

Reflexión y resistencia: diálogos del arte con la regeneración urbana en Guayaquil¹

Meditation and resistance: dialogues between art and urban regeneration in Guayaquil

Rodolfo Kronfle Chambers

Licenciado en Historia del Arte – Boston College, MA.

Email: rodykronfle@hotmail.com

Fecha de recepción: agosto 2006

Fecha de aceptación y versión final: noviembre 2006

Resumen

La regeneración urbana ha transformado radicalmente a la ciudad de Guayaquil: el desarrollo de mega proyectos públicos, la mejora de servicios y la masiva construcción de infraestructura se han acompañado de normativas y regulaciones concomitantes que han modulado en cierta medida aspectos sociales, económicos y culturales. El innegable impacto positivo que ha tenido este fenómeno en la ciudad no está exento de que se señalen algunos aspectos problemáticos que conllevan estos procesos y las dinámicas que de ellos derivan. Durante varios años han aparecido en los circuitos artísticos públicos obras que entablan diálogos y preguntas en torno a estas aristas. Lejos de plantearse como una oposición tozuda a los aspectos provechosos de la regeneración, el campo artístico ha dado señales de querer establecer un espacio para el ejercicio ciudadano crítico afincado en la reflexión. Este texto se diseñó para una conferencia visual presentada en uno de los núcleos teóricos que convocó la más reciente Bienal de La Habana (Nuevos Signos de Visualidad Urbana y el Arte), por lo que aquí se reúne y contextualiza una selección de este tipo de obras.

Palabras clave: arte, arte contemporáneo, Guayaquil, regeneración urbana.

Abstract

The urban regeneration has radically transformed the city of Guayaquil: the development of mega public projects, the improvement of services and the massive construction of different infrastructure have come together with normative and concomitant regulations that have modulated social, economic and cultural aspects. The undeniable positive impact of this phenomenon in the city is not excuse of some problematic aspects that bear these processes and the dynamics that derive from them. During several years, in the public artistic circuits have appeared works that establish dialogues and questions around these topics. This text was designed for a visual conference presented in one of the theoretical points that gathered the most recent Biennial of Havana (New Signs of Urban View and the Art), so here are exposed and contextualized a selection of this type of works.

Key words: art, contemporary art, Guayaquil, urban renewal.

1 Ponencia presentada en el Forum Idea, Evento Teórico, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana en abril de 2006.

Este artículo busca dar forma al impacto que han tenido los procesos de regeneración urbana implementados en Guayaquil en el campo del arte. Esta investigación no pretende asumir una posición política respecto a los criterios de regeneración urbana, aunque por la naturaleza misma de las prácticas artísticas actuales, siempre ávidas de reflexionar acerca de las problemáticas de su entorno en el campo social y cultural, el resultado lógico de este texto será una mirada que pondrá sobre el tapete aspectos polémicos de estos procesos.

Prácticas artísticas de diversa índole han incorporado de maneras muy heterogéneas las aristas más conflictivas de la regeneración al interior de sus discursos. Una buena parte de estas, como se hará evidente más adelante, se ha basado en estrategias de resignificación de los sistemas de símbolos que la misma regeneración activó o puso a circular.

Antecedentes básicos

La ciudad de Guayaquil, con sus estimados tres millones de habitantes, es la urbe de mayor población del Ecuador, su puerto principal y otrora su indiscutible motor económico. Muchos años de nocivas administraciones municipales con rasgos populistas contribuyeron a un deterioro físico y hasta moral de la ciudad, manifestado en una alicaída identidad local, la cual solía hallar resonancia en eslóganes idealistas y románticos como “Guayaquil Perla del Pacífico” o “Guayaquileño Madera de Guerrero”. La ciudad se debatía entre lamentables condiciones de salubridad, una decadente infraestructura y los serios problemas generados por la explosión demográfica de los sectores sociales más desposeídos, cuyo permanente crecimiento se atribuye a décadas de descontrolada migración interna acompañada de asentamientos poblacionales ilegales.

A partir del año 1992 hasta la actualidad, se suceden ininterrumpidamente cuatro términos de alcaldías del mismo signo partidista, las cuales emprendieron los cambios radicales que han convertido a Guayaquil y a sus procesos de regeneración urbana en un caso de estudio a nivel regional. El latente afán de todo un conglomerado social por recuperar una preeminencia nacional, y los orgullos provenientes de confrontaciones regionalistas históricas frente a la capital Quito, constituyen una fuente esencial que fue aprovechada para impulsar la regeneración y jugó su parte en las dinámicas desatadas por estos procesos.

El Malecón

La imagen de Guayaquil como puerto y su actividad comercial era antiguamente emblematizada por su malecón sobre el río Guayas: lugar turístico, de paseo, de descanso y de encuentro social, que con los cambios y crecimiento de la ciudad fue perdiendo importancia. La intervención sobre el mismo, promovida para “devolver la cara de la ciudad al río”, constituye el referente portaestandarte de una larga fila de proyectos públicos que apuntaron a remozar la imagen de Guayaquil.

Este megaproyecto de casi 3 kilómetros de extensión, desarrollado entre 1998 y 2002, significó no sólo la total reconstrucción del mismo, sino una gran ampliación de su tamaño ganándole terreno al río. El cambio no sólo se planteaba como de infraestructura, sino que se acompañaba de rígidos controles sobre la conducta de los “usuarios”; regulaciones promovidas como necesarias para no desentonar con el nuevo sello ciudadano de orden y limpieza. Ejemplos de estas restricciones incluyen la prohibición de asolearse sobre bancas o cualquier otra superficie, la prohibición de despojarse de zapatos, la prohibición de protagonizar escenas románticas, pasear animales, etc. En fin, cosas típicas de los espacios

públicos recreativos. Para implementar estos controles se instaló un cerramiento periférico regido con horarios de apertura y cierre, y se contrató un pequeño ejército de guardias privados cuyos silbatos amonestadores se pueden oír cada vez que existe una violación de las disposiciones.

El peso político de la estructura municipal y la influencia del poder de sus líderes han generado un clima de autocensura a la hora de que analistas y comentaristas de asuntos públicos emitan sus opiniones. Los pocos articulistas que problematizan aspectos de la regeneración son percibidos como parias, cuya inconformidad es injustificada y al margen de la aceptación mayoritaria. Es interesante notar entonces cómo el campo artístico se convierte en una de las tribunas críticas más activas, aunque el uso que hace de lenguajes codificados haga transitar de manera ambigua y limitada sus discursos. Esto último es en parte atribuible a que las obras deben insertarse muchas veces en las programaciones culturales auspiciadas por la propia administración municipal.



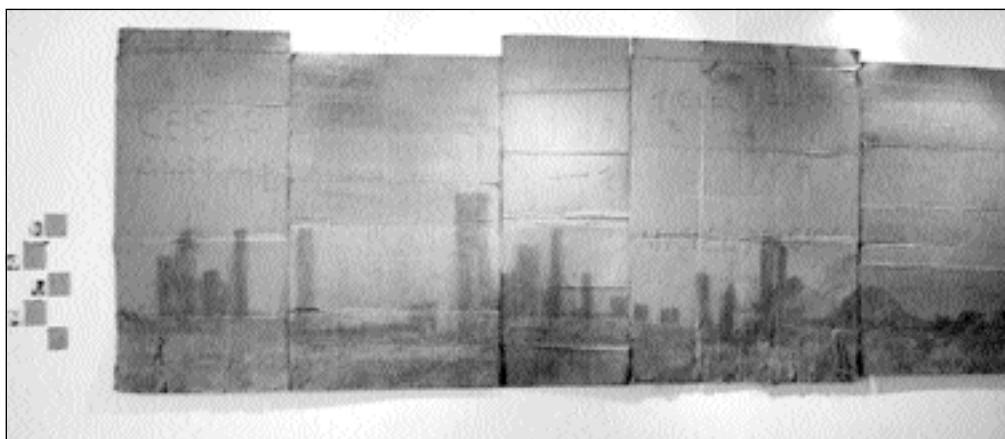
Saidel Brito – *Gracias Teodosio* – 2001

La obra *Gracias Teodosio* (2001) de Saidel Brito, emplazada en el mismo malecón, simula una cámara de vigilancia que ha sido trastocada en su escala a proporciones monumentales. Sintetiza así esta nueva sociedad bajo la lupa, en tiempos que no de manera fortuita se entretejían con la desmesurada popularidad de *reality shows* como el Gran Hermano y con la implementación de un plan de seguridad coordinado por el municipio denominado “ojos de águila”. Esta obra, y una pintura del mismo autor donde aparecen personajes descansando como animales en las ramas de los árboles (*Sin Título*, 2002), puede reflejar lo que el antropólogo Xavier Andrade (2006) ha denominado “la aniquilación gradual del espacio público expresada mediante políticas de control y vigilancia e, igualmente, de participación e incorporación de las coreografías del poder local por parte de los urbanitas”.



Lorena Peña – *Sombras nada más* – 2005

Las prohibiciones en el espacio público de las cuales hemos hablado fueron abordadas también por Lorena Peña (*Sombras Nada Más*, 2005), quien -en el marco de una convocatoria cultural anual que el museo municipal desarrolla en el mismo malecón, denominada Festival de Artes al Aire Libre (más conocida como FAAL)- dispuso una gran cantidad de siluetas que a manera de sombras fantasmagóricas aspiraban recordar al paseante las actividades que en antaño se desarrollaban en sitios así (lustrar zapatos, llevar mascotas, vender cigarrillos, dormir en bancas, etc.), ahora



Juan Pablo Toral – *Albergues para la ciudad* – 2005

vetadas en función de un pretendido decoro visual primer mundista.

En el mismo festival, Juan Pablo Toral presentó su Proyecto *Albergues para la Ciudad* (2005), donde pretendía brindar, por las noches que duraba el evento, alojamiento a un grupo de mendigos desplazados por la fuerza del casco céntrico regenerado, en una construcción cuya disposición arquitectónica era relativamente cómoda, pero cuya fachada de cartón revelaba la naturaleza de los huéspedes. La ubicación exacta tenía dejos de estrategia al poderse contrastar ante referentes con alta carga simbólica como el edificio del Banco La Previsora, el más conspicuo del perfil ribereño, erigido por una institución financiera que tuvo su cuota de responsabilidad en la peor crisis bancaria que soportó el país hace unos pocos años, y cuya fama de lanzamiento se asentaba en el estribillo de ser el primer “edificio inteligente”. Sus coordenadas estaban también muy cerca del emblemático monumento de La Rotonda. Como era de suponerse, los mendigos invitados nunca pudieron pernoctar en la temporal vivienda al serles impedido el ingreso al espacio “público” del malecón. En torno a la misma problemática, Toral ha trabajado otras piezas como la titulada *Regeneración Urbana* (2004), en la cual empleó como soporte los mismos cartones que usan los indigentes para confeccionar

sus improvisadas guaridas nocturnas. Los presentó en el salón más antiguo del país, apenas interviniéndoles con una sustancia grasa mediante la cual esbozó sobre ellos la silueta del remozado perfil urbano visto desde el río. La convocatoria de dicho evento buscaba actualizar la idea del *readymade*, juego que el artista puso en marcha aludiendo a su vez a la actividad de reciclaje de cartón que sirve de sustento a estos personajes.

Muchas de estas obras ponen de relieve algunos móviles muy concretos para la producción contemporánea, en similar vena con lo que el teórico Hal Foster (2004) comentaba en una reciente ponencia: “sin duda, un servicio que el arte todavía puede proporcionar es el de detenerse, el de tomar una postura, el de ser registro concreto que agrupe lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Más aún, lo amorfo de la sociedad puede ser una condición que el arte debe impugnar más que celebrar; una condición que puede convertirse en forma con el objetivo de reflexionar o de oponer resistencia”.

Eliminando “lo feo” (o el discreto encanto de lo global)

El plan de regeneración urbana, que en muchos sentidos parecía emular en lo físico mo-

delos foráneos, fue calificado por voces críticas como una “miamización” de la ciudad, refiriéndose por supuesto a la más importante urbe de La Florida, centro de vacaciones preferido de la burguesía local.

Palmeras y adoquines pasan a ser elementos característicos de la renovación física y se comienzan a potenciar por ende de manera simbólica. El proyecto *Sin Título* (2004) del colectivo Lalimpia, participante en la VIII Bienal de Cuenca, consistía en cubrir el piso de un corredor del Museo de Arte Moderno con adoquines transparentes que dejaban ver grillos “congelados” en su interior; estos animales -vale aclarar- caracterizan con su masiva presencia a la temporada invernal guayaquileña. Según lo plantearon, los artistas pretendían desnudar las plagas sociales que subyacen bajo el maquillaje de Guayaquil, para inducirnos a cuestionar las lógicas de supuesto “progreso” implementadas en las políticas de la regeneración, al enfatizar el embellecimiento de ciertas áreas por sobre la solución de problemas sociales más urgentes. Articulando ideas similares, Juan Pablo Toral nuevamente reinterpreta el perfil de la ciudad (*Primera Acumulación- 9 de Octubre*, 2005): en una prospección cuasi-arqueológica rescató las antiguas baldosas que fueron removidas de su acera y las contrapuso como cimiento de una nueva erección urbana con el ahora popular adoquín.

Poco a poco, al ritmo de los avances, se van tomando en las zonas intervenidas medidas para erradicar lo que se va tildando de “feo” o que “afea” la ciudad. Por ejemplo, a través de la Comisión de Tránsito se impidió la circulación de triciclos por las zonas regeneradas, herramienta de trabajo de cientos de personas que conforman economías paralelas no reguladas. El conspicuo problema del comercio informal se empezó a manejar por el Municipio con tintes de una legalidad que llegó a extremos represivos a cargo de una recién conformada guardia metropolitana. Una

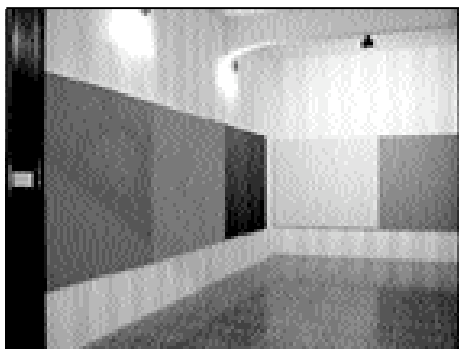


Colectivo La Limpia – *Sin Título* - 2004

obra de Oscar Santillán e Illich Castillo hace referencia a la erradicación de vendedores ambulantes introduciendo un tropo en su título: *Burri en el Centro (el informalismo es muy practicado en Guayaquil)* (2003). La pintura reproduce uno de los elementos arquitectónicos neo-clásicos del Palacio Municipal en cuyo interior aparece una obra del mencionado artista: el movimiento pictórico deviene en comentario irónico para referirse a esta realidad social.

El cabildo pone en marcha un concepto visual homogenizador que intentaba reestablecer el orden y otorgar la sensación de uniformidad al crecimiento más bien orgánico y caótico de esta urbe². Edictos municipales prescribían repintar las casas y edificios de las zonas intervenidas con esquemas de colores predefinidos, el resultado final privilegia, por ejemplo, combinaciones en colores pasteles, muchos de los cuales, más allá de las diferen-

2 La convicción de este emprendimiento se puede desprender de las mismas declaraciones del alcalde. En una nota aparecida en diario *El Universo* titulada “Cabildo controlará con una ordenanza azoteas de edificios” (21-abril-2006) se lo cita diciendo: “para que pueda verse como en otras ciudades una ciudad homogénea, no solo desde abajo sino desde arriba”.

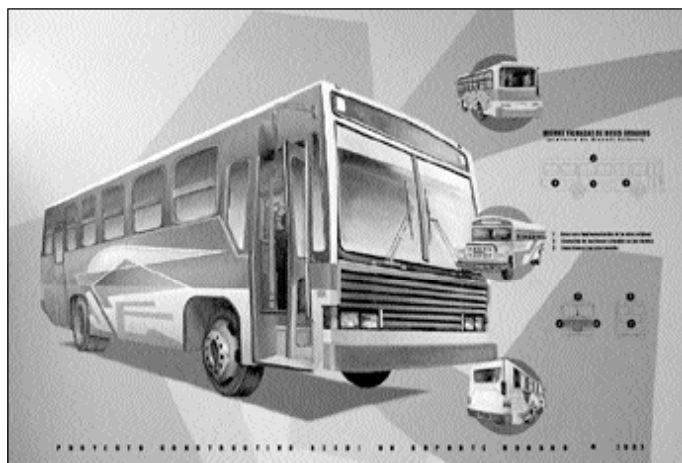


Xavier Patiño – *Soy lo prohibido* - 2001

cias en los estilos arquitectónicos, nos recuerdan las gamas cromáticas empleadas en el distrito Art Deco de Miami Beach. Parodia de este tema fue la cáustica instalación *Soy lo Prohibido* (2001) de Xavier Patiño, obra que parte del instructivo que “obliga a pintar fachadas y cerramientos de edificaciones” y que en su numeral cuatro incluye restricciones para colores reñidos con un etéreo buen gusto, como el “amarillo patito” y el “verde perico” que entre otros “contaminan visualmente o desmerecen la ciudad”. En una pieza de legislación de antología, de criterios en buena parte risibles, se sientan las bases para una homologación cromática de la ciudad, cosa que será parodiada por Patiño al detallar en las paredes de la galería inscripciones alusivas a los colores y sus implicaciones raciales, poéticas, sexuales y alegóricas. El artista asumía para sí mismo la “fealdad” que el municipio se había empeñado en erradicar, declarando como título de una de las piezas *El patito feo soy yo*.

La obra titulada *Lo constructivo desde un soporte urbano* (2003) de Oscar Santillán e Illich Castillo, presentada en el más concurrido certamen artístico municipal, reaccionaba a su vez a las recientes disposiciones que obligaban a estandarizar el pintado de los vehículos de transportación pública. Aquello reemplazaría -y “esterilizaría”- a los folclóricos y multicolores diseños e imaginativa rotulación (llena de inscripciones con sagaces estribillos

y aforismos del habla popular) que adornaban azarosamente los autobuses. Aquí los artistas juegan nuevamente en doble sentido con referencias de la Historia del Arte, pero esta vez guayaquileña, al invocar a la abstracción geométrica que practicaba Araceli Gilbert, uno de los referentes modernos más importantes del Ecuador. Lo que se disfrazaba como una pintura -único medio permitido en dicho salón- era en realidad un proyecto de arte público, o un ejemplo de lo que se pudiese hacer, tomando a los autobuses como soporte mismo del imaginario plástico de Gilbert, el cual por lo menos tiene una importancia y un valor cultural concretos.



Oscar Santillán e Illich Castillo –
Lo constructivo desde un soporte urbano - 2003

Gran ironía de estas políticas homogeneizadoras constituye la erradicación de una expresión popular genuina como la decoración de los autobuses para simultáneamente promover un mega-proyecto de arte público, el cual consistió en la intervención plástica de los pilares de decenas de nuevos pasos a desnivel con un artificial y edulcorado imaginario folclórico-costumbrista, muy cuestionable desde el punto de vista artístico, que no hace sino contribuir a la calcificación de estereotipos culturales e identitarios resumidos en banales imágenes de postal, y que apela a los paradig-

mas de la pacata e insustancial escultura pública que se encuentra por todo el país (ejemplo: el *Monumento a la Piña* en la ciudad de Milagro).

Más procesos de homologación, ahora los que son fruto del impacto de la globalización capitalista, se revelan y desentrañan poéticamente en una sencilla acción (*In-dependencia: paseo por la 9 de Octubre*, 2005) de Romina Muñoz, Gabriela Fabre y Gabriela Cabrera, quienes vaciaron varios tachos de basura en la más significativa arteria vial de Guayaquil, la denominada Avenida 9 de Octubre, bautizada así en honor al onomástico independentista de la urbe. El resultado irónico es la recopilación de desechos que sólo hablan de procesos acelerados de asentamiento de franquicias extranjeras, o lo que puede ser visto como nuevos procesos de colonización económica altamente visibles en la calle que celebra la autonomía local. Las artistas realizaron una profunda asepsia de los envases y recipientes, en los cuales encuentran -por su relación vital de alimentación- contactos estrechos con los habitantes de la ciudad, e intervinieron lúdicamente los mismos con hilos multicolores, remendando a la vez las roturas producidas en su descarte.

Cito aquí unas palabras del teórico cultural Nikos Papastergiadis (2005:37) que resuenan en esta pieza: “La ciudad se transforma para inducir su caída. Se embellece, no por la experiencia edificante del espíritu que esto ofrecería a sus ciudadanos más prosaicos, sino para enganchar a los habitantes del mundo corporativo que flotan libremente. En esta lucha por capturar y encantar a lo foráneo, la ciudad amenaza con perder sus propias estructuras, las cuales aseguran que la esperanza y el sentido tengan un hogar. La globalización requiere que se desarrollen ciertos estándares para asegurar la seguridad y compatibilidad, pero también se ve rechazada justamente porque ha traído consigo el nacimiento del insípido y banal des-lugar”.

En líneas compartidas, una de las pinturas de Fernando Falconí hecha mano de la tradición de la pintura clásica para resignificar un tema como *El Rapto de Europa* (2005). Lo trae a valor presente para referirse a la transformación de la realidad económica local, al escenificar el mitológico relato protagonizado ahora por figuras de la imagen publicitaria de productos de consumo masivo, la mayor parte de los cuales pertenecen a empresas multinacionales.

Verde que te quiero verde

Las lógicas de la regeneración desataron interesantes debates que constituyeron terreno fértil para el campo de la antropología visual. Una de las preocupaciones que atraviesa la instalación *In Urbi Naturam* (2004) del colectivo Lalimpia tiene que ver con el déficit de áreas verdes en la ciudad y con la implementación de un esquema de jardines decorativos para ser contemplados más no utilizados; en su cuota de aporte recubrieron los 321 m² de una galería con césped. El antropólogo Xavier Andrade (2004), quien también ha señalado el “carácter ilusorio de la oferta ecológica”, por su parte, inauguró uno de los proyectos críticos más depurados del medio, la Galería “Full Dollar”, cuyos boletines articulan en refinadas parodias situaciones de índole artística que apuntan a desestabilizar paradigmas culturales, sociales y principalmente las mismas políticas de regeneración urbana. La intangible Galería opera bajo su estribillo de “capital privado al servicio del arte contemporáneo y la limpieza sociológica”, e intenta “comentar sobre la problemática relación entre el arte contemporáneo y la regeneración urbana, o de lo cultural como parte de una agenda de renovación urbana que tiene efectos positivos y exclusionarios”.

Otro ejemplo relacionado con las políticas medio-ambientales fue la intervención en el



Larissa Marangoni – *Yo ya no me baño en el Estero* - 2002

espacio público de Larissa Marangoni titulada *Yo ya no me baño en el Estero* (2002), instalación que empleaba dos vallas publicitarias de las que han proliferado en la ciudad y le han dado un nuevo carácter al paisaje urbano. Las vallas se alzaban cerca de uno de los ramales del Estero Salado, antiguo santuario natural para el esparcimiento público y distinguido por sus manglares, que con el progreso de la ciudad ha sido gravemente contaminado por aguas negras. En la primera valla se proyectaba un video en el cual la artista aparece nadando en la piscina de un club social aldaño a dicho sitio, y en la segunda se amplía una fotografía en la cual aparece flotando en el azul cerúleo acuático, al mismo tiempo una grabación reproducía testimonios de gente mayor que alcanzó a disfrutar del entorno natural de aquel lugar. Lo que la artista plantea como una tradición interrumpida en su generación, interroga e intenta crear conciencia a la vez acerca de las políticas no integrales de la regeneración urbana, entre cuyos proyectos desarrolló otro malecón de más modestas proporciones al pie del estero

sin que quede claro el tema de la propuesta de recuperación ambiental.

Lo social supura

Varias obras intentan poner de relieve los mecanismos de poder y control urbano en la ciudad, a pesar de que los mismos caigan a veces en prácticas meramente ilusorias. Como hemos visto, algunos artistas han señalado a través de su trabajo que la “limpieza” de mendigos o comerciantes informales en las zonas regeneradas no ha solucionado en realidad los problemas, aunque una parte de la ciudadanía asuma que estos asuntos estén arreglados ya que ahora aquellos marginales no están a la vista.

Ordenanzas municipales de diversa índole entran en vigencia para regular hasta el más mínimo detalle de la nueva imagen de la ciudad. Xavier Patiño nuevamente alude a una de ellas en la situación generada en su propuesta *Zona Rosa* (2001), donde en teoría desacata la ley que normaba el traslado de bares

a zonas determinadas al montar un hipotético cabaret de “bailarinas exóticas” al interior de una galería. Lo que por un lado ponía en evidencia una doble moral empeñada en dificultar el acceso a consumos “perniciosos” de recreación también se revelaba como un nuevo esfuerzo por invisibilizar realidades marginales.

Así, la renovada imagen e infraestructura de la urbe muestra una paradójica relación con álgidas condiciones sociales, incontenibles y difíciles de tratar o erradicar. Urgencias de este tipo al interior de la trama urbana se incorporan en diversos trabajos como llamados de atención. En uno de ellos, del colectivo Los Amigos de lo Ajeno (*Entre Rojo y Verde. Los trapos sucios se lavan en la calle*, 2005)-, se reflexiona sobre la alarmante mendicidad infantil en los semáforos de la ciudad, presencias tan ubicuas que constituyen un habitual panorama de anormalidad. Presentan un conjunto horizontal de franelas de limpieza sobre las cuales retratan una fila de coches esperando la luz verde para continuar su anónimo tránsito.

En otro trabajo (*Sin Título*, 2005), de Karen y Karina Nogales, se trata un hecho que en el 2004 conmovió a la ciudadanía. Las artistas rindieron un silencioso tributo a los ancianos fallecidos en la huelga de hambre protagonizada por los jubilados del seguro social en aras de mejorar sus pensiones. En la obra se reproduce a escala natural los nichos del cementerio donde fueron enterrados, empleando una literal transcripción visual de los mismos. La pintura, ejecutada con pigmentos iridiscentes que irradian luz en la oscuridad, llegaba a producir en la penumbra de la experiencia un profundo efecto emocional, invocando la noción de lo “espectral” en la etérea presencia de lo que no vemos a través de rasgos simbólicos, conectando efectivamente lo psíquico con lo social.

Este tipo de obras representan una línea de producción cada vez más notoria, obras

que se definen por su compulsión de rescate de la memoria, avocadas a lidiar con experiencias traumáticas, especialmente con las condenadas al olvido.

Historia e historias

Una de las vetas con mayor potencial de explotación en el arte guayaquileño actual se encuentra en el acto de escrutar y sacudir contenidos históricos ya sedimentados. En esta línea empiezan a aparecer diversos tipos de cuestionamientos hacia las versiones oficiales de la historia, a partir de referentes revitalizados por la regeneración.

En el certamen artístico que se despliega en el malecón, Stéfano Rubira potenció el valor simbólico de aquel sitio en una pintura



Stéfano Rubira – *Sin Título* - 2004

(*Sin Título*, 2004) en la cual sustituye el óleo por una sustancia farmacéutica llamada violeta de genciana, comúnmente empleada para curar heridas. Representa con ella una emblemática manifestación de la clase obrera ocurrida en 1922, la cual fue violentamente reprimida causando la muerte a numerosos trabajadores cuyos cuerpos fueron arrojados al río³. De esta forma, el lugar donde se realizó la pintura y los materiales químicos empleados en ella -sus propiedades de sanación ahora transmutados a un sentido catártico- forman parte de una agenda de significación estratégica, donde lejos de adscribirse al frívolo entorno de la convocatoria, el artista representa in-situ, dentro de una táctica de inserción y sentido de oportunidad, un hecho histórico-social cuya latente deuda está aún pendiente.

En el corazón del malecón se encuentra uno de los monumentos más reconocibles de Guayaquil, aquel que conmemora la reunión que en este puerto tuvieron los libertadores Bolívar y San Martín en 1822. Este referente será apropiado, en tono inquisidor, al interior de algunos trabajos. Un proyecto de Oscar Santillán y Manuel Palacios consistía en sobreponer a la escultura de los próceres un monitor en el cual un video pretende trucar el apretón de manos por un juego de *Piedra, papel o tijera* (2002), controvirtiendo el improbable e idealizado gesto que según la escultura protagonizaron estos generales, una construcción histórica que ha devenido en narrativa imprescindible dentro del imaginario de la ciudad. Los sentimientos de unión, amistad y solidaridad se ponen en tela de duda en los revisionismos históricos a los que apela esta obra, según los cuales Guayaquil fue objeto de disputa entre estos actores y ganada por la sagacidad de Bolívar.

3 Este hecho inspiró luego una de las novelas más significativas de la literatura ecuatoriana, titulada *Las Cruces Sobre el Agua* de Joaquín Gallegos Lara.

Apropiándose de una maqueta hecha para el mismo monumento, que no fue aprobada “por no ajustarse a los cánones estéticos pre-establecidos”⁴, pero que reposa en la sala histórica del Museo Municipal, Illich Castillo socava el imaginario iluso y fraterno de esta historia que construye retazos de la memoria colectiva porteña. Lo hace a partir del arte popular, prestando los crudos recursos estéticos empleados en la confección de los llamados “años viejos”, monigotes de papel periódico que son incinerados ritualmente por todas las familias en fin de año. La obra titulada *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* (2005) pretende así desmitificar hechos canonizados que se asumen como invulnerables, al tiempo que activa lecturas que delatan la extraña connivencia del discurso bolivariano con la izquierda latinoamericana e, inclusive, al disponer de estas figuras en un paisaje de tonos rosa, potencia el “sesgo ambiguo” de la representación original, en tiempos propicios para el debate en torno a la legalización de las uniones entre personas del mismo sexo.

En el más reciente Festival al Aire Libre (FAAL) Juan Carlos León echa a andar su *Proyecto Invasión* (2005) al solicitar a determinados paseantes del Malecón, específicamente a quienes provenían de barriadas marginales, que hagan -a manera de maqueta- una recreación tridimensional de su vivienda. Para el efecto les proveía de los materiales típicos empleados en su precaria construcción: caña, plástico y zinc. Con el conjunto de casitas obtenidas simuló una serie de “invasiones” que ya no se apropiaban de terrenos baldíos en las periferias urbanas, sino que simbólicamente se asentaban en los lugares más representativos de la ciudad, en una suerte de visita no anunciada de la realidad del margen en pleno centro regenerado. Estas invasiones incluían intervenciones en plazas públicas

4 Cita contenida en la ficha museográfica de la obra.



Juan Carlos León – *Proyecto Invasión* - 2005

donde suscitaban una interacción entre este paisaje relegado y los insignes prohombres inmortalizados en el bronce de la historia, abriendo así la posibilidad de replantear miradas meditadas ante el evidente fracaso de cualquier proyecto de construcción de nación concebido con la mejor de las intenciones. Se dieron además los inevitables “desalojos” por parte de los guardias privados contratados para resguardar el espacio público, reproduciendo metafóricamente lo que en efecto ocurre muchas veces ante la ilegalidad de las invasiones en el día a día de la ciudad.

El difícil retorno de “lo real”

Estos ejemplos de prácticas artísticas actuales que hemos revisado no se han gestado, sin embargo, en un clima de generalizada comprensión o aceptación. Las mismas han nadado a contra corriente en un polémico ambiente cultural que tiene como mar de fondo una confrontación entre el paradigma estético moderno y el contemporáneo.

Incorporo este análisis dentro del contexto de la regeneración urbana ya que ésta propició la inclusión del que fue tal vez -en su planteamiento inicial- el más ambicioso proyecto museal de la región: coronando el malecón se construyó el llamado Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, más conocido por sus siglas como MAAC. Las reñidas discusiones que se suscitaron en torno a los proyectos que llevaba a cabo la institución, que en sus inicios bregaba por una ampliación de los horizontes culturales locales, han caracterizado hasta la actualidad la difícil validación de estas “nuevas” prácticas cuyos fines apuntan más hacia la creación de sentido.

El desbrozamiento razonado de las distintas posturas ha estado ausente de las discusiones al respecto, a cambio de lo cuál muchos artistas han preferido articular al interior de su propia producción algunos aspectos del debate, tratados la mayor de las veces con un aire de ambigüedad. Este tipo de obra se ha presentado en los diversos concursos de arte de la ciudad, los cuales se han aprovechado como lugar de enunciación para hacer frente a la problemática cultural.

Así tenemos a un Wilson Paccha, artista quiteño que cuestiona las supuestas prácticas curatoriales exclusionarias implementadas en la institución, al tiempo de insinuar una adscripción de la misma al modelo de turismo cultural que hoy llamamos el “efecto Bilbao” (*El Guayanheim y el MAAC son frijoleros*, 2003). Por su parte, Oscar Santillán hecha mano de un burlón humor para impugnar a la directora actual del MAAC en *Tres Mariellas con Macho (Homenaje a la muy fecunda Escuela de Guayaquil)* (2004), instalación escultórica fabricada a base de un fácilmente reconocible saponáceo ecuatoriano -el Jabón Macho- que ganó fama gracias a sus comerciales eróticamente sugestivos. La carga semántica del material empleado, el juego de palabras en el título y el guiño sexual se plan-



Óscar Santillán – *Tres Mariellas Con Macho. Homenaje a la Muy Fecunda Escuela de Guayaquil* - 2004

tean -a falta de foros de discusión para tratar estos temas- como un comentario para increpar la gestión cultural desempeñada en la institución. La reiterada representación de las famosas Venus de Valdivia (objeto de continua reproducción en la obra pictórica de la funcionaria aludida y conocido emblema de fertilidad) en este cáustico material sugiere una imposibilidad de fecundidad, la anulación de un ambiente propicio para la creación; en un nivel adicional increpa el uso del patrimonio arqueológico como parte constitutiva de la identidad nacional, cosa que entremezclándose con apologías localistas sirve como coartada de justificación hacia intercambios y aperturas culturales.

El museo pasa a ser el tema central de Saidel Brito en *Labores Domésticas* (2005) pintura que impone en la fachada del nuevo MAAC el mural que remata el frontis del antiguo edificio de la institución; comenta con este tropo la pervivencia de administraciones retrógradas cuyas coartadas de justificación se

encuentran en los discursos nacionalistas e identitarios que el mural sugiere. Este productor sumado a otros actores de la escena cultural local llegaron a formar una Veeduría Cultural con el objeto de exigir una rendición de cuentas respecto a temas como estos, pero, a pesar de los postulados que planteaban, algunos artistas como Marco Alvarado expresaron su disconformidad con dicha iniciativa en obras como *La pesadilla sajina de Tita, el vidente waorani que soñó que se transformaba en veedor ¿o era la del veedor que se transformaba en waorani?* (2005).

Xavier Patiño condensa en su *Viejo Titán o Artista Moderno Luchando por ser Contemporáneo* (2004) los dilemas por los que atraviesan muchos artistas de la escena ante las fluctuantes condiciones. De igual forma, su díptico *Palabras Críticas* (2003), pintura que muestra a dos simios enfrentados con mirada inquisitiva, se inscribe en un ambiente en el cual ya empezaban a aparecer enfoques metodológicos y usos de herramientas

de la teoría crítica a los cuales el medio no estaba acostumbrado. Otros como Jorge Velarde equiparan la influencia del arte contemporáneo con nuevas prácticas colonizadas que atentan contra la identidad y los vínculos con la tradición, según se desprende de su obra *Palimpsesto...sabor a mi* (2004). En aquella obra, al igual que en *Decreto optimista para hippies y surrealistas contemporáneos* de Marco Alvarado, se pueden intuir comentarios reticentes o escépticos relativos a la “factura” de la producción contemporánea.

Las luchas de poder protagonizadas por un *establishment* cultural, irracional a la hora de una desinteresada interpelación intelectual hacia los nuevos rumbos que van marcando las prácticas artísticas del medio, es parodiada con el mismo aire de intolerancia en la obra *Sicariato organizado para matar el sentimentalismo modernista* (2005) de Juan Carlos León, la cual asume la estética de un tabloide sensacionalista para fabular una crónica jovial de aquella suerte de *zeitgeist* en el clima de confrontación imperante.

Con esto cierro esta breve mirada a los vínculos de una escena artística, sus lecturas, posturas, compromisos y militancias hacia una realidad concreta que se desenvuelve en el plató de la ciudad, en una relación que plantea otras perspectivas para abordar los problemas que atraviesan este conflictivo es-

pacio. Estas negociaciones y la necesidad de un diálogo efectivo ha nutrido e inyectado de energía a toda una generación de nuevos creadores que se muestra indivisible de los contextos en los cuales opera, y donde el arte puede ofrecer aproximaciones más plurales y éticas para la consolidación de un verdadero espacio público ciudadano.

Bibliografía

- Andrade, Xavier, 2006, “Más ciudad, menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil”, en *Ecuador Debate* N° 68, Centro Andino de Acción Popular, Quito, pp. 161 - 198.
- , 2004, “Entre el arte y la antropología”, entrevista en diario *El Universo*, 8-07-04, Guayaquil.
- Foster, Hal, 2004, “Archivos y utopías en el arte contemporáneo”, ponencia presentada en Resistencia, Tercer simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo, Patronato de arte contemporáneo, México.
- Papastergiadis, Nikos, 2005, “Sur-Sur: Una Introducción”, en *Enfoques a distancia sobre la producción de cultura en la situación contemporánea*, TEOR/ÉTICA, San José.