y es afectado material y corporalmente. Este pensamiento se une a la crisis de representación en la antropología, expresada por X. Andrade (2007), donde la disciplina ya no posee los

suficientes insumos para representar la variedad de expresiones sensoriales y culturales que estudia. Sin embargo, para la antropología clásica esta derivación en el valor de los colores para expresar conocimientos es de carácter subjetivo, afirmando que “[...] la belleza de las imágenes distraería del mensaje [que se quisiera] alertar al mundo” (Schneider & Wright, 2013, p. 2)

Los aportes de Schneider & Wright (2013) se refieren a las falencias en sus áreas en cuanto a la búsqueda de nuevos paradigmas de investigación y por tanto a una falta de experimentación e innovación en sus disciplinas. Cuestionan el campo de la antropología y los límites de esta con el arte, su búsqueda está guiada a encontrar nuevas formas prácticas de representación que se nutran de ambas disciplinas. Para esto, se debe dejar de lado las categorías preestablecidas dentro de arte y antropología, ya que automáticamente excluyen posibilidades experimentales y creativas hacia nuevas formas de representación (Schneider & Wright, 2006).

Esta dicotomía entre arte y ciencia es uno de los fundamentales motores para incitar la imbricación entre ambas. El arte percibe de manera prejuiciada a la antropología como una ciencia que se encuentra atrapada entre la objetividad y el pensamiento plano del texto, provocando así la reducción y simplificación, de las experiencias vividas en la etnografía, a una representación textual que no puede abarcar la multiplicidad de sensaciones que se experimentan en el trabajo de campo (Schneider & Wright, 2006, p. 9). Y que, de manera contraria, en el arte se ven potencializadas por sus prácticas de representación polisemánticas. La variedad de manifestaciones culturales debe tener una proporcional variedad de representaciones.

Cuando nos referimos a los aportes realizados por X. Andrade es importante mencionar el contexto que el mismo autor describe dentro de la antropología, para justificar la imbricación de esta con el arte contemporáneo. El término de “trafico” es considerado adecuado por Andrade, para designar el intercambio entre ambos campos:

Transportar o movilizar bienes –en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, categorías y conceptos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo. [...] la connotación ilícita que se añade a la noción de “tráfico” funciona para dar cuenta del carácter conflictivo, problemático y hasta subterráneo de las negociaciones que tienen lugar en el día a día del diálogo entre distintos saberes y conocimientos sancionados académicamente como campos o disciplinas. (Andrade, 2007, p. 122)

Para Andrade el tráfico se visibiliza en 4 puntos principales: el transporte de bienes simbólicos, estrategias de apropiación y re-contextualización, que se refiere a las nociones y categorías en intercambio, que pueden descontextualizarse en el camino y a las experiencias enajenadoras, identificadoras y aislacionistas que el artista captar desde la antropología. Segundo, el aislamiento y cierre de fronteras que pueden provocar los contaminantes bienes circulantes como la iconofobia de la antropología ortodoxa (Schneider & Wright, 2013). Tercero, el carácter conflictivo de las disciplinas en diálogo. Esta tensión puede ser productiva si se la canaliza de manera correcta, como menciona el autor, él está en desacuerdo con la interdisciplinariedad, que no es más que *prácticas aderezadas* con folklorismo o con aportes desde las ciencias sociales, pero está a favor de un tráfico bien delineado y configurado (Andrade, 2007, p. 122). Y, por último, analizar los códigos de ilegalidad que se le confieren al traficante.

Mientras Schneider & Wright ven en *la* invisibilización del diálogo/tráfico por parte de la antropología como la mayor problemática en este intercambio. Para Andrade retar al lector a profundizar bajo la mesa de este negocio ilícito, evidencia los intereses reales, al menos por parte de la antropología, de experimentar con categorías o estrategias del arte. Para el autor las nociones de “decentramiento” y “traducción”- que se refieren al alejamiento y cambio de contexto de conocimientos ya establecidos - propuestos por James Clifford son fundamentales para entender el más reciente contexto de la práctica antropológica en el Ecuador. La antropología andeanista, inclinación antropológica que simplifica los dilemas culturales a una articulación de identidad-etnia reafirmando esencialismos antropológicos, la que ha provocado el distanciamiento y renovación (decentramiento) en el reconocimiento del otro y lo que ha llevado a las nuevas generaciones de antropólogos sin previo bagaje teórico, a levantar conexiones y ensambles entre las diferentes manifestaciones culturales que se pueden dar dentro de los nuevos conglomerados sociales de la globalización, los cuales poseen un carácter muy heterogéneo. Es la base para Andrade del acercamiento desde la antropología al arte, puesto que las nuevas generaciones de antropólogos, en este caso ecuatorianos, buscando alejarse de los esencialismos retrogradados y folkloristas, ven en la imagen un nuevo recurso de conocimiento:

[...] la atención a iconóferas que fueran leídas por sociedades e informantes no necesariamente desde criterios estéticos establecidos por la historia del arte –cuyo paradigma principal continúa siendo el desarrollo de la visualidad en Occidente,

con su encarnación más reciente en el arte contemporáneo– sino desde prácticas de consumo y sentidos de “identidad”, “distinción” y “gusto” que constituyen tanto un ejercicio de delimitación de fronteras, como también de comunalidades internas entre sujetos y comunidades. (Andrade, 2007, p. 126-127)

Para Andrade la visualidad es una manifestación más de las culturas, con la que se cuenta para entender o resignificar algo dentro de los tejidos sociales, la “vida social de las cosas”, descartando su valor estético. Podríamos decir que el tráfico que propone Andrade identifica la funcionalidad del mismo, aplicando esta resolución a las prácticas artísticas en comunidad que más adelante desglosaremos como género, trasladamos el interés hacia la funcionalidad de las mismas, pero no solo desde un plano antropológico como el que realiza Andrade sino desde los valores mismos del arte, por los cuales se interrogan Schneider & Wright al hablar de la colorofobia y que circunscriben justamente a la naturaleza sensible y creativa del arte.

Esta primera parte del presente capítulo nos arroja los indicios de la aproximación entre antropología y arte, desde las perspectivas y necesidades antropológicas. Los tres autores, frente a una antropología conservadora, limitada, ortodoxa, tanto en su plano teórico como metodológico, ante las nuevas categorías socio-culturales y sus expresiones, ven en el arte y la visualidad, nuevos medios para adquirir y generar conocimiento, y una oportunidad para que la antropología se deshaga de trabas positivistas, que únicamente han limitado y sesgado su capacidad representacional de la otredad

1.3 Arte y comunidad

Si bien las manifestaciones de la antropología en el Arte han sido varias y bien pueden relacionarse con el presente trabajo, son los procesos de arte en comunidad los que mayor interés y significado aportan en este proyecto. Es así que: en Bourdieu y Hans Haacke² (García Canclini, 2013), nos dicen que la unión entre arte y antropología, relación

² Bourdieu fue un sociólogo francés. Uno de sus principales aportes es la noción de campo. Subgrupos de la sociedad, que funcionan como un sistema casi aislados con dinámicas, actores, circuitos y jerarquías. Para el caso: el campo artístico. Haacke artista conceptual alemán activo desde los años 70. Foster (2015) también lo cita como ejemplo del interés por el mapeado, acción de develar las redes sociales, materiales o económicas, que llevan a un sujeto o institución, al momento actual en el que se encuentran. Que apareció

muy apegada a arte y comunidad, viene dada por el nivel tautológico del campo del arte, campo (Bourdieu) auto contenido, que a través de ciertos actores del mismo, busca un respiro *del arte por el arte*³. Kester (2009) nos dice que estas prácticas provienen de una contraposición firme al neoliberalismo, refiriéndose al tráfico entre arte y antropología que se ve escenificado en prácticas comunitarias.

Por otra parte la perspectiva que nos muestra Palacios (2009) expone una cronología de esta práctica, que evidencia un proceso que proviene desde la década del 70 en Europa y Estados Unidos. Él pone hincapié en el accionar de David Harding (artista británico de la segunda mitad del siglo XX), como mayor precursor de esta tendencia, quien pensaba y fundamentaba la misma, considerando que el significado de la obra, ya no se encuentra inherente al objeto autónomo, sino a su contexto, poniendo énfasis en el público.

Bajo este panorama, es trascendental para este trabajo, mencionar los aportes de Foster que hacen referencia al Artista como etnógrafo (2015); desde el campo del arte, crítica las inclinaciones antropológicas del arte y cuestiona la concordancia de sus ideales con los productos generados. Además, lo percibo como una advertencia, que me permite alejarme de los fantasmas del arte y comunidad que no deseo invocar en mi proyecto.

Para Foster será clave retomar los aportes de Walter Benjamin en el artista como productor (1934), donde se refieren a un artista comprometido con otro social, el artista como trabajador revolucionario que ya lo había mencionado antes, donde la causa socialista debe atravesar la producción artística de manera enfática, obviamente todo esto es expuesto de manera crítica al sistema capitalista, para que así el arte tenga una función social en el proceso transformador socialista, a fin de que posea un carácter productivo. Lo que Benjamin, desde la primera mitad del siglo XX ya viene advirtiendo se refiere al mecenazgo ideológico o patronazgo ideológico. Noción que alude a la imposición ideológica del artista sobre el otro, supuesto de la tendencia productivista y socialista.

en el arte contemporáneo y era la herramienta por excelencia para la crítica institucional. He aquí el punto de conexión con la idea de Bourdieu. El análisis de los campos también nos somete a encontrar las redes y tráfico que se dan entre los diferentes elementos del sistema.

³ Noción que se refiere a la creación artística como independiente de satisfacer una necesidad social de arte determinada. También llamado arte puro y sublime por la libertad que tienen en su origen, de ataduras mundanas y sociales.

Foster criticará la idealización del otro, donde el artista a través de la escisión identitaria con este. Trabaja desde la diferencia artista-sujeto o a manera de laboratorio social, aliena y simplifica mediante la identificación que, al contrario, confirma la brecha en vez de cerrarla, esto genera una representación reducida e idealizada del otro. En este sentido el artista debe ser claro del contexto desde donde se pronuncia y posiciona.

Además tenemos las amenazas comentadas por Andrade (2007), donde la mirada hacia el otro, está contaminada por el pasado colonialista de la antropología, el ilusorio ideal de empatía, la palabra como herramienta de autoridad para apropiarse simbólicamente del conocimiento del otro y por último el folklorismo, que no es más que la identificación ya mencionada por Foster.

El acercamiento a este cumulo de peligros, nos lleva a lo que Foster denomina el *Giro Etnográfico del arte*. Donde el artista comunitario siente un apego inmanente a la etnografía como fuente de contexto y autocrítica al yo, lineamiento que le permite ser más consciente de las amenazas representacionales que implican la interacción con el otro. A partir de los sesentas con la genealogía minimalista se generó un renovado apogeo de las experimentaciones vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, a las que Foster llamo las neovanguardias. Para el autor, estos procesos eran solo la evidencia de que el resquebrajamiento que recibieron los paradigmas racionalistas después de la primera guerra mundial, se ahondaron de manera profunda tras la segunda. En el campo artístico este desmoronamiento dio cabida a la exploración más allá de la representación en sí, fuera de los límites tradicionales del arte hasta aquel momento. Primero ocurrió la investigación profunda de los materiales, de sus condiciones espaciales y corpóreas de percepción, en otras palabras, un interés por la naturaleza propia de los objetos que servían cotidianamente en la tarea representacional. Aquí observamos al arte conceptual por ejemplo. El cuerpo también era un instrumento que posibilitaba la representación, por tanto, de igual manera debía ser repensado como una forma de conocimiento. Aquí encontramos al performance. Estas reconfiguraciones ampliaban el espectro de audiencias y receptores. La comunidad artística ampliaba sus fronteras a identidades diversas que sientan empatía con estas nuevas formas de discurso. Por tanto, alejaron a la práctica artística de sus tradicionales formas, circuitos y fuentes de representación. Foster señala lo siguiente en cuanto al origen del Giro Etnográfico:

La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de

diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). [...] El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse. (Foster, 2001, p. 189)

Descritos los inconvenientes, se vuelve imprescindible buscar una respuesta a un acercamiento más horizontal.

1.4 Arte Dialógico

Ahora que hemos mencionado los inconvenientes a los que se atiene el arte comunitario-etnográfico, estaremos prestos a encontrar herramientas y tácticas para desarrollar una mejor práctica. Si bien existen algunas alternativas dentro del paradigma de arte y comunidad, se ha considerado que las prácticas dialógicas promueven justamente estas interlocuciones y espacios de interacción, componentes de la formación de una identidad y representación que, a falta de espacios públicos incluyentes, debe promulgarse por medio de otras actividades.

La noción de estéticas dialógicas, junto con prácticas dialógicas, proviene del historiador de arte Grant Kester. En su ensayo "Conversation Pieces: The role of dialogue in socially-engaged art" (2005), el autor descompone el valor y naturaleza del diálogo para las prácticas colaborativas o comunitarias a través de las reflexiones de Habermas y Mary Field Belenky. A partir de Habermas sentará las bases de donde se juzgará el proceso dialógico. El *modelo de subjetividad basado en la integración comunicativa*⁴, de Habermas, es un paradigma explicativo para las prácticas discursivas y junto al *conocimiento conectado* de Belenky son una fuente para desarrollar un modelo dialógico

⁴ Kester analiza las tres categorías fundamentales que propone Habermas: las formas discursivas de conocimiento, la esfera pública y el discurso. Manifiesta lo siguiente: la primera establece que los hablantes se agrupan por diferencias sociales y materiales y que confieren autoridad jerárquica, sin consenso, al argumento superior (publicidad, sermones religiosos). No está legitimado en la interacción de conocimiento (diálogo) por tanto discrepa con las intenciones de Kester. La esfera pública es el lugar aislado del coloquio cotidiano, donde los hablantes pueden expresarse con libertad y donde sus ideas serán respetadas. Espacio que cultiva la solidaridad. Este si será un principio que Kester traducirá en el modelo dialógico. Y por último tenemos al discurso, que para el fundador de las prácticas dialógicas, funciona en cuanto el hablante sale de su zona de confort, se deshace de categorías a priori y se convierte en un participante más crítico consigo mismo, empático, escuchador, autoreflexivo en conclusión, consiente de su identidad. Este último elemento será fundamental para la construcción de un espacio de diálogo dentro las prácticas comunitarias.

de estética. Al conseguir que el hablante se convierta en un oyente, consciente, solidario y autocritico podemos continuar a la noción propuesta por Belenky. El conocimiento conectado se basa en la idea de entender la perspectiva del otro (desde donde habla, juzga y actúa), antes de emitir nuestro discurso. Esta metodología de carácter empático se da de manera procesual. Hay tres niveles empáticos fundamentales: entre el artista y el colaborador, este elemento es básico, de lo contrario el artista solo entraría a resolver sus inquietudes, no las de la comunidad (de manera similar a la de la antropología que sustentó el colonialismo). La empatía que se pueda generar entre los colaboradores sin necesidad del artista, solo por un contexto común y por último, la empatía de los colaboradores con comunidades espectadoras del proyecto. Con este marco discursivo que propone Kester, identificamos que las prácticas dialógicas necesitan de un espacio en el que los interlocutores se sientan libres de expresarse sin categorizar o idealizar a los demás participantes. Y que siendo autocríticos generen empatía por sus similares. En este espacio se generará un conocimiento común, intersubjetivo y solidario. En palabras del autor, el arte dialógico:

[...] no es la desmaterialización de la práctica artística, sino un proceso de interacción social mediado por una colaboración física y cognitiva. El lugar es concebido aquí como un locus generativo de identidades, acciones e historias individuales y colectivas, y el despliegue de la subjetividad artística aguarda a los descubrimientos específicos producidos por este acto singular de juntarse. (Kester, 2009, p. 41)

Es constructivo aquí, analizar cómo Aída Sánchez en *Transductores* (2009), crítica a las prácticas relacionales⁵, donde el artista como productor de la metáfora inmanente a la obra artística es el realmente indispensable y no el público, que si bien completa la obra, no tiene ningún carácter de especificidad necesario. Y porque dichas prácticas siguen inmiscuidas en el mundo del arte, dentro del confort del consenso que le brinda el público medianamente homogéneo que asiste a una galería o a un museo. Cosa que en las prácticas dialógicas, el artista, si bien ingresa con una iniciativa propia para proponérsela a la comunidad, se propone al contrario formar un diálogo horizontal con esta, que considere importante el testimonio y agenda de los individuos. Tanto el proceso de diálogo como el producto final de la intervención, se verán atravesados por las aportaciones de un público activo, y es esto lo más enriquecedor de este género. Al

⁵ La estética relacional propuesta por el crítico de arte Nicolas Bourriaud a principios de los 90, propone dejar de lado el énfasis por la creación objetual y desviarse hacia la predominancia de la generación de relaciones. Será justamente la construcción de estos intersticios la obra del artista. Uno de los grandes exponentes de este género es: el artista Rirkrit Tiravanija.

respecto de este debate entre estéticas dialógicas y estéticas relacionales, Kingman aporta lo siguiente:

Con la estética dialógica se crean formas más abiertas de interacción participativa con la comunidad a través del diálogo. Si en la estética relacional de Bourriaud se despliegan plataformas y programas desde los museos o galerías, en el arte dialógico, tal como lo entiende Kester, las propuestas artísticas trabajan a partir de demandas o historias de la comunidad. (Kingman, 2014, p. 68)

1.5 Estéticas liberadoras (contexto ecuatoriano)

La permeabilidad del arte contemporáneo ecuatoriano hacia nuevas prácticas artísticas tiene su origen en el auge petrolero, década del 70. Para los años 80 habían surgido crecientes capas medias con poder de adquisición. Las instituciones bancarias, que estaban aflorando, y las públicas se convirtieron en coleccionistas del arte moderno nacional (Cartagena M. F., 2002). Para Batista (2013), este fue el momento de los artistas y compradores ricos. Sin embargo, a continuación vino la crisis bancaria de los 90. El mercado de arte moderno se vino abajo, las galerías cerraron. Eliminando de esta manera los actores fundamentales del circuito mercantil tradicional del arte ecuatoriano. Para la autora, este es el periodo bisagra que dará paso al arte contemporáneo y romperá con el pictorismo moderno predominante hasta los años 80. Para la década del 2000 surgirán espacios alternativos de experimentación, nuevos circuitos y aparecerá la figura de colectivos de manera más afianzada.

Es al final de este contexto más insertado en lo social y urbano, y alejado de las antiguas prácticas enfocadas en abastecer un mercado suntuario, que tenemos los aportes de María Fernanda Cartagena. Su trabajo enfatiza una perspectiva del arte como catalizador de transformaciones sociales, esta idea se pone en diálogo con lo expresado por Foster (2015), y además posee lugares comunes con la propuesta dialógica de Kester (2009). En relación a lo mencionado anteriormente, considero las contribuciones de Cartagena como el manifiesto de los objetivos sociales utópicos que las prácticas artísticas en comunidad podrían alcanzar, sin embargo, para conseguirlo, el recorrido aún es largo. El contexto desde donde parte en primer lugar Cartagena, nos remite al arte que responde a las exigencias del mercado, un arte alejado de lo público, fundamentalmente suntuario y que, responde a una economía general global. Este será justamente el arte oficial, que anteriormente se circunscribía únicamente a las artes plásticas tradicionales, pero que en

la actualidad también inmiscuye al arte contemporáneo que se encuentre a merced de la demanda mercantil.

El trabajo de Cartagena se contrapone a dicha tendencia, aunque su punto de interés es igualmente el arte contemporáneo, su línea de búsqueda y escritura se sustenta en los discursos y experiencias de movimientos o manifestaciones minoritarias, justamente, en contra de políticas colonialistas y liberales, las cuales han sido bien explicadas por Kester y Foster en sus respectivos aportes.

Alentando desde las mismas instituciones consagradas del arte, como museos, un mayor diálogo con los espectadores, con los vecinos de dichos establecimientos, recalcando el papel de la mediación entre estos dos conjuntos; con el objetivo de hacer público algo que siempre ha pertenecido a las élites.

Este indagar en lo específico de un lugar y contexto ya institucionalizado como estrategia curatorial en bienales y eventos similares ha empezado a revisarse. Uno de los intereses va por explorar la manera en que estas plataformas pueden promover modos de inserción, educación y colaboración entre artistas, curadores y públicos para traducir, compartir y difundir prácticas artísticas que no privilegian la exhibición de obras como objetivo central. (Cartagena, 2002, p. 3)

Por tanto su planteamiento de discusión se alojará en los puentes o discusiones entre arte y antropología, arte y política, colonialismo y cultura (Cartagena M. F., 2015), puesto que en cualquiera de estas dicotomías es donde el arte evidencia un interés y solidaridad con la otredad, a través de procesos de diálogo o representatividad. Será recurrente en la obra de Cartagena, la dedicación a minorías de género (Cartagena M. F., 2009) y cultura (Cartagena M. F., 2011).

Con el utópico ideal de liberar a los oprimidos (Cartagena M. F., 2011) la teórica del arte se alinea con el pensamiento del educador Paulo Freire, al considerar que la educación del arte puede intervenir de manera positiva en los procesos de injusticia social. Definiendo este tipo de práctica artística pedagógica como estéticas liberadoras.

La estética liberadora restituirá y elaborará nociones o principios de la educación emancipadora latinoamericana al servicio de la liberación cultural, política y social, atendiendo opresiones implantadas desde la colonia que se actualizan de modos diversos y complejos en el presente. (Cartagena M. F., 2011, p. 2)

Por tanto la autora nos permite el reencuentro funcional entre el arte y sociedad, matrimonio disociado desde la aparición del mercado como ente regulador de la mayoría de relaciones entre los individuos y la realidad. “El arte concebido como herramienta para la lectura crítica de la realidad con vista a su cuestionamiento y/o transformación” (Cartagena M. F., 2011, p. 1).

Cabe mencionar su participación como curadora del performance *De tu puño y letra, diálogos* en el *ruedo* de Suzzane Lacy⁶, realizado el 25 de noviembre del 2015 en la ciudad de Quito. Que el trabajo de Cartagena y Kester (2005) estén conectados por la trayectoria de Lacy no es casualidad. Ambos apuestan por prácticas que utilicen al dialogo como herramienta principal. Y justamente, como la misma artista lo comenta, su obra la construyo desde la estética relacional. De tu puño y letra, permitió que testimonios anónimos de violencia de género, escritos en cartas sin destinatario, dialoguen, al fin y aunque sea a través de terceros, con interlocutores ajenos a su contexto. La obra se llevó a cabo en la plaza Belmonte, donde alrededor de 300 hombres situados en la arena leyeron diferentes testimonios de violencia ante los más de 2000 espectadores. Luego de manera sorpresiva, se dirigieron a los graderíos, y a través de la pregunta ¿Puedo leerte mi carta?, dieron una lectura más particular a los asistentes. Sin embargo, la acción no terminaba allí, la siguiente pregunta catapultaría o no una intervención más activa del público; ¿Qué opinas de lo leído? En ese momento se iniciaron conversaciones a lo largo del escenario taurino. Los diálogos eran entre 3 o 5 personas (Lacy, 2015). Sin bien la obra de Lacy no se circunscribe al marco de las estéticas dialógicas, si lo hace al de las prácticas comunitarias y al de las estéticas liberadoras. Los 300 hombres participaron de talleres, previos, acerca de las nuevas masculinidades, con el objetivo, de que su intervención sea más autocrítica y consciente de sus propios paradigmas sociales y de género. Mientras los más de 2000 asistentes se vieron interpelados por historias desgarradoras de violencia, vistas desde lejos y luego discutidas en conversaciones un poco más íntimas. Este es un ejemplo claro de las estéticas liberadoras que nos habla Cartagena, que en este caso, por medio de dos métodos pedagógicos diferentes, el primero con una interpelación general y el segundo a través de una más íntima, trastocaron la sensibilidad de varios de los participantes.

⁶ Aunque su trayectoria artística se circunscribe a las prácticas relacionales, la experiencia realizada en Ecuador tuvo un resultado más autoral, donde el performance destacaba preferentemente la dirección de la artista, que la relación entre los participantes y asistentes.

Entre el arte dialógico y las estéticas liberadores se circunscribe el proyecto que presento en mi investigación, puesto que considero el diálogo entre estos dos aportes un valioso punto de partida que integra una postura local y otra internacional. Cada planteamiento idealiza una noción, en la primera: el diálogo busca una horizontalidad utópica mientras que, en la segunda, sus ansias de liberación social a través del arte son muy altas, sin embargo, las utopías están para seguir caminando. Estos dos aspectos determinaron el derrotero de mi práctica.

A continuación presentare algunos ejemplos locales, de proyectos artísticos en comunidad. En primer lugar el proyecto al zúr-ich, con dos ejemplares propuestas, una de Juan Fernando Ortega (análisis a profundidad) y la otra de Falco. Y en segundo lugar delinearé un resumen del proyecto Franja Arte Comunidad, a través de la propuesta de Ana Fernández, Hilando fino.

al zur-ich

El colectivo Tranvía Cero de Quito conformado mayoritariamente por artistas graduados de la Carrera de Artes Plásticas de Universidad Central, viene realizando desde el 2002 la iniciativa Encuentro de arte urbano al zúr-ich. Proyecto que busca impulsar procesos de cohesión social, reactivación de la identidad y reapropiación del espacio público, por medio de prácticas de carácter dialógico o relacional. Su propuesta se enfoca en un sector que desde sus inicios como invasiones y sector fabril, se ha visto marginado por las políticas públicas del régimen municipal de la ciudad de Quito⁷.

Es este sector en específico que el colectivo optó como espacio de discusión, el proyecto consiste en una convocatoria a artistas para realizar prácticas co-participativas en barrios del sur, que posean tendencias dialógicas o relacionales, pero que, a la final, provoquen espacios de dialogo, de reapropiación identitaria y círculos provisionales de comunicación. Que como lo demuestra Kester (2009), forma parte del contraataque que se puede hacer contra el modelo de reajuste estructural (neoliberalismo), que, al contario, busca deslegitimar y dismantelar cualquier indicio de referencia simbólica en los sujetos, convirtiéndolos en hombres libres de consumir lo que deseen. Para los miembros de Tranvía Cero:

⁷ El sur de Quito nunca ha ostentado un plus valor, a razón de la opinión pública, que se pueda contraponer al del centro histórico, como epicentro de turismo o al norte de la ciudad, albergue de dinámicas económicas de mayor poder adquisitivo.

[El encuentro es] una plataforma que intenta generar diálogos, relaciones entre proponentes y las comunidades, quienes, a pesar de provenir de diferentes espacios, puedan encontrar so pretexto del arte momentos en que se confronten y desnuden ante sus similitudes y diferencias. (TranviaCero, 2010, p. 7)

A continuación, analizaré dos proyectos que se presentaron en el marco de este encuentro que permiten ejemplificar el trabajo profundamente participativo que tienen las comunidades en este tipo de trabajos.

***Anónimos* (2009) la Lucha de los Pobres y Juan Fernando Ortega**

El migrante, auto-desplazado de su tierra por la necesidad, se desprende también de la representación simbólica de la que está formado. Sin posibilidad de empatía con el nuevo espacio que ocupa, la memoria e identidad que genera será casi nula, de igual manera su imaginación sociológica, como conciencia de su situación histórico-social (Harvey, 1977, p. 16), provocando que su participación política en el futuro de la urbe sea inexistente. Así la posibilidad de una conciencia más allá del presente desaparece, generando un individuo desarraigado, que no pertenece ni aquí ni allá. Este tipo de exclusión social en comunión con otros procesos, provocará además una desventaja económica en quienes se vean afectados por los mismos (Ziccardi, 2008).

En este sentido la iniciativa *Anónimos*, propuesta por el artista cuencano Juan Fernando Ortega en el encuentro al zúr-ich del 2009, consistía en la rotulación y re-nombramiento de las calles y pasajes del barrio La Lucha de los Pobres en el sur oriente de la ciudad. Espacio de la urbe consolidado mayoritariamente de migrantes del sur del país y que a razón de su origen como invasión, los nombres puestos por el Distrito Metropolitano, únicamente estaban compuestos de letras y números, lo que evidenciaba claramente la nula participación de la comunidad para designar una denominación al espacio público de su andar cotidiano (Arte y comunidad, 2014). En este sentido, el artista se propuso iniciar un diálogo con los pobladores del sector, para implementar la negociación acerca de los nombres que ellos quisieran para las calles. A través de “conversaciones, encuestas, reuniones y asambleas, dirigidas a construir opinión e incentivar la organización de las vecinas y los vecinos [...]” (Arte y comunidad, 2014) se incentivó espacios de encuentro, en el que se rescató la identidad y memoria de los pobladores. Que han sido y son segregados por los poderes municipales, en un primer momento por ser producto de invasiones y segundo, en consecuencia, por pertenecer al sector sur de la ciudad.

La noción de *Imagen Urbana* se desborda de sus límites, pertenecientes al imaginario colectivo y desemboca en una expresión concreta, los imaginarios circundantes al espacio público se deshacen de la inmaterialidad y se imprimen justamente en objetos físicos, que, al contener palabras, son el más efectivo constructo de significados y símbolos. Es así que la imagen urbana deja de depender de espacios físicos construidos sin la participación de los individuos que los habitan o transitan cotidianamente, al contrario, ahora estos espacios surgen de la Imagen Urbana de los individuos. Esto se ve más claramente con la designación en concreto de dos calles en particular, la 21 de agosto y el cisne. La primera fue instaurada en la calle principal, eje del barrio, parada de buses; la puerta y enlace de este con toda la ciudad de Quito, obligado tránsito de casi todos los pobladores, por tanto seguramente cargada de varios imaginarios simbólicos. Que mejor, que llevar la fecha que conmemora la invasión organizada a la Hacienda Santa Ana, en 1983, propiedad de la familia Peñaherrera. Experiencia que los pobladores recuerdan con mucha crudeza, por las vivencias que tuvieron que sobrellevar al llegar en condición de marginales. Dormían en casas de cartón y techo de plástico, debían ir a ver agua lejos de sus asentamientos. Pero que con fortaleza, y después de 10 años han logrado obtener los servicios básicos (Kingman, *Arte Contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, 2012, p. 163).

En segundo lugar, tenemos la calle el Cisne que evidencia el origen lojano de los primeros pobladores y que da justamente a la iglesia erguida a la virgen del cisne, por tanto su identidad religiosa se ve manifestada y recuperada. Es importante aquí mencionar otro efecto de las prácticas dialógicas, la apropiación del espacio público, que en este caso son las calles retomadas y nombradas a consideración de la memoria colectiva rescatada a través del proceso. Kingman resalta el valor dialógico de la propuesta en contraposición a su valor formal.

[...] lo que menor significación tiene es el carácter formal de las placas de las calles. Lo que importa es el proceso dialógico que se generó y como ese resultado tiene importancia simbólica que va más allá del arte y topa con los resquicios de la memoria y el posicionamiento político de una comunidad concreta. (Kingman, 2014, p. 68)

Se hace evidente en que partes del proceso se recogen las nociones tratadas en este texto y como se realizaron los procesos de reapropiación y configuración, sin embargo, frente a estas iniciativas siempre queda la duda de como promulgar que estos encuentros

dentro de las mismas comunidades no queden como sucesos esporádicos y al contrario se potencialicen como lugares de construcción de identidad continuos.

Nuestra señora de la cantera (2008) La cantera y Falco

Esta iniciativa se circunscribió a la 6 edición del festival de arte y comunidad al zur-ich 2008. El artista Falco decidió involucrarse con las trabajadoras sexuales del sector de la Cantera, en el centro de Quito. Estas mujeres fueron víctimas del desalojo por parte del municipio, de la calle 24 de mayo, lugar donde antes laboraban y reubicadas en su posición actual, al final de la calle Rocafuerte en el sector de la Cantera. El artista les propuso realizar una imagen de una patrona que las cuide. A través de un proceso participativo y dialogado, se elaboró con la completa colaboración de estas mujeres dicha imagen, la cual fue colocada dentro del prostíbulo Danubio Azul. Dicha acción fue acompañada de baile y postales de la nueva patrona, que fueron entregadas a los participantes. En este caso el artista, a través de métodos cualitativos de investigación propios de las ciencias sociales, como el grupo focal, puso a discusión de las participantes, cuál sería la más fiel representación ideal de su patrona. Esto es clave, ya que justamente el diálogo previno, que una identificación previa, por parte de Falco, se impusiera ante las propias voces de las mujeres. Las trabajadoras aportaron con los elementos que debían estar representados en la patrona. Su identidad se fue forjando a través de la comunión de ideas en las conversaciones y como en el caso de Juan Fernando, el producto final es un objeto que se remite al contexto. Desde las prácticas dialógicas, el hecho de que exista un objeto material como huella y resultado de una experiencia, es un punto a favor del arte dentro de las prácticas sociales.

Este trabajo de Falco nos remite a las nociones de estéticas liberadoras, ya que trabaja con un grupo minoritario e oprimido. Y a las estéticas dialógicas puesto que pone énfasis en la participación activa de las colaboradoras en el proyecto. Además, el arquetipo de una patrona ha sido tradicionalmente ubicado en otros sectores y oficios de la sociedad, supuestamente más “decentes”. Que el artista incentive su circulación hacia un grupo social tan marginado como el de las trabajadoras sexuales, de facto provoca una representación más justa de ellas y su oficio.

Proyecto Franja Arte Comunidad, *Hilando fino* (2008) Puerto el Morro y Ana Fernández

Por último, hablaré del Proyecto Franja Arte-Comunidad y de la iniciativa de Ana Fernández en su 3era edición. Franja fue promovido por la organización: *Solo con natura*, iniciativa de la artista Larissa Marangoni (Directora de APROFE) y se basó en 5 residencias, de una semana cada una, dentro de reservas y parques naturales en la costa del Ecuador. En orden cronológico sucedieron: Isla Santay 2007, Limoncito 2007, Puerto El Morro 2009, Engabao 2011 y El Morro y puerto El Morro 2013. Entre sus objetivos estaban:

[...] forjar espacios transitorios para compartir saberes y modelar modos de trabajo colectivos, dialógicos y colaborativos. Se busca articular críticamente el lugar y sentido de la práctica artística en contextos comunitarios, y generar procesos y experiencias de valor y significación para los involucrados. (FRANJA ARTE-COMUNIDAD, 2009)

La propuesta se dio a cabo desde el año 2007 hasta el año 2013. Justamente María Fernanda Cartagena realizó un aporte teórico fundamental dentro de esta iniciativa. Específicamente en la 3era edición de la residencia ella actuó como coordinadora conceptual, dando un giro frente a las anteriores ediciones. En las anteriores residencias el carácter autoral de los proyectos, dejó como manifiesto la necesidad de generar iniciativas más colaborativas y dialógicas con los personajes de las comunidades (Kingman, 2009).

Es justamente la 3era edición donde Cartagena hace uso de las estéticas dialógicas de Kester para reunir a artistas con un mayor bagaje en prácticas colaborativas. La localidad escogida fue Puerto el Morro ubicado a 9 km de Playas en la provincia del Guayas. Uno de los mayores conflictos de la comunidad es la continua expansión de las camaroneras sobre el bosque de manglar, sustento fundamental de la comunidad. Además de la falta de algunos servicios básicos, baja escolaridad y embarazo temprano (Kingman, 2009).

La convocatoria reunió a diferentes prácticas culturales. Entre los artistas estuvieron Fabiano Kueva y Mayra Estévez de Oído Salvaje, los cuales instalaron una radio clandestina y con tintes comunitarios, llamada Ondas Porteñas, la cual sirvió para rescatar la memoria del lugar y coordinar los demás proyectos. Alejandro Meitin de Ala plástica realizó entrevistas en las que se dialogaba sobre los principales problemas de la comunidad. Estas entrevistas se emitían por la radio pirata. Fernando Falco, quien participó también en esta residencia levantó un mapa vivo con los pobladores del lugar. Josie Cáceres y Paulina León realizaron talleres de ejercicios de conciencia corporal con la comunidad. Y por último el proyecto de la artista Ana Fernández, Hilando Fino, el cual

lleva diez años de ejecución. Y consistió en reunir un grupo de mujeres con el pretexto de coser y bordar, dando la oportunidad, en estas reuniones, de crear intersticios de diálogos que abarcan tópicos relevantes para ellas. Los imaginarios que se ven materializados en los tejidos forman parte de un material simbólico de gran valor cultural (Cartagena M. F., 2009).

El proyecto Franja Arte-comunidad fue una de las iniciativas más importantes en el contexto ecuatoriano. Dio cabida a una serie de prácticas que ya se venían esbozando desde la crisis bancaria pero únicamente en los principales centros urbanos del país. El proyecto permitió que este tipo de prácticas se acercaran a lugares rurales de la costa ecuatoriana, territorios tradicionalmente desatendidos por el poder estatal.

En la actualidad, los proyectos comunitarios comienzan a tomar mayor relevancia en los circuitos tradicionales de exhibición. Un ejemplo, es la reciente retrospectiva del encuentro al-Zúrich en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Esto quiere decir que los circuitos hegemónicos del arte, están reconociendo este tipo de prácticas, como parte de las demás expresiones artísticas desarrolladas en el medio ecuatoriano. Sin embargo, si este reconocimiento viene acompañado de un apropiamiento y descontextualización, este tipo de propuestas se verán vulnerables a su agenda dialógica e horizontal.

CAPITULO 2.- PREPARANDO LA COCINA

Mi proyecto utiliza como método de investigación a la creación artística dialogada, y recurre para esto a técnicas etnográficas, de exploración plástica y de registro. Con el ánimo de crear espacios para diálogos horizontales, se utilizaron las prácticas artísticas como estrategia de acercamiento a la comunidad. Se cuidó que dichos espacios se alineen con la agenda de la comunidad y que sirvan para cuestionar o reafirmar procesos, como eje central de la presente investigación. Promuevo dicha horizontalidad a través del compartir saberes, esperando anular hegemonías entre unos y otros.

El proyecto se ubica en la rama de las prácticas artísticas en comunidad, específicamente en las discusiones de arte dialógico, del teórico estadounidense Grant Kester (2009). El autor propone ubicar al espectador en un papel activo, así este se convierte en partícipe y hasta coautor del proyecto. Lo importante en esta corriente es el continuo diálogo que se mantenga en relación al proyecto entre el artista y el espectador, diríamos su interlocutor. Así los objetivos del proyecto o por lo menos las intenciones con las que el artista se acerca a un conglomerado se transparentan un poco más, al menos eso sería lo ideal. De igual manera ese diálogo permite que el proyecto se vaya construyendo con un mayor aporte del interlocutor y sin la predominancia de representaciones idealizadas por parte del artista. Es importante mencionar, que mi posicionamiento dentro del campo del arte, mantiene, en lo posible, un desinterés frente a circuitos hegemónicos o tradicionales de la “[...] institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado, los medios de comunicación) [...]” (Foster, 2001, p. 177).

La manera en que presento mi trabajo y a mí mismo frente a la comunidad, me brinda las pautas para encontrar las técnicas artísticas y etnográficas más adecuadas para detonar una serie de diálogos que forman parte de la agenda de la comunidad. Caso contrario yo solo llegaría a imponer o reproducir técnicas aisladas del contexto local (Kester, 2009). Sin embargo, es primordial formar un vínculo de confianza, generado a través de mi involucración práctica en el cotidiano y en los oficios. Para esto hago uso de la observación participativa como principal técnica etnográfica, además de la entrevista a profundidad. Procuro que la comunidad tenga un papel determinante en el proceso, aunque soy consciente del papel autoral que poseo en el presente proceso.

2.1 Abriendo el menú: historia y descripción del Mercado Arenas

Con esta base metodológica, he tomado el caso específico del Mercado Arenas, tradicional lugar de comercio y oficios en la ciudad de Quito desde hace 47 años. Su historia comienza en la primera mitad del siglo XX. En los años siguientes a 1922 sobre la recién construida avenida 24 de mayo⁸, la necesidad de la sociedad quiteña de enseres de segunda y primera mano provocó que se establezca una feria de artículos y oficios varios como: muebles, utensilios de cocina, ropa y calzado. Aunque el origen del Mercado Arenas fue en “la 24” para la década del 50, el municipio había reubicado, a varios de los comerciantes en el Mercado de San Blas⁹. Sin embargo, ambos establecimientos funcionaron de manera paralela hasta los años 80. El desplazamiento de los residentes originarios de la 24, provocó la tugurización de las viviendas, más la construcción del terminal terrestre. De a poco, el barrio se fue convirtiendo en zona de tolerancia y delincuencia, dejando atrás su pasado residencial y comercial (El Telégrafo, La 24 de Mayo pasó de quebrada y límite de la ciudad a zona regenerada, en 90 años, 2015).



Figura 1: Avenida 24 de mayo década del 60.

Fuente: Archivo Histórico Ministerio de Cultura.

⁸ A principios del siglo XX, ese era el límite sur de la ciudad de Quito, dibujado por la Quebrada de Jerusalén anteriormente llamada Quebrada de los Gallinazos. Sin embargo, a finales del siglo XIX, bajo el régimen liberal de Eloy Alfaro, la quebrada se convirtió en un obstáculo para la expansión urbana. Así que en el año 1899 se inicia los trabajos de relleno. La obra fue planificada para ser inaugurada en 1922 para la conmemoración del centenario de la independencia, acaecida el 24 de mayo de 1822 (El Telégrafo, La 24 de Mayo pasó de quebrada y límite de la ciudad a zona regenerada, en 90 años, 2015).

⁹ Actual plaza de San Blas



Figura 2: Avenida 24 de mayo, década del 60
Fuente: Cultura, M. (2008). *Los Sesenta, Fotografías de Luis Mejía*. Quito:
Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.



Figura 3: Mercado de San Blas con iglesia homónima al fondo.
Fuente: evialeja88. (28 de Noviembre de 2014). *Atractivos Culturales*.
Obtenido de San Blas Quito:

El Mercado de San Blas se encontraba en la actual plaza homónima. Varios de los comerciantes fueron trasladados a este lugar y muchos más se les unieron. Aparecen los primeros talleres de maestros cerrajeros, cada vez el mercado se volvía más diverso y completo. Hasta que de manera accidental ocurrió un incendio que consumió por completo el mercado y sus puestos aledaños (El Comercio, 2013).

Hacemos un paréntesis, para la década del 50 existían dos cosas principales en la urbe, la Belmonte, inaugurada en 1917 y la Arenas, inaugurada en 1930. Esta última tenía un mayor aforo, de 5000 plazas. Ambas, no solo funcionaban como escenarios taurinos, sino también albergaron a circos, sirvieron de escenarios para peleas de box, conciertos, etc. Para 1960 se inaugura la plaza de toros de Ñaquito con capacidad para 15000 personas. Esto provocó una baja significativa en las funciones presentadas en las antiguas plazas, hasta el derrocamiento posterior de la Plaza Arenas (Guevara-Segarra, 2014).



Figura 4: Concierto de la sinfónica en la Plaza Arenas, 1948

Fuente: Guerrero, F. P. (15 de Abril de 2011). *La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE): orígenes.*

Obtenido de MEMORIA MUSICAL DEL ECUADOR:

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/04/la-orquesta-sinfonica-nacional-del.html>

Será para 1970 que se establecerán 253 socios en lo que era la antigua Plaza Arenas, de ahí el nombre del Mercado. Muchos de los que iniciaron en “la 24” o se unieron en San Blas, fueron “al Arenas” y sus descendientes tomaron la posta. “Según Marco Aguilar (48

años), presidente de la Asociación de Pequeños Comerciantes del Mercado Plaza Arenas, en el 50% de los puestos laboran los hijos o nietos de los propietarios originales” (El Telégrafo, La Plaza Arenas, el mercado que se renueva con lo antiguo, 2014).



Figura 5: Entrada principal Mercado Arenas, 2016
Fuente: Fotografía de José Jarrín

El frontón original de la Plaza se mantiene. Un extenso corredor empinado es la entrada principal. A cada lado encontramos puestos de venta de: barriles, lavacaras de plástico, inodoros, libros, vinilos, almuerzos y jugos naturales. Uno de los puestos ubicados en este sector es el de dos hermanos, sastres de profesión, quienes, junto a sus máquinas de coser antiguas, exhiben ternos y otras prendas. El corredor desciende hasta una planicie donde se encuentra un altar religioso para los creyentes católicos. Es un escampado para el encuentro y la “conversa”. Punto neurálgico porque desde aquí podemos avanzar al flanco sur, donde se encuentran otro grupo de servicios, el patio de comidas, la sala de eventos, la cancha de vóley que se usa también para jugar fútbol. Continuando con el recorrido, se encuentra la salida a la calle Galápagos. Al costado norte del mercado, se observan 9 pasillos, dispuestos en orientación occidente oriente, con locales de lado y lado. En los primeros encontramos toda clase de ropa y calzado, de primera y segunda mano, locales de venta de antigüedades y de compra y venta de artículos varios. En otra sección se expenden todo tipo de material de ferretería y herramientas de construcción,

finalmente se encuentra el pasillo de la sección mecánicas, donde se ubican los maestros cerrajeros y herreros.



Figura 6: Sección de ferreterías en el Arenas, 2017
Fuente: Fotografía Kerry Carrera

En el límite norte del mercado encontramos el último pasillo emplazado en sentido occidente oriente. La intensa actividad es evidente y alude a nuestra sensibilidad de manera instantánea a través de la estrepitosa sinfonía de metales. El sonido de las sierras y soldadoras es constante, las varillas de metal caen constantemente al suelo. Llama la atención el desplazamiento aéreo de una plancha de latón de dos metros de largo arqueada sobre la cabeza de un cargador quien, al carecer de visibilidad en su agitada carrera, alerta a los transeúntes con un silbido permanente y con un grito de “cuidado, cuidado”. El movimiento en este lugar no para y el ruido tampoco. Los maestros, en su apuro, cruzan veloces el corredor entre el tumulto de clientes que viene a exigir la entrega del trabajo, atrasado o a tiempo.

Este espacio ofrece una variada oferta de mercancías y servicios. Se puede encontrar casi cualquier cosa que se busque, desde libros socialistas o de otro género, cámaras antiguas, discos de vinilo y sus reproductores, uniformes de policías, bicicletas, zapatos de cuero, amoladoras, sierras, inodoros, colada de churos, almuerzos, mote con chicharrón, jugos de naranja, etc.

Aunque hay esfuerzos por parte de los dirigentes del mercado para suprimir, la proliferación de la venta de objetos de dudosa procedencia. Es un hecho que perjudica la reputación de la plaza Arenas y sigue siendo un pretexto de las autoridades para descalificar al espacio. Los operativos se realizan sin previo aviso, con un contingente de varios uniformados se cierra el mercado hasta confiscar todos los artículos que los comerciantes no puedan justificar con su respectiva factura. La venta de objetos usados que pueden ser de honrosa o dudosa procedencia, constituye una limitación en razón de que influye en la percepción del usuario quien pone sus reparos antes de decidir entrar o comprar en la plaza Arenas.



Figura 7: Operativo contra cachinerías, realizado en junio del 2016

Fuente: Fotografía de José Jarrín

2.2 Primer Acercamiento: el cuchillo también corta

[Los oficios son] saberes y prácticas que han ido negociando su supervivencia hasta ahora y han negociado con el tiempo y el lenguaje oficial, constituyéndose una especie de aparición pre-moderna. Son formas de vida que han atravesado el tiempo constituyéndose y reconstituyéndose en relación de negociación y supervivencia frente a lo oficial. (Carrillo, 2009, p. 4)

En cuanto a los oficios, además de cerrajeros, mecánicos, herreros, sastres, podemos encontrar zapateros, artistas y fontaneros. De entre todos estos oficios, escogí trabajar con los maestros cerrajeros de la sección mecánicas, por afinidad y curiosidad a la principal técnica que usan para sus obras, la soldadura. El hecho de que, a través del

calor, un material tan poco dúctil como el metal, se vuelve maleable como el papel, es la principal razón que me inclinó a aproximarme a ellos. A través de un trabajo de campo continuo e intenso, conocí y entendí, con mayor profundidad, la realidad y el oficio de los maestros cerrajeros, con el objetivo de que el eje de la propuesta a dialogar se mantenga afín a los intereses de los cerrajeros.

Mi primera aproximación a este grupo de personas fue a través del artista Manuel Kigman, quien había realizado, previamente, el documental “Forja. Artes y oficios en Plaza Arenas”¹⁰ en el año 2014. Él me compartió el contacto de Pablo Naranjo, presidente del mercado y mecánico-cerrajero. En mi primera visita al mercado le manifesté, al maestro Naranjo, sobre mi deseo de trabajar en un taller como aprendiz del oficio.

El conocimiento de que la forja era un oficio en extinción despertó mucho interés de mi parte. Actualmente, en el Mercado Arenas tan solo quedan dos personas que se dedican a dicho oficio. Don Vinicio Cela, es uno de ellos. Al hablar con Don Vinicio, fue justamente el personaje de Luis León, su difunto suegro, el detonante de nuestra conversación sobre la forja. Vinicio se abrió, espontáneamente, a hablar conmigo, sin embargo, al momento de concretar mi propuesta de ser su aprendiz se disolvieron mis aspiraciones. Con una negativa me replicó que su oficio es esporádico y que cuando tenga algún “trabajito” me llamaría, pero que mientras tanto me desempeñara en los demás talleres.

Es así que Don Pablo, de acuerdo con el pensamiento de Don “Vini”, me propuso realizar una experiencia de aprendiz con alternancia de tutores, para que así conozca a los diferentes maestros. Pasamos de taller en taller y Pablo me presentó a los maestros, no solo a los cerrajeros, sino a los sastres, fontaneros, artistas y hasta algunos comerciantes¹¹, “como el estudiante de la Católica que iba a trabajar en el Mercado”. Es aquí que pude conocer al único maestro que se define como artista que hace figuras en metal, caballos, floreros, lámparas. Su técnica me pareció realmente envidiable. Me mostró fotos de sus anteriores obras y los recortes de periódico, de notas y entrevistas que le habían hecho.

¹⁰ El documental expone la faceta creativa y artística del fallecido maestro mecánico cerrajero Don Luis León, a través de las voces de sus compañeros de oficio.

¹¹ Aquí debo hacer una aclaración, ese fue el primer momento en que me di cuenta que el sintonizar mi agenda con la del mercado sería un proceso de concesiones. Él deseaba integrar a todos en el proyecto para evitar malas interpretaciones que ya habían surgido en el pasado, de que a los demás comerciantes y maestros no se les tomaba en cuenta para proyectos de esta clase. Por mi parte, lamentando este hecho, mi interés en este proyecto en particular iba únicamente con los de la sección de mecánicas.

También conocí a los hermanos sastres de la entrada principal, quienes pese a su avanzada edad debían continuar con el oficio. Comentaron acerca de lo difícil de su trabajo y lamentaron el hecho de que se vaya extinguiendo. Lo más anecdótico fue la lección que compartieron conmigo. Me dijeron que, para poder hacer puntadas más rápidas con la aguja, mi dedo índice debía estar cerrado, esto logra presionar la aguja con mayor fuerza y facilidad para traspasar la tela. Para conseguir esto, el maestro de mayor edad, sujetó mi dedo índice doblado, con varias vueltas de hilo para mantenerlo en esa posición, con la recomendación de que debía permanecer así por tres días. Recuerdo haberlo hecho por un día y medio, el dolor era soportable pero fuerte, sin embargo, la hinchazón era preocupante. Esa experiencia me permitió valorar su oficio y pensar en los saberes que se extinguirán con este.

Después de nuestro recorrido retornamos al área de los cerrajeros, uno de ellos, Fabián Tigse, fue muy solícito y me ofreció instruirme con mucho gusto, pero en la próxima ocasión que vaya. Fue Don Pablo quien se propuso como primer candidato a ser mi tutor, me dijo que en mi siguiente visita al mercado, me esperaba en su taller. Cuando llegué, Pablo se encontraba totalmente concentrado en ensamblar las perillas para unas 60 cocinas que le habían pedido. La verdad, para aquel momento todavía no tenía claro cuál iba a ser mi estrategia de aproximación ni los resultados materiales que buscaba obtener con el proyecto. Mientras él continuaba en su trabajo y yo expectante aguardaba el momento en me permitiera ayudarlo, iniciamos una conversación.

De manera improvisada, la conversación se convirtió en una entrevista enfocada a la historia de vida de Don Pablo. Si bien no procuro exponer todo lo hablado, considero relevante explicar de manera concreta como fue que Pablo llegó a trabajar en el Mercado. Y que en su momento me sirvió para generar una idea acerca de la adquisición y transmisión del oficio. A una corta edad Pablo decidió salir de su hogar debido a los maltratos que recibía. Desde aquel momento creció en la calle, sin intención alguna de regresar a casa de sus padres y, por tanto, desentendiéndose de las responsabilidades que en ella tenía. La calle fue una escuela, hizo amigos dice él, pero salió de ella por la oportunidad que le dio un empresario, quien lo llevó a trabajar en su empresa de metal-mecánica. Ahí aprendió el oficio y ha sido muy agradecido y considerado con quien le

tendió la mano en aquella ocasión. Con el fruto de su trabajo pudo ponerse su taller y educar a sus hijos.¹²

Al dar por finalizada la entrevista, Pablo me enseñó a colocar las perillas, etapa crucial en el armado de cocinas, puesto que si el empaque no está bien puesto podría suscitarse una fuga de gas. Después de conectar a una bombona de gas la cocina, se realiza un control de calidad, para lo cual se debe pasar un fósforo buscando alguna fuga.

En mi siguiente visita me reuní con Fabián Tigse, nacido en 1965, trabaja en el mercado desde que tenía 18 años. Su padre quien le heredó el puesto y el oficio, fue primero fontanero y luego uno de los primeros cerrajeros que se instaló en el antiguo Mercado de San Blas. Fabián recuerda haber jugado allí cuando era un niño y también recuerda el incendio. Fabián tiene cuatro hermanos, Aníbal y Cristian heredaron el puesto de cerrajería de su madre, Amparo que tiene el puesto contiguo al de Fabián, Milton posee una cerrajería en la Tola y por último mencionó que una hermana vive en España (Tigse, 2016).

Desde el 18 de marzo hasta finales de mayo del 2016 destiné las mañanas tres días a la semana, en el horario de 9 a 12, para desempeñarme como ayudante de Don Fabián y realizar mi trabajo de campo únicamente con él¹³. En esta práctica, Fabián comenzó enseñándome a usar las herramientas más básicas y las tareas más esenciales, que permiten realizar cualquier tipo de encargo que llegará al taller. Cortar planchas de acero para recubrir cocinas o soldar patas viejas de repisas.

Como expliqué anteriormente el enfoque metodológico del proyecto fue el diálogo. Por esta razón, al inicio de mi trabajo de campo con Fabián, aún no tenía claro los intereses de los maestros, pero si la problemática de invisibilización que sufría el mercado. Por tanto, el registro de cualquier suceso era relevante. A través de mi cuerpo también pude aprender y sentir el oficio, igual que la transmisión de los saberes por medio de las herramientas que debía usar, como cuando el maestro sastre amarró mi dedo.

¹² Se omitieron vivencias contadas en la entrevista que para la investigación eran poco relevantes, como que ha tenido varias mujeres paralelamente y que alguna vez fue dueño de un prostíbulo. El no mencionarlas daría paso a una representación idealizada de la vida de Don Pablo.

¹³ La familiaridad y solidaridad que él y su esposa me brindaron, incidió en mi decisión de únicamente hacer mi trabajo de campo con ellos. Por ejemplo, los días en que me atrasaba a clases por quedarme en el taller, era pretexto de ellos para invitarme el almuerzo del Mercado. Eso sucedió algunas veces y ellos jamás me dejaron pagar.

Las huellas que se marcaban en mi cuerpo, como el dolor en mi mano al apretar con fuerza la tijera para cortar las planchas de acero y tol, el constante palpitante de mi brazo después de cortar varillas de hierro, con la sierra manual, o el sufrir de arco¹⁴ después de ver intensamente el resplandor de la soldadura, me hacían comprender lo difícil del oficio. Mi piel suave para las encomiendas que me hacían, continuamente se lastimaba con el filo del acero. La esposa de Fabián, madre de tres hijos, Doña Mariana, permanentemente me estaba curando con mertiolate y curitas. Se espantaba al verme con sangre y por eso yo intentaba cubrir mis constantes heridas para evitar un diferente trato al que podría recibir un verdadero aprendiz. Ingold sostiene que el conocimiento adquirido a través del trabajo con los materiales es más potente que un análisis abstracto de los mismos (Ingold, 2013, p. 21). Al respecto menciona:

[...] el conocimiento que [la ciencia actual y la instrumentación] aportan no tiene punto de comparación con el de, por ejemplo, el albañil, el herrero [...], pues en ellos provienen de la experiencia de una vida de trabajo con el material. Este es un conocimiento nacido de la percepción sensorial y el compromiso práctico, no de la mente con el mundo material [...] (Ingold, 2013, p. 35)



Figura 8: Mis manos con curitas al volver del taller
Fuente: Fotografía José Jarrín

¹⁴ El arco o ceguera del soldador, es un fenómeno frecuente que padecen quienes han estado expuestos al brillo de la soldadura sin proteger la vista. Se siente como si encima del globo ocular habría una costra que lo aprieta ligeramente. Además de la irritación e inflamación que impiden conciliar el sueño. Existen testimonios de que puede provocar dolores de cabeza. Lo cierto es que el dolor es bastante intenso.

Considero importante aquí retomar una anécdota sucedida en la segunda semana que trabajaba con Fabián, que evidencia con claridad las interpretaciones que cada uno teníamos de lo que estaba sucediendo a tan escaso tiempo de habernos conocido. Aquel día lleve la cámara fotográfica¹⁵, le pedí a Fabián que tomara una foto para el registro de mi trabajo de campo, sin embargo Fabián tenía muy claro el argumento de lo que sería el ensayo fotográfico. Él me pedía que posara, como si realmente estuviese haciendo algo, me decía que simule que estaba cortando una varilla o algo así. Él consideraba, que si la puesta en escena evidenciaba un mayor esfuerzo y entrega de mi parte, mis profesores estarían muy contentos y obtendría una mejor calificación. Su lectura de mi presencia en el mercado, debe haber sido la de un estudiante haciendo una simple tarea para la universidad, sin embargo, considero que con el pasar del tiempo y al final de mi trabajo de campo, su interpretación fue variando y desligándose de la obligación académica hacia la búsqueda de una relación fraternal.



Figura 9: Puesta en escena, José cortando una varilla.
Fuente: Fotografía Fabián Tigse

Ese mismo día le habían encomendado, a Fabián, una obra fuera del taller, en un restaurante en la Casa de la Cultura. Para esto, debíamos llevar la suelda portátil de 110v de su hermano Cristian, así que la fuimos a buscar en su taller. Mientras la empacábamos

¹⁵ No todos los días la llevaba, puesto que sentía que interrumpía la observación participativa y generaba una mayor brecha, de la ya existente, en mi intento de ser un aprendiz.

en su estuche, y yo sostenía unas bandejas de acero que habíamos doblado previamente, solicité a uno de los maestros el favor de tomarnos una fotografía. Inmediatamente al posar, Fabián intercambió las bandejas que yo sostenía por la suelda que él sujetaba e intempestivamente cambió su sonrisa por un rostro serio. Esto provocó una sonrisa en mí pero para Fabián seguramente fue una forma de asegurar una buena opinión de mis profesores hacia mi trabajo y me permitió vislumbrar la interpretación que Fabián tenía de lo que estaba sucediendo. (Figura 10). Ya en el restaurante pude colaborarle como asistente en la reparación de una pata rota en el horno de la cocina, arreglo que era emergente para el dueño del local y amigo de Fabián. Recuerdo que mi tarea fue sostener el cable de poder de 110v hacia la toma de electricidad, puesto que no se quedaba enganchado y esto impedía que Fabián pueda soldar. La verdad, en el momento, me asustó un poco la tarea encomendada.



Figura 10: Puesta en escena, Fabián y José.
Fuente: Fotografía taller Cristian Tigse.

Mi relación con Fabián trascendió más allá de lo relacionado a su actividad en el mercado y mi papel de aprendiz de taller. Al ser un apasionado de la tauromaquia, me invitó a un evento taurino en Latacunga, donde trabajé con él como monosabio de la plaza.



• La salida a hombros de 'El Tortuga' (izq.), Sebastián Peñaherrera (C.)s y David Galván.
Figura 11: José Jarrín (izq.) cargando a hombros a "El Tortuga".
Fuente: El Comercio

Entre mis tareas estuvieron demarcar las circunferencias de la arena, antes y después de cada acto, sujetar con una soga las patas del cadáver del toro, para que pueda ser arrastrado fuera del escenario y cargar en hombros, alrededor de la plaza, al famoso banderillero ecuatoriano Nepalí Casa, "El Tortuga", quien sinceramente era bastante pesado. Hasta aquel momento, la tauromaquia era totalmente desconocida para mí. La intención de Fabián fue, precisamente, mostrarme este arte ante el cual se muestra un apasionado y como tal es un férreo partidario del regreso de los toros a la capital. En nuestras conversaciones siempre intentaba incluir algo sobre los toros.–Su afición no era un hecho aislado, su padre perteneció al sindicato de trabajadores de la plaza, él le transmitió el gusto como sus antepasados hicieron con su progenitor. Para Fabián esto siempre significó un gran honor.

Para aquel momento comprendí, que había cedido ante una de las amenazas que Foster (2015) ya había profesado. Mis intenciones sobre el proyecto habían sobrepasado la

realidad. Construí una identificación de Fabián, reductora, simplista e ideal, como un hombre del metal. Mi inicial romántica perspectiva de los metal-mecánicos, sesgo mi mirada a la complejidad de seres humanos representados aisladamente como Maestros. Al entender que la pasión de Fabián eran los toros, su complejidad se reveló ante mí.

Antes de culminar este acápite me es indispensable dedicar un párrafo a Doña Mariana Gavilanes por ser madre, esposa de don Fabián y maestra cerrajera. Ella nació en la provincia de Los Ríos. Sus padres, buscando una mejor educación para sus hijos, los trasladaron a la ciudad de Quito. Ella ingresó a los primeros semestres de la universidad, pero sintió que no era lo que buscaba, así que se dedicó a trabajar en un almacén en el Arenas. Es allí donde Fabián, trabajando ya para su padre, la conquista y forman una familia. Sus hijos son una parte fundamental en su vida y están presentes en varios rasgos de ella. Aunque viven en Santo Domingo, ella los visita todos los fines de semana.

En el feriado bancario del 99, junto a Fabián tuvieron que migrar a España, aunque él se adaptó bien, ella no, y a los 2 años regresaron al país. Esto le marcó a ella, pues al migrar dejaron a una de sus hijas muy pequeña en Ecuador. Años después, Fabián sufrió un fallo renal que le obligaba a apartarse del taller para ir, tres veces a la semana durante 4 horas, al tratamiento de diálisis en el hospital. Doña Mariana, consciente de la situación de su marido, la obligación de criar a sus hijos y no quedar mal con los clientes, decide aprender el oficio y encargarse del puesto. Ella se refiere a esa parte de su vida, como una época muy dura, relata, con lágrimas, cómo los maestros se reían, hacían mofa. Hubo maestros que sí consideraron el padecimiento de su marido y colaboraron en la situación de Doña Mariana sin embargo, irónicamente, fueron los familiares de Don Fabián los más ausentes y desentendidos. Dice ella

[...] definitivamente el trabajo en el taller, para una mujer, es duro. Muchos de los clientes no confían en las mujeres, piensan que no podemos o no sabemos. Pero no es así [...] Como dice el dicho tan antiguo, la letra con sangre entra. Yo he aprendido apunte golpes, pedazos de uña menos, pedazos de piel menos, cortados, golpeados, quemados. Pero bueno, he aprendido y es una faceta más en mi vida. (Gavilanes, 2016)

La entereza con la que Doña Mariana afrontaba el día a día, siempre fue para mí, causa de gran admiración. Su inagotable preocupación por sus hijos y su esposo me hacían reflexionar lo complejo de ser mujer en un medio patriarcal como el nuestro. Ella era maestra como todos los demás, pero además tenía dos oficios más, igual o más sacrificados que el de metal mecánica, el de madre y esposa.

2.3 Diálogo de Oficios: electrodo y lápiz

Un día, aproveché que no había encargos por realizar y opté por usar el dibujo como una herramienta de observación y análisis. El tiempo libre que tuve me sirvió para dibujar a uno de los maestros, ayudante del taller de Fabián, el maestro Lucho. Obtuve resultados que evidenciaron la percepción psicológica que tenía de él, como un sujeto de carácter fuerte. Además, conseguí aprehender de manera más sensorial y plástica el espacio en el que me desenvolvía, representando ciertos sectores del taller con mayor interés que otros. La observación que permite el dibujo, es más fina que la realizada en el cotidiano.



Figura 12: Dibujo rápido del Maestro Lucho.
Fuente: José Jarrín

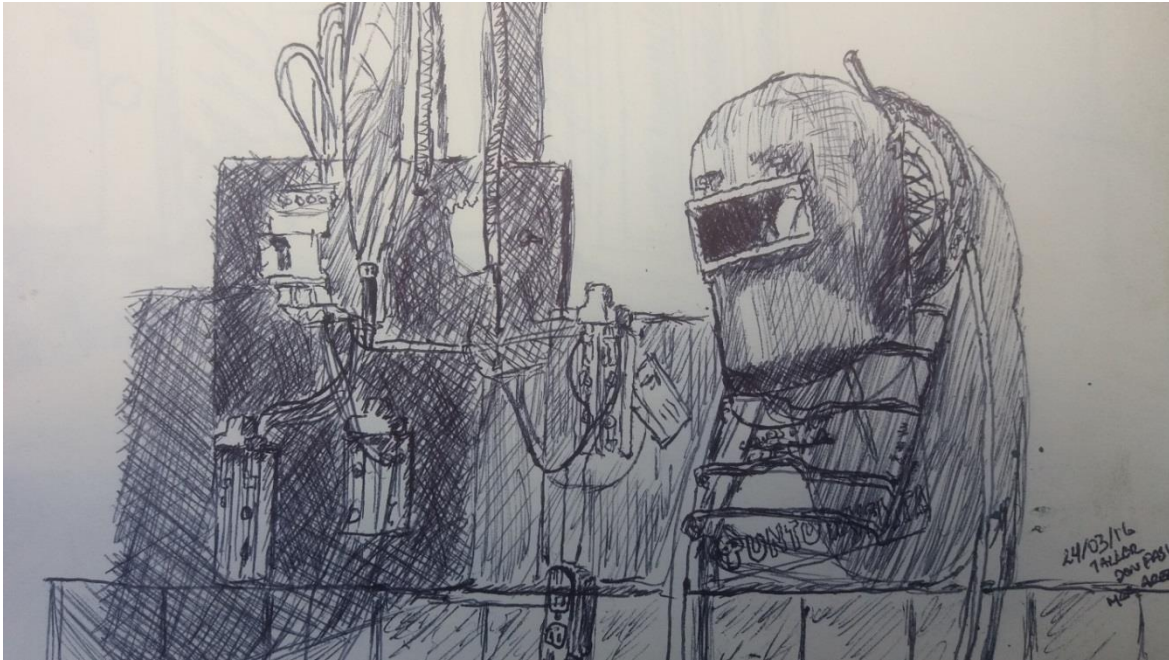


Figura 13: Dibujo de una de las zonas del taller.
Fuente: José Jarrín

Al mostrar mis dibujos a Lucho, Mariana y al mismo Fabián, realicé la presentación formal del oficio que sé hacer y me presenté oficialmente como estudiante de artes. Desde ese momento, Fabián puso empeño en hacer esculturas juntos y su interpretación de mi presencia ahí, se tornó más artística. De igual manera, la segunda empatía presentada por Belenky en Kester (2005) se tornó evidente. Según Fabián, su padre hacía arte en metal y era uno de los pocos que desarrollaba su inventiva en esta área. Recuerda con añoranza un retrato, del “Che Guevara”, hecho por su padre. Fabián ha realizado esculturas en metal de figuras antropomorfas, o relacionadas con la tauromaquia ya que lo considera una forma de mantener viva la memoria de su padre. Algunas de estas se encuentran colgadas frente a su local.

La primera vez que Fabián realizó una escultura en mi presencia, fue la de un carro de dimensiones pequeñas, donde pude observar cuál es el criterio de acabado para él, en un tipo de objeto como este, la concentración manifestada en que el objeto quedé perfecto y la creatividad para trabajar con piezas recicladas. A continuación realizamos un Don Quijote, digo realizamos porque mientras el colocaba las piezas, continuamente me preguntaba que más agregar o si mejor no agregamos eso y ya que me permitió que yo culminara el objeto, con el objetivo de practicar mi soldadura. Estas dos esculturas me permitieron conocer a Fabián por medio de su contacto con el material, con la plástica y como artista del metal.



Figura 14: Entrega oficial de escultura de carro hecha por Fabián
Fuente: Fotografía Mariana Gavilanes

Para ese momento, la naturaleza experimental del proyecto, me permitió acercarme por varias aristas al contexto del mercado y específicamente al oficio de los mecánicos-cerrajeros. Sin embargo, el acercamiento a Fabián, su oficio y taller, me permitieron catalizar de mejor manera mi propio contexto como artista y mis aspiraciones ante el proyecto. Ya que al asimilar Fabián, que yo me estaba formando como artista, noté que identifico un lugar común entre él y yo, el arte. Recuerdo que él insistentemente, después de haber visto mi técnica en el dibujo, solicitaba que lo retratara. Es así, que de manera conjunta y por tanto, dialogada, surgió la idea de retratar a todos los maestros que lo desearán.

CAPITULO 3.- PROBANDO ARTE Y COMUNIDAD

La idea del proceso es fundamental para entender a esta práctica como formadora de la memoria colectiva. Todo inicia con la negociación que el artista entable con la comunidad o individuos, a partir de la cual logre transmitir su iniciativa y transformarla en participación. Posteriormente se iniciaran los espacios provisionales de dialogo e interrelación, donde los individuos podrán consensuar, exponer sus argumentos y deliberar como desean enfocar el proceso o el producto. En tal caso, la participación, la opinión de ellos es indispensable, puesto que como iniciativa no propone imponer una verdad sino discutirla.

El proyecto, desde el acercamiento a la comunidad, se inició con un fuerte carácter experimental. La propuesta no tenía claridad en sus objetivos específicos puesto que tenía como directriz al dialogo en cualquiera de sus niveles. Esto impedía la imposición de agendas, tanto de mi parte como de la comunidad, sin un previo debate, lo cual causaba que el proyecto se encuentre en constante construcción.

Después del satisfactorio acercamiento a Fabián y la presentación de mi oficio como dibujante. El arte se volvió un vínculo circunstancial y a la vez detonante de un diálogo entre oficios. Nunca estuvo más claro para mí, hasta ese momento, cuál sería el camino del proyecto. Debo agradecer a la retroalimentación recibida durante el último taller que atendí en la universidad, la idea de usar una técnica en metal, en este caso el aguafuerte, como el mejor el lenguaje para el diálogo entre nuestros oficios.

Al concordar con Fabián en el retrato como género artístico para el producto final, parte de mis aspiraciones se completaron. Puesto que el motivo de mi investigación en el Mercado fue la estigmatización hecha por parte de los órganos de control hacia este lugar, provocando la invisibilización de la cultura y memoria que día a día se revivía en ese espacio dentro del grupo social al que pertenecía y en el de muchos más. Entonces que mejor elección artística, que la de un género que históricamente, no únicamente, se ha enfocado en resaltar la grandeza e individualidad de las personas. Mitificándolas positiva o negativamente a través de lo que se muestra o no en el retrato (Giordano & Mendez, 2001). Como anota Kester: “Las practicas dialógicas pueden desafiar representaciones dominantes de una comunidad dada y crear un entendimiento más complejo de esta, y empatía por esta comunidad por un público más amplio (2005, p. 7).”

Además, en el caso de mi proyecto, esto provoca, un desplazamiento interesante y conflictivo a la vez. Dichas facultades del género del retrato, fueron aprovechadas en su mayoría por una clase pudiente. Que según Mondoñedo (2002) pertenecían a una “marcada oficialidad” de la sociedad, que buscaba “figurar por encima del otro”, “ostentar prestigio” y “subrayar simbólicamente” su status. Para la autora es innegable la vinculación de este género con los grupos de poder. Por este motivo mi interés en apoyar la solicitud inicial de Fabián para que lo retratará, fue el de transportar las cualidades de este género, usualmente ligadas a grupos oficiales, hacia un oficio que merece reconocimiento junto a los maestros que lo ejercen.

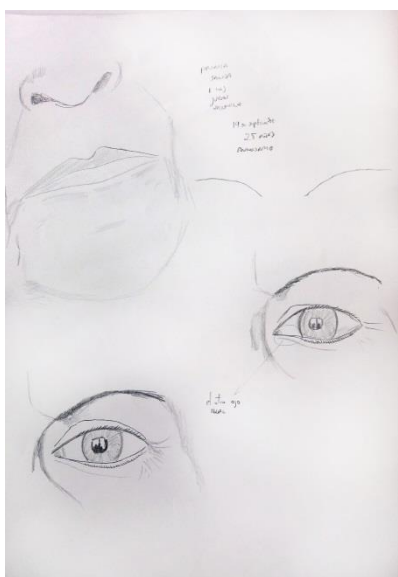
Ya que el retrato “[...] es una manifestación de la identidad cuando se origina por decisión del retratado-, [y] se convierte en una manifestación de la alteridad cuando se origina por decisión de quien obtiene la imagen” (Giordano & Mendez, 2001, p. 128)¹⁶, fue primordial que la elección de este género haya sido dialogada con Fabián. Sin embargo aún me faltaba superar el conflicto, que ya en Foster (2015) vemos, acerca de la representación de la alteridad con los demás maestros. Como lograr que el proyecto vaya más allá de mi posición como retratista de un oficio. Sobre todo con los otros maestros, con quienes no tuve la oportunidad de formar un vínculo fraternal, como con Fabián. Donde el nivel de empatía al que se refiere Belenky, entre el artista y el colaborador era escaso con los demás maestros.

Surge entonces el cuestionamiento acerca de la apropiación que los maestros podrían tener sobre los retratos; ya que yo se los iba a regalar. ¿Qué hacer para motivar justamente este proceso? Si bien en mi trabajo de campo no pude socializar de manera profunda con todos los maestros, eso no implicaba que aun así no pudiéramos tener un dialogo de oficios. La propuesta de mantener al metal como lenguaje, me permitió proponerles un carácter participativo en su intervención, donde se conviertan también en emisores de la conversación. Mi constante búsqueda del diálogo se efectivizó, no únicamente en el nivel verbal, sino a través del intercambio cultural y de oficios. El cual se plasmó de manera material, al proponer que los maestros realizaran el marco, con el estilo y diseño que desearan, para sus propios retratos.

¹⁶ Las autoras sobre todo mencionan, los casos de representación de la alteridad en el contexto latinoamericano, sobre todo con las culturas originarias y su imposición a ser retratadas por científicos europeos.

3.1 El pedido no es el correcto para los cubiertos del egreso

Realicé entrevistas a profundidad a Don Fabián, Doña Mariana y Lucho. Las tres fueron registradas en video y audio. La información obtenida me permitió conocer aspectos culturales del oficio, como su transmisión o jerarquía entre los maestros, pero además las historias de vida de estas tres personas. Decidí que la entrevista debía ir acompañada del dibujo. Aunque el referente para el retrato en aguafuerte sería la fotografía, debía bocetar, identificar y conocer mejor los rostros de quienes iba a retratar¹⁷. Debo agregar que al verlo con la distancia del tiempo, el dibujo favoreció a la fluidez de la entrevista. El interrogado se olvidó de la cámara, que generalmente provoca cierta obstrucción en las respuestas, y se concentró más en cómo iba quedando su retrato. Permitiendo que la conversación fluya como el lápiz sobre el papel.



Figuras 15,16 y 17: Bocetos realizados a Doña Mariana, Entrevista dibujada a Lucho, Revisión y observación de bocetos finales por parte de Fabián y Mariana
Fuente: José Jarrín, fotografía de Fabián Tigse y fotografía José Jarrín

Con los bocetos realizados, les solicité que posaran para la fotografía que serviría de referente para su retrato. Fabián decidió colocarse con las esculturas que había hecho, Doña Mariana prefirió sentarse con sus manos juntas, apoyadas en las piernas y Lucho

¹⁷ Lamentablemente y por la familiaridad que obtuve con Fabián, esta técnica no la pude reproducir en el caso de los otros maestros.

me pidió que lo fotografiara trabajando, en ese momento se encontraba soldando. A partir de las fotografías, inicié un proceso de experimentación para decidir la mejor técnica, encuadre y composición de los retratos, con el acompañamiento, sugerencias y opiniones de los retratados (figura 17). Una de las primeras pruebas fue un retrato de Fabián en punta seca. Cuando se la entregue, el recorrió los talleres recogiendo diferentes opiniones técnicas acerca del acabado, que para mí fue excelente ya que me permitió recibir una retroalimentación. Sin embargo, la plancha de punta seca no era tan visible como la de aguafuerte para ser expuesta al aire libre y por eso la descarte.



Figura 18: Fabián recogiendo comentarios sobre el primer boceto.
Fuente: Fotografía José Jarrín

3.2 La cocina está caliente: proceso de aguafuerte

Para el proceso de aguafuerte use planchas de tol negro 1/20 y 1/25, de 40 x 54 cm. Trabaje con retícula para la copia de la imagen, dejando 2 cm a cada extremo para la colocación del marco. Las planchas fueron quemadas durante 15 min en una mezcla 1 de ácido nítrico en 5 de agua. Se dejó una leve capa de tinta calcográfica sobre las planchas, para denotar más claramente los surcos. Las planchas, con los retratos grabados, fueron tratadas con laca para evitar el deterioro de las mismas¹⁸.

¹⁸ Agradezco aquí a quienes me ayudaron en el taller de grabado: Sol Gómez, Kerry Carrera, Héctor Tapia, Daniela Santacruz, Indira Reinoso, María Sol Ávila, Darío León y Andrés Aragón.



Figura 19: En el taller de grabado separando las impresiones.
Fuente: Fotografía José Jarrín

3.3 Los cubiertos son los incorrectos: oficio sale al museo

Los retratos de Fabián, Mariana y Lucho, tuvieron sus particularidades cada uno. El de Mariana fue complicado conseguir la similitud en su rostro, por lo que me comprometí a repetirlo. El de Lucho marcó su diferencia ya que las chispas de la soldadura generaban un atractivo visual. Y el de Fabián fue el más mimético a nivel subjetivo, puesto que me empeñe en conseguir realizar su sonrisa en el metal. Con él tenía una mayor familiaridad visual y fraternal. Podía verlo grabado en el metal. En cuanto a los marcos, Mariana y Fabián mandrón a forjar los suyos y los juntaron al tol, con pernos. Sin embargo, el de Mariana tenía una forma singular, el extremo superior había sido cortado de forma elíptica y habían dejado el borde inferior salido, cual si fuese un altar. El de Lucho tenía una varilla en forma de espiral en el extremo inferior y los demás bordes estaban doblados hacia atrás. Su marco fue el último en ser realizado, ya que Mariana tuvo que presionarlo y ayudarlo para que lo haga. Un video con el contenido de las entrevistas, una gigantografía que representaba una placa de negativos con las mejores fotografías tomadas a lo largo de mi trabajo de campo y los retratos; fue lo que presente en la exposición de egreso. La cual fue realizada en el barrio de San Marcos, en el Museo de Arquitectura del Ecuador (MAE). A la inauguración asistieron Fabián y Mariana, quienes conversaron con los asistentes, acerca de su oficio y del proyecto.

Ellos se mostraron contentos con la exhibición y lo recordaron hasta el día de la exposición final. Su presencia en el museo fue importante, formaron parte del centro de atención. Los asistentes se acercaban a preguntar cómo había sido nuestro acercamiento, que hace cuanto trabajaban en el oficio y si en serio Doña Mariana realizaba ese trabajo tan dificultoso. Aunque fue una experiencia enriquecedora, el lugar no superaría a la exhibición de los retratos, dentro de su propio ambiente, y junto a la potente presencia de los realizadores del proyecto.

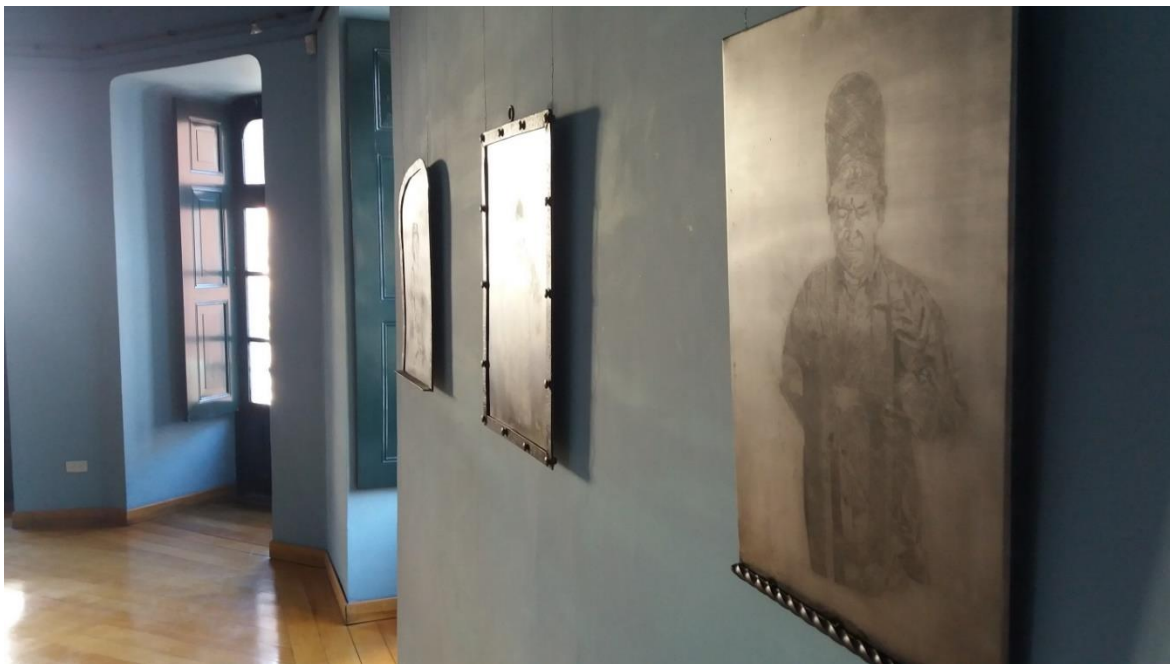


Figura 20: Retratos finalizados montados en el MAE para la exposición de Egreso
Fuente: Fotografía José Jarrín

3.4 Nos sentamos a la mesa: Evento final

En la exposición de egreso se plasmó el piloto de la propuesta total, consiguiendo buenos resultados y comentarios de los asistentes. De igual manera fue un homenaje particular para Fabián y Mariana por la gran ayuda prestada y su apertura hacia el proyecto. Ahora había que expandir la propuesta a los demás maestros. Si bien la entrega de los demás retratos se realizó después de un periodo bastante largo, los maestros inmediatamente se emocionaron al verse retratados. Las opiniones fueron variadas, hay quienes fueron más expresivos que otros y mostraron su contento con la propuesta, otros solo recibieron el retrato de manera respetuosa. Entre los comentarios hubo: “esta chévere”, “son algo que nunca he tenido en mi vida”, “esta bakan esta nota. Bien”. La entrega la hice acompañado

de Fabián y el presidente del Mercado, para que así haya más compromiso por parte de los maestros.

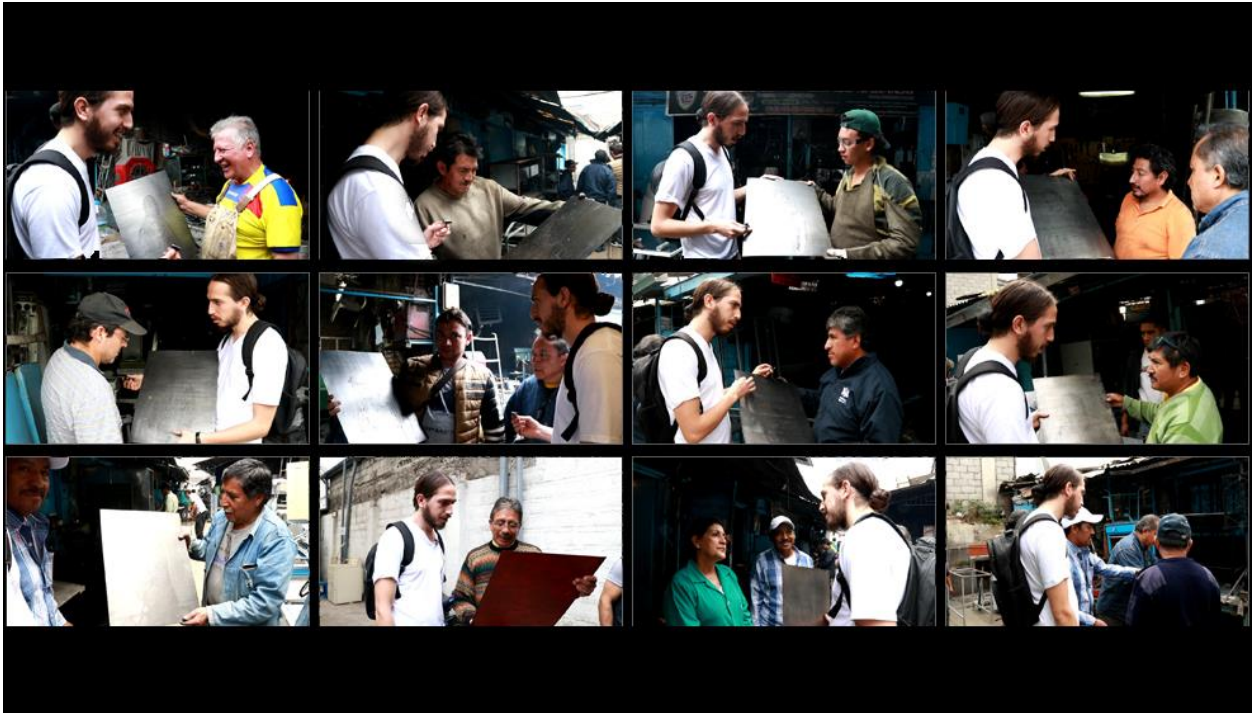


Figura 21: Entrega oficial de los retratos para la realización de los marcos.
Fuente: Fotografía Kerry Carrera

3.5 Varios se unen: Realización de los marcos

Los maestros se comprometieron a tener listos los marcos dentro de ocho días. Cumplido el plazo me acerque al mercado para encontrarme con la novedad de que la mayoría de maestros ni siquiera había tocado su placa. A excepción de los hermanos Coyahuaso y Leonardo Villegas, quienes realizaron con puntualidad los marcos para planchas. Por este motivo extendí el plazo de entrega una semana más. En los siguientes 8 días fui regularmente al mercado para acompañar y a otros insistir, en la realización de los marcos. Lentamente iba viendo el progreso de algunos. Hubo maestros que me sorprendieron por su creatividad y por la evidente apropiación que hicieron de los retratos, gracias a su conocimiento supieron rescatar de mejor manera la figura del fondo. Por otro lado hubo maestros que por su personalidad consideraban que no iban a darle interés al proyecto, este fue el caso de Humberto Acosta. Mientras estuve trabajando en el taller de Fabián, contiguo al de Humberto, el jamás me saludo. Yo lo percibía como una persona de carácter duro, sin embargo, me sorprendió que en mi última visita antes de la

exposición había realizado el marco. Coloco remaches con un pedazo de metal triangular en el lado izquierdo y derecho del retrato. En las esquinas trozos largos de metal doblado y el borde superior de la placa lo doblo dos veces. Esa fue una grata sorpresa. A continuación describiré los diferentes marcos exceptuando los de Figura 22: Fabián Tigse, Figura 23: Mariana Gavilanes, Figura 24: Lucho Coyahuaso y Figura 25: Humberto Acosta que ya han sido descritos. (Los retratos están colocados de izquierda a derecha. Su nomenclatura se rige a este orden).



Figura 26: Leonardo Villegas. Su marco está hecho con tubo rectangular, en la parte superior lleva una placa metálica donde se ha inscrito: Taller. E.R.U.I.S:

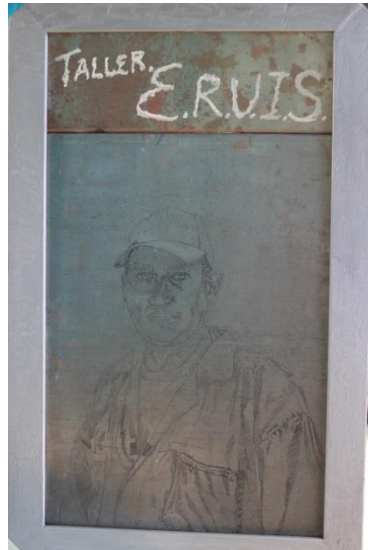


Figura 27: Ángel Coyahuaso. Marco forjado. Hendiduras de manera alternada en el borde interior y exterior. Decorado en forma de flecha que se repite tres veces en cada lado. Lacado.



Figura 28: Gilberto Coyahuaso. Marco con hendiduras triangulares en la mitad de cada lado, pegado a la placa con pernos y remaches. Símbolo de estrella repetido dos veces en cada lado. Lacado.



Figura 29: Miguel Obando, Figura 30: Milton Tigse y Figura 31: Mauricio Achig. Todos los marcos fueron hechos por Mauricio Achig. Marco de tubo rectangular. Franja pulida en forma de ondas en todo los lados. Placa en el borde inferior con el nombre del Maestro. Dos varillas de metal similares y contrapuestas, dobladas en espiral para adentro, en él un extremo y para afuera en el otro. Exceptuando el de Mauricio, que no puso varillas pero agrego rayas diagonales junto a las ondas.



Figura 32: Milton Catota. Hasta el día de la exposición el maestro no pudo tener listo el marco puesto que lo había mandado a pintar. Sin embargo había pulido tan bien el fondo de su retrato, que por el trabajo que eso implica ya evidenciaba un gran cuidado por la placa. El pulido lo realizo con una esponja especial para pulir acero.



Figura 33: Pablo Naranjo. Utilizo tubo rectangular para el marco, en los bordes laterales soldó decorados en espiral que usualmente son para barandillas de escalera, junto a puntas que suelen decorar cerramientos de terrenos. Corona el marco una bola de hierro, también usado en cerramientos. Grabo sobre el tubo rectangular inferior y superior: Servicio especializado Naranjo:



Figura 34: Edison Carrión. Similar al de Mauricio Achig, con el aumento de un par de varillas con espirales en el borde inferior.



Figura 35: Marco Carrera y Figura 36: Pablo Pérez (socios). Ambos trabajaron de similar forma sus placas. Las pulieron muy bien. Colocaron la laca calentando primero la placa con soplete para conseguir un máximo brillo. Decidieron poner un vidrio con silicón, de mayor dimensión, delante de la placa. Esa fue su manera de enmarcar y sobretodo cuidar su retrato, dijeron ellos:



Figura 37: Rodrigo Cevallos (Padre) y Figura 38: Patricio Cevallos (hijo). Diseño similar en ambos marcos. Bordes doblados hacia atrás. Varilla plana soldada en el borde superior, doblada en espiral tanto el extremo izquierdo como derecho. Varilla redonda soldada en borde inferior, formando dos triángulos boca abajo en cada lado del borde.



Figura 39: Leonardo Acosta. Bordes doblados hacia atrás. Cuatro remaches, cada uno con un rombo pequeño de acero inoxidable. Cadena soldada en el reverso superior para poder colgar el retrato.



Figura 40: Carlos Cela. Sin marco como tal. Sobre la misma placa soldó en cada esquina la mitad de un anillo de metal. Dos argollas en los laterales y otras dos en las esquinas superiores para poder colgarlo.



Figura 41: Carlos Almache (Calin). Marco de tubo cuadrado de media, sobre el cual soldó varilla redonda con diferentes formas. Arriba y abajo dos varillas redondas contrapuestas, con espiral para adentro y para afuera. En los laterales varillas con los extremos en espiral para adentro y hacia el centro dobladas en diferentes ángulos.



Figura 42: Carlos Cedeno (Calavera). Marco con tubo rectangular muy limpio, sobrepuesto en el fondo de la placa, dejando poco aire a la figura.



Figura 43: Cristian Tigse. Bordes doblados para atrás. Dos varillas redondas contrapuestas, arriba y en los laterales, con espiral para adentro en un extremo y espiral para afuera en el otro.



Figura 44: Vinicio Cella. Marco en forma de bandeja. Varilla plana en los laterales como paredes y tu cuadrado arriba y abajo. Vinicio hizo el marco minutos antes de la exposición.



Figura 45: Dolores Calero. Un homenaje especial a esta mujer de edad avanzada. Mientras iba al taller de Fabián siempre me sorprendía el verla casi todos los días cortando latas de metal para hacer sahumeros o reparando pequeños objetos de metal. Lamentablemente para cuando entregue los retratos, Don Pablo me comento que ella ya no venía al mercado puesto que su salud había empeorado. Él se encargó del retrato para hacérselo llegar.



3.6 Al fin se come arte y comunidad: Exposición in-situ

La exposición “Que hable el metal” se realizó el día 18 de Octubre del 2017 y consistió en un recorrido por cada uno de los talleres, donde los maestros habían colgado sus retratos. Considero que el haber logrado mantener al metal como conexión entre nuestras técnicas fue uno de los logros mejor alcanzados. Ingold nos habla justamente de que los materiales más allá de tener propiedades o materialidad, cuentan una historia. El título de la exposición no es una casualidad en este proyecto, el metal tiene muchas historias que contar, desde la centenaria técnica del aguafuerte a la vida y obra de cerrajeros en la ciudad.

Interrumpiendo unos minutos a los maestros, solicitándoles que brindaran su testimonio acerca del retrato y una explicación en cuanto a la realización del marco. En una primera parte del recorrido nos acompañó el presidente y en la segunda Fabián, sin embargo los observadores se alternaban, algunos maestros por curiosidad se acercaban a ver la presentación de su vecino. Al final concluimos con un brindis en el taller de Fabián, junto a los asistentes y maestros que participaron en el proyecto. El evento contó con asistencia del tribunal para el grado, compañeros de la carrera de Artes Visuales, familiares y amigos. Y además se extendió la invitación a las demás secciones a través del megáfono del mercado. Los maestros fueron muy agradecidos y agradecidos por que se los tomó en cuenta. Estuvieron abiertos a responder preguntas por parte del público. Entre las palabras brindadas por Don Pablo (presidente del Mercado), recalcó la importancia de las intervenciones previas de los artistas Manuel Kingman¹⁹ y José Luis Macas²⁰, como precedentes del presente proyecto en el apoyo al cambio de imagen que tanto buscan los comerciantes y trabajadores del mercado. Reconociendo la conflictividad del espacio el presidente afirmo que los proyectos contribuyeron a los intereses del mercado en generar otra mirada de la institución. Por tanto los conflictos de agendas impuestas o mecenazgo ideológico que yo temía en incurrir se desvanecieron un poco. La horizontalidad, el dialogo, se evidencio en la apropiación del proyecto como elemento discursivo, por parte del presidente, en el cambio de imagen que tanto busca el mercado. A continuación, parte de los testimonios recogidos en el día de la exposición:

¹⁹ Documental de Manuel Kingman “Forja. Arte y oficios en Plaza Arenas” Ecuador, 2014.

²⁰ Proyecto de José Luis Macas “Solsticio”, Mercado Plaza Arenas, 2014.

[...] siempre va a estar usted en nuestra mente cada vez que veamos una foto de nuestros compañeros.

Vinicio Cela,

[...] me fascino la manera que trabaja, o sea los detalles, porque incluso el tatuaje es el que tengo aquí, y puta se asemeja full.

Pablo Pérez,

[...] es importante recuperar las tradiciones, esto no se tiene que perder [...] no es una simple fotografía son los detalles los que importan mucho.

Cristian Tigse,

[...] son testimonios grabados [...] esto quedará en mi casa y cada vez que ellos [sus familiares] miren ahí se acordaran que esto es un recuerdo de la Plaza Arenas. [...] nunca he tenido oportunidad de ver algo parecido pero ahora que tengo en mis manos, me siento totalmente satisfecho, me siento feliz de ser parte de un proyecto tan importante.

Miguel Obando,

Esta institución ha ido cambiando a través del tiempo, ya no es el mercado negro sino es un sitio artesanal, cultural. [...] esta obra ha sido muy importante para que la comunidad se entere que existimos [...] Este trabajo que usted ha realizado José, que ha realizado Manuel y también José Luis Macas y algunos otros artistas más, ha sido el impulso para que en la sociedad nos vayan tomando de otra manera [...] esto posteriormente tendrá que pasar a la sala de mi casa, para que vean mi familia y los descendientes que vengan.

Pablo Naranjo

Presidente del Mercado



Figura 23: Fabián expone los retratos de su taller a los asistentes al evento.
Fuente: Fotografía Kerry Carrera.

3.7 Otros también desean degustar: visita estudiantes Sociología

Los días 25 y 31 de Octubre se organizó un nuevo recorrido al Mercado, esta vez con los estudiantes de dos paralelos de primer semestre de Sociología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. La salida se organizó dentro de la asignatura de *Procesos sociales y políticos del Ecuador*, dictada por la profesora Msc. Michelle Báez. Con su apoyo se organizó un recorrido en que los estudiantes puedan identificar temáticas que han recibido en la materia dentro del contexto del Mercado. La salida comenzó desde la plaza de San Blas con una charla introductoria de la historia del Mercado, se preguntó cuántos de ellos conocían el Mercado, de ambos grupos de más o menos de 30 jóvenes apenas 1 o dos personas lo conocían. Se recorrió uno a uno los corredores para que los estudiantes observaran la diversidad de oferta que podían hallar y se culminó con la exposición de los retratos por parte de los Maestros. Los estudiantes tuvieron una actitud muy inquisitiva, constantemente estuvieron preguntando tanto a Maestros como comerciantes acerca de su oficio y la historia del Mercado. Los Maestros, igual que en la anterior visita, estuvieron muy abiertos a responder preguntas de los curiosos estudiantes. Algunos les permitieron ingresar en sus talleres y contarles más a profundidad sobre su oficio. Entre los conflictos sociales que los estudiantes pudieron

identificar dentro del Mercado estuvieron: despojo, blanqueamiento, métodos de resistencia al capitalismo voraz, entre otros. Hablaron de los procesos de gentrificación que se producen en el centro histórico y como el Mercado por su diversidad es un símbolo de resistencia. Como su historia se mantiene viva en la tradición que han continuado las generaciones actuales y la propia historia de un Mercado deambulante, reubicado. Pero sobre todo su propuesta alternativa al consumo desafortunado, se sorprendieron que dentro de una ciudad donde los sitios oficiales de comercio únicamente ofertan mercadería nueva, haya sitios que aún se dedican a reparar lo usado, a revender lo de segunda mano y aprovechar el valor que dejó de tener una cosa para una persona y ofrecerla a otra que le brinde un nuevo valor. La experiencia dio valor a lo enunciado por Belenky en Kester (2005), acerca del tercer tipo de empatía, entre la comunidad y espectadores ajenos a su contexto. La representación que tenían al inicio, del Mercado, se transformó a una más cercana a la realidad.



Figura 24: Estudiantes de Sociología posan junta a Doña Mariana.
Fuente: Fotografía José Jarrín

3.8 Ahora los platos están vacíos: Recepción del proyecto

Hubo varios momentos desde el inicio del proyecto, que podrían ser leídos como la recepción del mismo. No solo al final sino desde sus esbozos. Como un primer momento fueron los comentarios positivos que recibimos con Fabián, cuando él fue a consultar con sus compañeros los bocetos finales que le había entregado antes de la exposición de egreso. Fue en ese momento que se unió Miguel Obando, quien inmediatamente se sintió atraído por la propuesta solicitándome que le haga un retrato a él también. El entusiasmo de Don Miguel a lo largo del proceso, motivo más mis deseos de continuar con el proyecto.

Tiempo después de la exposición de Egreso, Fabián y Mariana me invitaron a cenar en su casa. Uno de los motivos era ver como habían enmarcado las impresiones de sus placas, que les había obsequiado por su gran ayuda y solidaridad conmigo.



Figura 25: Impresión enmarcada en la sala de Fabián.
Fuente: Fotografía José Jarrín

En contraposición a los marcos de las placas, estos eran sustanciosamente más decorados, al menos el de Fabián, el cual hasta llevaba una cruz en la parte superior. El hecho de que los hayan colgado en su sala, me permitía interpretar que se habían apropiado de ellos satisfactoriamente.

No solo las palabras son un símbolo de agradecimiento o reconocimiento, los marcos quedan como evidencia de la apropiación y recepción. Algunos emplearon más tiempo, otros los hicieron al final, otros le pusieron su distintivo, algunos ni siquiera hicieron el marco. Pero de todos los que sí hicieron, teniendo a su haber una agenda ocupada, se dieron unos minutos por lo menos para colocar unos remaches y eso dice más que las palabras. Mi intención desde el inicio con el proyecto, era visibilizar y homenajear ese oficio tan duro y a quienes lo trabajan. Por eso mi expectativa era que los retratos se quedaran a la vista de todos en el Mercado, sin embargo, en las prácticas dialogadas la agenda de los co-participantes puede variar todo. La mayoría de los maestros decidió que el mejor lugar para cuidar algo tan valioso sería la casa, para que así sus familiares, en el lugar íntimo y privado se sientan orgullosos de lo que hace su padre, madre, esposo, esposa, abuelo, abuela, así como lo hicieron Fabián y Mariana.

CONCLUSIONES

Este proyecto desde su inicio tuvo un carácter experimental, sin embargo, sus bases eran claras: debía ser dialógico y etnográfico para que no se apartara de la agenda de la comunidad, evitará ser una representación de la alteridad o cumpliera un papel de mecenazgo ideológico. Por esta razón, para mí fue indispensable acercarme a los maestros a través de una observación participante, que me hiciera valorar y entender el oficio, a través del flujo de los materiales a través de mí y con los Maestros (Ingold, 2013), para luego así, poder transmitirlo a los demás.

No fue una tarea sencilla, todos los días que regresaba del taller mi cuerpo olía a hierro, mis manos estaban cortadas o mis brazos me dolían. Justamente mi pobre resistencia al oficio justificaba el reconocimiento a los individuos que lo realizaban día a día desde edades muy tempranas. Sin embargo, cuando me acerqué a Fabián, me adelanté a pensar que el oficio era su vida. Las idealizaciones, identificaciones (Foster, 2001) que

tenía sobre su trabajo iban más allá del cómo ser humano, a pesar de ello, se fueron desmoronando a medida que avanzaba nuestra relación y conocía más aspectos de su vida. Yo había simplificado a Fabián a través de su oficio, luego entendí que la mecánica había sido su trabajo de toda la vida, pero su pasión se encontraba en la tauromaquia. Mi homenaje a él se quedaría incompleto, estoy seguro que si él hubiera podido imponer una temática al proyecto, hubiesen sido los toros²¹.

Como yo los conocí en primer lugar por su oficio, decidí presentarme a través del mío también. Que Fabián se haya visto interesado en mi técnica en el dibujo no fue gratuito, según sus propias palabras él sabe apreciar el arte y el hace arte en metal. Continuamente está haciendo crucifijos o porta servilletas con motivos taurinos, según él, lo lleva en la sangre por que su padre también los hacía. El arte fue un vínculo entre los dos. Escogí al retrato como mejor herramienta para el proyecto en el momento que Fabián me solicitó que le haga uno, siendo además este género propicio para catalizar un reconocimiento a su persona y su ardua labor.

En un primer momento la propuesta solo abarcó a los Maestros que pertenecían al taller de Fabián, sin embargo, para que el discurso abarque al oficio como tal, debía incluir a más personas del gremio. Es por esto que el proyecto se extendió a los demás Maestros, materializando el dialogo de oficios, en la intervención de ellos en el retrato, a través de la creación de su propio marco. Esto permitió que dos oficios, el de grabador y el de mecánico-cerrajero se junten y dialoguen en una plancha de tol.

El no haber podido generar un vínculo con los demás Maestros como lo hice con Fabián arriesgó la empatía de algunos (Kester, 2005), que hubiesen podido tener una mayor conexión con el proyecto. Considero que en la práctica el hecho de haber tenido que insistir a algunos Maestros para que realicen el marco, es una señal de esto. Sin embargo, no es la única condición, su personalidad, sus intereses también influyen. Ya que por otra parte, para otros Maestros con los que de igual manera no generé mayor vínculo, fue suficiente la propuesta para que ellos se sientan atraídos y se apropien de su retrato, cuidándolo de la mejor manera y creando el marco con el diseño que deseen.

Videos o artículos son generalmente los productos derivados de investigaciones antropológicas con técnicas etnográficas, donde el conocimiento adquirido generalmente

²¹ Queda ahí otra deuda sin saldar frente a los monosabios, otro oficio que guarda una larga tradición que Fabián destacó incluso en la exposición in-situ.

no es devuelto en su totalidad a la comunidad. Es una ventaja de la investigación artística el no dejar de lado el carácter material, que permite devolver algo al grupo social que entregó su tiempo y conocimiento. Hablo de manera particular en las prácticas artísticas en comunidad. En este caso fue el retrato, que potenció más su capacidad empática con la propuesta de que ellos metan mano al producto, buscando promover de esta manera una mayor apropiación.

El Mercado Arenas es símbolo de diversidad y resistencia, cultural, económica e histórica. Sus pasillos guardan años de tradición y conocimiento invisibilizados. Es obligación desde la academia incurrir en estos espacios y el arte no se debe quedar atrás. Aún quedan los sastres, los comerciantes, los fontaneros, los cargadores, los artistas, las cocineras, las jugueras los ferreteros, los ancianos, los niños, las mujeres. Desde el arte aún hay varios oficios con los cuales dialogar y generar un producto en conjunto, que se les pueda otorgar a los Maestros y Maestras de cada rama. La deuda sigue con las demás secciones del Mercado.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, X. (Enero-Junio de 2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos revista ecuatoriana de historia*, 25, I semestre, págs. 121-128.
- Andrade, X. (Mayo de 2016). Antropología y arte contemporáneo: parodia y estereotipos en la obra de Sandow Birk. *Iconos revista de ciencias sociales, Cuatrimestral*.
- Arte y comunidad, p. (Agosto de 2014). *Revista2009fin: Registro del Encuentro de arte urbano al zur-ich 2009 realizado en la ciudad de Quito-Ecuador*. Obtenido de ISUU: <http://issuu.com/artecomunidad/docs/revista2009fin/0>
- Batista Rodriguez, A. (2013). Apuntes sobre el tráfico entre antropología y arte contemporáneo en el Ecuador. *Revista Anthropologicas*, 137-160.
- bitacoraq. (2015). *DE TU PUÑO Y LETRA, DIÁLOGOS EN EL RUEDO*. Obtenido de bitacoraq: <https://bitacoraq.com/de-tu-puno-y-letra-dialogos-en-el-ruedo/>
- Bourdieu, P. (2010). Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada. En P. Bourdieu, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura* (págs. 19-41). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

- Carrillo, A. M. (2009). Legítimos/ilegítimos: Democracia y cultura. En C. TranviaCero, *Al zur-ich sexto encuentro internacional de arte urbano 2008* (págs. 4-5). Quito: Ediciones Continente.
- Cartagena, M. F. (2002). La galería Madeline Hollander 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador entre muchas otras cosas. En M. Hollander, *Galería Madeleine Hollander 25 años* (págs. 9-19). Guayaquil: Imprenta Monsalve Moreno.
- Cartagena, M. F. (2009). *Arte en Contexto Social: Memoria, Territorio y Comunidad*. Obtenido de Puerto El Morro 2009.
- Cartagena, M. F. (01 de Mayo de 2009). *Flujos globales y prejuicios locales: la censura de la imagen por todos los medios*. Obtenido de La selecta cooperativa cultural: <http://www.laselecta.org/2009/05/flujos-globales-y-prejuicios-locales-la-censura-de-la-imagen-por-todos-los-medios/>
- Cartagena, M. F. (Noviembre de 2011). *Arte Contemporáneo, Pedagogía y Liberación*. Obtenido de Museo de Antioquia realiza MD11: <http://mde.org.co/mde11/wp-content/uploads/sites/3/2011/08/Arte-pedagogia-y-liberacion-Cartagena-nov-2011-final.pdf>
- Cartagena, M. F. (2013). Arte, educación y transformación social. En R. Ricardo, *El Derecho al Arte en el Ecuador* (págs. 107-127). Quito: Instituto de altos estudios nacionales. Obtenido de http://pucemoodle.puce.edu.ec/pluginfile.php/154345/mod_resource/content/1/184605.pdf
- Cartagena, M. F. (2015). *Maria Fernanda Cartagena CV*. Obtenido de ACADEMIA: <https://uce-academia.edu/Mar%C3%ADaFernandaCartagena>
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura Antropología. literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Cultura, M. (2008). *Los Sesenta, Fotografías de Luis Mejía*. Quito: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- El Comercio, G. (2013). *San Blas, la cara norte del Centro*. Obtenido de El Comercio.com Quito Patrimonio Digital: <http://patrimonio.elcomercio.com/patrimonio-historico/san-blas/historia#.We86kFtSzIV>
- El Telégrafo, P. (23 de Marzo de 2014). *La Plaza Arenas, el mercado que se renueva con lo antiguo*. Obtenido de El Telégrafo: <http://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/quito/11/la-plaza-arenas-el-mercado-que-se-renueva-con-lo-antiguo>
- El Telégrafo, P. (17 de Mayo de 2015). *La 24 de Mayo pasó de quebrada y límite de la ciudad a zona regenerada, en 90 años*. Obtenido de El Telégrafo:

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/11/la-24-de-mayo-paso-de-quebrada-y-limite-de-la-ciudad-a-zona-regenerada-en-90-anos>

Espinosa Apolo, M. (2013). La memoria social y el patrimonio cultural inmaterial en el DMQ. En Q. M. Metropolitano, *Culturas y política cultural en el DMQ : una colección de ensayos* (págs. 59-68). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

evialeja88. (28 de Noviembre de 2014). *Atractivos Culturales*. Obtenido de San Blas Quito: <https://sanblasquito.wordpress.com/>

Fanon, F. (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Editorial Caminos.

Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En H. Foster, *El retorno de lo real* (págs. 175-209). Madrid: Ediciones Akal.

Foster, H. (2015). Foster Hal El Artista Como Etnografo. Obtenido de ACADEMIA: https://www.academia.edu/7389208/Foster_Hal_El_Artista_Como_Etnografo

FRANJA ARTE-COMUNIDAD, E. (2009). *Puerto Morro 2009*. Obtenido de FRANJA ARTE-COMUNIDAD: http://www.soloconnaturaecuador.org/noticias_bienvenidos.html

García Canclini, N. (2013). *La sociedad sin relato antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

Gavilanes, M. (10 de Junio de 2016). (J. Jarrin, Entrevistador)

Geertz, C. (2002). *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.

Giordano, M., & Mendez, P. (2001). El retrato fotografico en Latinoamerica: testimonio de una identidad. *Tiempos de America*(8), 121-135.

Guerrero, F. P. (15 de Abril de 2011). *La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE): orígenes*. Obtenido de MEMORIA MUSICAL DEL ECUADOR: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/04/la-orquesta-sinfonica-nacional-del.html>

Guevara-Segarra, J. (26 de Marzo de 2014). *LA "BELMONTE": APUNTES SOBRE LA HISTORIA TAURINA DE QUITO-ECUADOR (IV)*. Obtenido de Del toro al infinito: <http://deltoroalinfinito.blogspot.com/search?q=plaza+arenas>

Harvey, D. (1977). Procesos sociales y forma Espacial: Los problemas conceptuales de la palnificacion urbana. En D. Harvey, *Urbanismo y desigualdad social* (págs. 15-45). Madrid: Siglo XXI editores.

Ingold, T. (11 de Mayo de 2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo, Año 7*(N°11), 19-39.

- Kester, G. (2005). *Conversation Pieces: The role of dialogue in socially-engaged art*. En Z. Kucor, & S. Leung, *Theory in contemporary art since 1985*. Blackwell.
- Kester, G. (2009). Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo. En A. e. Collados, *TRANSDUCTORES pedagogías colectivas y políticas espaciales* (págs. 30-42). Granada: Centro Jose Guerrero.
- Kingman, M. (2009). *Apuntes a partir de la Residencia Solo con Natura*. Obtenido de Puerto El Morro 2009: http://www.soloconnaturaecuador.org/pto_m_manuelK.html
- Kingman, M. (2012). *Arte Contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO sede Ecuador.
- Kingman, M. (2014). Presencia de lo popular en el arte ecuatoriano contemporáneo. El caso de "Anónimos" de Juan Fernando Ortega. En J. C. Abad Vidal, *Pensar el arte: Actas del coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador* (págs. 57-71). Cuenca: Grafisum.
- Lacy, S. (2015). *De tu Puño y Letra*. Obtenido de Suzanne Lacy: <http://www.suzannelacy.com/de-tu-puno-y-letra-2/>
- Ministerio del Interior, R. (2014). *Operativo 'Mercado Arenas' decomisa un centenar de artículos*. Obtenido de Ministerio del Interior: <http://www.ministeriointerior.gob.ec/operativo-mercado-arenas-decomisa-un-centenar-de-articulos/>
- Mondoñedo Murillo, P. (2002). El retrato latinoamericano en los inicios del siglo XIX. En *José Olaya la obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro*. Lima: TESIS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS.
- Ortiz A, E. (20 de Junio de 2011). *LA FIESTA BRAVA EN QUITO, SIGLOS DE HISTORIA Y TRADICION*. Obtenido de Toros Ecuador: <http://torosecuadorweb.blogspot.com/2011/06/la-fiesta-brava-en-quito-siglos-de.html>
- Palacios Garrido, A. (2009). *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. España: Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social.
- Romero Gomez, Y. (2009). El museo Transductor. En A. e. Collados, *TRANSDUCTORES pedagogías colectivas y políticas espaciales* (págs. 11-13). Granada: Centro Jose Guerrero.
- Sanchez de Serdio Martin, A. (2009). Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización. En A. e. Collados, *TRANSDUCTORES pedagogías colectivas y políticas espaciales* (págs. 44-64). Granada: Centro Jose Guerrero.
- Schneider, A. (2006). Appropriations. En A. Schneider, & C. Wright, *Contemporary Art and Anthropology* (págs. 29-51). Oxford y New York: Bloomsbury Academic.

- Schneider, A., & Wright, C. (2006). The challenge of the practice. En A. Schneider, & C. Wright, *Contemporary Art and Anthropology* (págs. 1-27). Oxford y New York: Bloomsbury Academic.
- Schneider, A., & Wright, C. (2013). Between Art and Anthropology. En A. Schneider, & C. Wright, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice* (págs. 1-23). Londres: Bloomsbury Academic.
- Tigse, F. (26 de Junio de 2016). (J. Jarrin, Entrevistador)
- Tituaña, S. (11 de Abril de 2011). *Arte, comunidad y espacio publico*. Recuperado el 25 de Agosto de 2014, de Al Zurich: http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-martin_29.html
- Tranvia Cero, C. (2009). *Al Zur-ich, sexto encuentro internacional de arte urbano 2008*. Quito: Ediciones Continente.
- Tranvia Cero, C. (2010). *Al Zur-ich, octavo encuentro internacional de arte urbano 2010*. Quito: Ediciones Continente.
- Tranvia Cero, C. (9 de Mayo de 2015). Obtenido de Al zurich: encuentro de art y comunidad Quito Ecuador: <http://arteurbanosur.blogspot.com/>
- Tranvia Cero, p. (29 de Septiembre de 2009). *ANÓNIMOS*. Obtenido de You tube: <https://www.youtube.com/watch?v=gCMKA6CFcul#t=59>
- TranviaCero, C. (2010). La estetica del des-encuentrp. En C. TranviaCero, *Al zur-ich 8vo. encuentro internacional de arte urbano 2010* (págs. 7-9). Quito: Ediciones Continente.
- Ziccardi, A. (2008). Pobreza urbana y politicas sociales en America Latina. En L. ed. Delcourt, *Explosion urbana y globalizacion* (págs. 115-149). Madrid: Popular.
- ZUR-ICH, A. (13 de Julio de 2014). *Memoria "al zur-ich 2009"* . Obtenido de You tube: <https://www.youtube.com/watch?t=22&v=TC9fuuTUzwY>