

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
(UTN)**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA
(FECYT)**

CARRERA: LIC. ARTES PLÁSTICAS

**INFORME FINAL DEL TRABAJO DE TITULACIÓN, EN LA
MODALIDAD PRESENCIAL**



TEMA:

“Una visión de la vida cotidiana andina a través de prácticas artísticas posmodernas”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciatura en artes plásticas.

Línea de investigación: Ontología, estética y arte contemporáneo

Autor (a): Anthony Alexander Bravo Bernal

Director (a): Msc. Yenney Ricardo Leiva



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD:	1725442998		
APELLIDOS Y NOMBRES:	Bravo Bernal Anthony Alexander		
DIRECCIÓN:	Barrio "El Olivo", calle licenciado Nelson Dávila		
EMAIL:	aabravob@utn.edu.ec		
TELÉFONO FIJO:		TELÉFONO MÓVIL:	096 300 8366

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	"Una visión de la vida cotidiana andina a través de prácticas artísticas posmodernas"
AUTOR (ES):	Bravo Bernal Anthony Alexander
FECHA: DD/MM/AAAA	31/01/2022
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA:	<input checked="" type="checkbox"/> PREGRADO <input type="checkbox"/> POSGRADO
TÍTULO POR EL QUE OPTA:	Licenciatura en artes plásticas.
ASESOR /DIRECTOR:	Msc. Yenney Ricardo Leiva

2. CONSTANCIAS

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto la obra es original y que es (son) el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 31 días del mes de enero de 2022

EL AUTOR:

(Firma).....
Nombre: Bravo Bernal Anthony Alexander

CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR

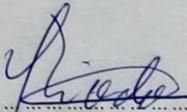
UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
VICERRECTORADO ACADÉMICO
BIBLIOTECA

Ibarra, 10 de agosto de 2021

PhD Yenney Ricardo Leiva Leyva
DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CERTIFICA:

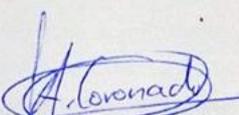
Haber revisado el presente informe final del trabajo de titulación, el mismo que se ajusta a las normas vigentes de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT) de la Universidad Técnica del Norte; en consecuencia, autorizo su presentación para los fines legales pertinentes.

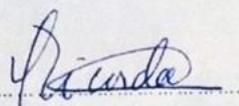
(f) 
PhD. Yenney Ricardo Leiva
C.C.: 0902059798

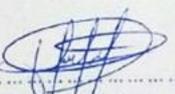
PhD Yenney Ricardo Leiva Leyva
DIRECTORA DE BIBLIOTECA

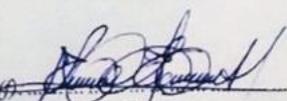
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL

El Tribunal Examinador del trabajo de titulación "Una visión de la vida cotidiana andina a través de prácticas artísticas posmodernas" elaborado por Anthony Alexander Bravo Bernal, previo a la obtención del título de Licenciatura en Artes Plásticas, aprueba el presente informe de investigación en nombre de la Universidad Técnica del Norte:

(f): 
(Phd. Jesús Coronado)
C.C.: 1756341242

(f): 
(Phd. Yenney Ricardo)
C.C.: 096.20.59.700 -

(f): 
(Phd. Susah Galvez)
C.C.: 1.7.1.0.1.2.1.9.2.0

(f): 
(Msc. Vinicio Echeverria)
C.C.: 7002523874

DEDICATORIA

A mi abuelo por enseñarme a perseverar.

AGRADECIMIENTO

A mi familia y amigos por su apoyo y fe incondicional.

RESUMEN

El objetivo del presente estudio es crear una serie de obras artísticas en base a la experimentación con materiales no tradicionales para promover la contemplación de la vida cotidiana en Imbabura. Se ha realizado un análisis teórico sobre la cotidianidad andina de Imbabura para sustentar conceptualmente la propuesta artística. Considerando la gran importancia que tiene el replanteamiento de la cotidianidad, se reconoce como beneficiarios tanto a la ciudadanía, como al sector artístico para enriquecer los cuestionamientos sobre trabajar en torno a esta temática.

La investigación que se ha desarrollado es cualitativa, por ello es de carácter descriptiva y narrativa, haciendo uso del método hermenéutico. Se realizó una revisión bibliográfica para obtener el estado del arte sobre los estudios que abordan las características socio históricas de la cotidianidad andina, y por último se elaboró un recorrido histórico por los movimientos y artistas que han trabajado en torno a dicho tema. La técnica principal de esta investigación fue la observación, lo cual condujo a la experimentación artística para elaborar una serie de obras en diversas técnicas y materiales.

Como principales resultados se puede ofrecer, en primer lugar, un cuerpo teórico que contribuye a caracterizar la vida social y cotidiana del contexto imbabureño desde una concepción estética. En segundo lugar, obras artísticas que permiten visitar los imaginarios y entornos comunes desde nuevas ópticas y técnicas que enriquecen el oficio artístico contemporáneo.

Se realizaron un total de 7 obras en las que figuran técnicas como videoarte, pseudo artesanía, serigrafía, performance mercantil, extensión de guaipe sobre soportes bidimensionales, soft sculpture, y arte público. En dichas obras se abordan temáticas como la cotidianidad agrícola, artesanal, etnogeográfica y urbana, popular y proliferación de las imágenes.

Palabras clave: Cotidianidad, Andes, relacionalidad, socio estética, extra artístico, material.

ABSTRACT

The objective of this study is to create a series of artistic works based on experimentation with non-traditional materials to promote the contemplation of daily life in the Andes. Considering the great importance it has for the citizenship, it will be very useful as a tool for the artistic sector.

The research that has been developed is qualitative, using the hermeneutic method. A bibliographic review of the historical causes that characterize the everyday socio-aesthetics in Ecuador was carried out, as well as some social sciences that have addressed the definition of everyday life, and finally, a historical review of the movements and artists that have worked on the subject was elaborated. As main techniques, unstructured observations were used, and artistic experimentation was used to elaborate a series of works in different techniques and materials.

As a result, the Imbaburan artistic community does not recognize contemporary art as a plausible practice, due to the traditional nature of its arts. At the same time, the potentialities of producing around everyday life are identified, both for the social contribution to revisit the imaginary and common environments, as well as the production of new optics and techniques that enrich the contemporary artistic craft. This leads to conclude the importance of art as a political strategy and extra-artistic aesthetics as remarkable tools for the re-signification of everyday life.

Keywords: Everyday life, Andes, relationality, socio aesthetic, extra artistic, material.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN	i
CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR.....	ii
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTO	v
RESUMEN	vi
ABSTRACT.....	vii
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	viii
ÍNDICE DE TABLAS	xi
ÍNDICE DE FIGURAS	xi
INTRODUCCIÓN	1
Objetivo general.....	2
Objetivos específicos.....	2
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	3
1.1 La vida cotidiana.....	3
1.2 Vida cotidiana en los Andes de Imbabura.....	5
1.2.1 Entre la modernidad y la ancestralidad.....	6
1.2.2 Ethos barroco y teatralidad	7
1.2.3 El neobarroco	10

1.2.4 Mestizaje.....	13
1.3 Ejes de la cotidianidad andina de Imbabura	14
1.3.1 Cotidianidad agrícola.....	15
1.3.2 Cotidianidad artesanal.....	16
1.3.3 Cotidianidad etnogeográfica y urbanidad	17
1.3.4 Cotidianidad popular y la proliferación de las imágenes.....	19
1.4 Cotidianidad y arte.....	19
1.4.1 Arte contemporáneo y prácticas artísticas posmodernas	26
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA	38
2.1. Tipo de Investigación.....	38
2.2. Técnicas e instrumentos de investigación.....	38
2.3. Preguntas de investigación y/o hipótesis	39
2.4. Participantes.....	39
2.5. Procedimiento y análisis de datos	39
CAPÍTULO III: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	40
3.1 Cotidianidad etnogeográfica y videoarte	41
3.2 Proliferación popular de las imágenes y serigrafía sobre bolsos	50
3.3 Artesanía, des folclorización y pseudoartesanía	54
3.4 Artesanía, des folclorización y softsculpture	57
3.5 Cotidianidad urbana y guaipe	59
3.6 Cotidianidad urbana e intervención pública colaborativa de guaipe	62
3.7 Cotidianidad agrícola y escultura agraria	66

CAPÍTULO IV: PROPUESTA	71
4.3. Guion curatorial	83
4.3.1. Datos informativos.....	83
4.3.2. Objetivo general.....	83
4.3.3. Objetivos específicos	83
4.3.4. Mensaje.....	84
4.4. Conceptualización de la exposición.....	84
4.4.1. Texto curatorial.....	85
4.4.2. Montaje de la exposición	85
4.4.3. Inauguración de la exposición	85
4.4.4. Recursos.....	86
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	87
5.1. Conclusiones.....	87
5.2. Recomendaciones	87
SECCIÓN DE REFERENCIAS	88
7.1. Glosario.....	88
7.2. Fuentes de información.....	89
ANEXOS.....	95

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1 Guion técnico para rodaje de videoarte.....	47
Tabla 2 Planificación de tomas en campo abierto.....	48
Tabla 3 Extracción de las fronteras geográficas de cada locación mediante dibujo digital.....	53
Tabla 4 Símbolos utilizados en la composición de un tapiz artesanal.....	62
Tabla 5 Recursos utilizados en las 7 obras propuestas.....	89

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1 Celebración del inti Raymi, poblaciones kichwa Otavalo	9
Figura 2 Captura documental (Perros calle...jeros). 1994.	9
Figura 3 Puesto de comercio informal, registro mostrado en la exposición "la calle del algodón". 2003.....	11
Figura 4 Teatralización del escudo nacional, principio del film Black Mama .2009.	12
Figura 5 Geomorfología de Imbabura. 2002.	18
Figura 6 “Fontaine” Marcel Duchamp (1917).....	20
Figura 7 “I Like America and America Likes Me” Joseph Beuys (1974).	21
Figura 8 “La casa viuda” Doris Salcedo (1992-1994).....	22
Figura 9 Uso de láminas escolares, masking tape y adhesivos de papelería "Composiciones" - Pablo Barriga (2016).	22
Figura 10 Fotografías de la cotidianidad quiteña - Pablo Barriga (s.f).....	23
Figura 11 Participación de la ciudadanía en varias intervenciones artísticas.	25

Figura 12 Collage de fotogramas del film (2016).....	28
Figura 13 Fotograma de "shifted horizon" - Sheungo Cho (2009).....	29
Figura 14 Jesús Rafael Soto, Penetrable, (1990.)	30
Figura 15 Lygia Clark, “Estructuras vivas”, objeto colaborativo hecho de bandas de goma anudadas, (1970).....	30
Figura 16 "Ishpapuros" Vejigas de vaca - Amaru Cholango, Quito (2011)..	31
Figura 17 "Grado Cero" Jimmy Lara, Guayaquil (2011)..	32
Figura 18 Gobelino políptico - Gabriel Kuri (2008).....	34
Figura 19 "Memoria fragmentada", Phillip Stearns - 160 x 205 cm (2013).....	36
Figura 20 Pieza artística “carpeta negra”, serie “mitomuerto” (1988).	37
Figura 21 Fotogramas de clips documentados.....	45
Figura 22 Montaje y edición en Adobe Premiere, del material audiovisual recaudado 2021.	45
Figura 23 Visión ancestral andina de la concepción de tiempo (2010)..	46
Figura 24 Organización climática en función de la geografía de Imbabura.	47
Figura 25 Climatología de Imbabura.	47
Figura 26 Masterización de sonido.....	49
Figura 27 Bolso para compras de polipropileno, 2020.	50
Figura 28 Símbolos religiosos e icónicos presentes en la cultura popular de Imbabura. ..	50
Figura 29 Resemantización de iconos populares.	51
Figura 30 Bolsos de polipropileno sin estampado..	51
Figura 31 Separación de tonos.....	52
Figura 32 Retiro de emulsión.....	52
Figura 33 Proceso de seriado.	53
Figura 34 Mercado amazonas, sector de productos agrícolas..	53
Figura 35 Extracción de paleta cromática a partir de artesanía Otavaleña (2021).	54

Figura 36 Paisaje marino del Palacio Tschudi en Chan Chan.	56
Figura 37 Composición de símbolos y narrativa para estructurar una imagen de textil artesanal (2021).	56
Figura 38 Patrón textil para artesanía interrumpida mediante la aplicación de un efecto glitch.	57
Figura 39 Composición de símbolos.	58
Figura 40 Mercaderes informales de guaiepe y otros productos para autos.	59
Figura 41 Vista superior de mapa, Ibarra.	60
Figura 42 Vista superior de mapa sector Priorato.	60
Figura 43 Experimentación y elaboración de composiciones mediante la extensión de guaiepe.	61
Figura 44 Astillado de madera triplex y aplicación de laca.	61
Figura 45 Cobertura con pintura acrílica blanca.	62
Figura 46 Experimentación plástica con guaiepe.	62
Figura 47 Ubicación de la intervención, parque Pedro Moncayo.	63
Figura 48 Previsualización digital de intervención colaborativa con guaiepe (Dimensiones variables)	64
Figura 49 Disposición de guaiepe para el uso de los participantes.	64
Figura 50 Ciudadano uniendo varios segmentos de redes mediante nudos.	65
Figura 51 Plano general del desarrollo del tejido colectivo.	65
Figura 52 Estructura agrícola utilizada en el cultivo de leguminosas.	66
Figura 53 Estructura laberíntica de organización radial, (10 x 10 mts).	67
Figura 54 Entierro del primer junco que serviría de eje para el resto de la estructura.	68
Figura 55 Formación de la circunferencia mediante el entierro de juncos.	68
Figura 56 Juncos atados horizontalmente para sostener la estructura agraria.	69
Figura 57 Cuerdas verticales clavadas en el piso.	69

Figura 58 Escultura agraria terminada.....	70
Figura 59 Vinil impreso que contiene la información teórica de la obra.	70
Figura 60 Fotograma del videoarte denominado "Ñawpa", 3:03 minutos de duración.....	73
Figura 61 Pseudoartesanía 1, sublimación sobre felpa de pelo corto, obra diseñada en ilustrador y con aplicación de efecto glitch (80x 50 cm)..	74
Figura 62 Pseudoartesanía 2, sublimación sobre felpa de pelo corto, obra diseñada en ilustrador y con aplicación de efecto glitch (80x 50 cm).	74
Figura 63 Bolsos de polipropileno serigrafiados, 13 unidades por diseño..	75
Figura 64 Realización de performance mercantil, mercado Amazonas	75
Figura 65 Bolsos adquiridos por docenas en locales de comerciales del mercado Amazonas y Mayorista	76
Figura 66 "Llakta 0.1", extensión de guaípe sobre soportes de madera conglomerada trípex, (1.20 x 1.20 mts).	76
Figura 67 "Llakta 0.2", extensión de guaípe sobre soportes de madera conglomerada trípex, (1.20 x 1.20 mts).	77
Figura 68 "Oktubre 0.1" vista frontal..	78
Figura 69 "Oktubre 0.1" vista lateral izquierda y derecha.....	78
Figura 70 "Neobarroco Gang 0.1" vista frontal..	79
Figura 71 "Neobarroco Gang 0.1" vista lateral derecha e izquierda.....	79
Figura 72 "Neobarroco Gang 0.2" vista frontal y lateral izquierda.	79
Figura 73 "Fem Gang 0.1" vista frontal.....	80
Figura 74 "Fem Gang 0.1" vista lateral izquierda y derecha.	80
Figura 75 "Chicha Tradi-Tech 0.1" vista frontal.	80
Figura 76 "Chicha Tradi-Tech 0.1" vista lateral derecha e izquierda.....	81
Figura 77 Escultura agraria, parque ciudad blanca, (10 x 10 mts).	82
Figura 78 Escultura agraria, detalles, plano y vista superior, (10 x 10 mts).....	82

Figura 79 Ciudadanos participando en red colaborativa de guaipe, parque Pedro

Moncayo.....83

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se refiere al tema de la vida cotidiana andina, que se puede definir como el conjunto de costumbres, comportamientos y labores que constituyen la sociabilidad y que se evidencian en la convivencia diaria de la sociedad imbabureña. La característica principal de la definición ciudadana de cotidianidad es que por su carácter repetitivo se tiende a pensar que es únicamente “rutina”, impidiéndonos reconocer constantemente la riqueza estética del entorno. Para analizar esta problemática es necesario mencionar sus probables causas. Existen determinados hábitos colectivos asociados con la prisa y con la productividad, ambos propios de la posmodernidad, a esto se suma la insuficiente educación en sensibilidad artística y por tanto en sensibilidad estética e inteligencia espacial. Esto evita el cultivo de la contemplación ciudadana del entorno, produciendo una óptica indiferente del espacio físico en el que convivimos a diario.

La investigación de esta problemática social se realiza por el interés de identificar la riqueza estética que puede ofrecer la cotidianidad y como esta puede ser abordada desde el arte para redimensionar, reflexionar y resignificar la belleza presente en el entorno diario de Imbabura. Esto permite conectar a los ciudadanos con su cotidianidad de una forma crítica y consciente. En el ámbito profesional como artista plástico, el interés es conocer materiales recursivos, soportes y labores icónicas recurrentes en la cotidianidad, que sean identificables para la ciudadanía. Con el objeto de enriquecer y a su vez cuestionar la labor y herramientas del artista en la contemporaneidad y como este puede proponer experiencias sensibles renovadas ante un entorno cada vez más de significado y banalizado.

La investigación elaborada es de tipo cualitativa, como instrumento se realizó una entrevista a un profesional y docente de las artes, que ayuda a esclarecer las nociones locales del arte contemporáneo y sus posibles beneficios según el contexto. Además, se establece el uso de métodos como la observación para reflexionar sobre el entorno, materiales, prácticas y estructuras que son abordadas desde la exploración artística para establecer un conjunto de 7 obras entre las cuales figuraron como técnicas; videoarte, pseudo artesanía, serigrafía, performance mercantil, composiciones materiales bidimensionales, soft sculpture, y arte público.

Durante la exploración artística uno de los obstáculos es el desarrollo de técnicas viables para el trabajo con materiales no tradicionales, esto implica la debida investigación, y experimentación para adquirir mayor dominio de cada material nuevo planteado.

El informe se organiza de la siguiente manera: en el capítulo I se desarrolla el marco teórico mediante una revisión bibliográfica de la cotidianidad como definición, así como una breve caracterización de lo socio estética ecuatoriana. Luego se elabora un recorrido histórico por las vanguardias y artistas que han trabajado en torno al tema. Además, se establecen algunos ejes de la cotidianidad andina Imbabureña para basar la propuesta visual posterior, estos fueron; cotidianidad agrícola, artesanal, etnogeográfica y urbana, popular y proliferación de las imágenes. Finalmente, se desarrollan algunas definiciones sobre la contemporaneidad

como contexto histórico social y el arte posmoderno para comprender las prácticas artísticas desde las que se plantea la propuesta del proyecto.

En el capítulo II se establece el método de la observación para identificar en la cotidianidad el uso de materiales, técnicas, formatos y valoraciones técnicas que refieran a ciertas problemáticas y que son tomadas en cuenta en la exploración artística posterior. Además, se define una entrevista a una población cultural de un actor, para agregar aportes teóricos desde su experiencia profesional. ¿Cómo puede contribuir el arte contemporáneo a los procesos estéticos y de construcción histórica del arte Imbabureño en el presente?

En el capítulo III se analiza y discute los resultados de la investigación y las reflexiones obtenidas de la entrevista a un actor cultural planteada anteriormente. Se establece un análisis de los resultados obtenidos en el proceso de producción de las obras artísticas, así como su desarrollo técnico y estrategias para ser replicadas en el futuro por otros investigadores.

En el capítulo IV vemos la propuesta planteada y todas las obras obtenidas en el proceso de exploración artística, orientadas a hackear la forma en la que asumimos la cotidianidad desde aristas materiales, icónicas, temporales, laborales, y territoriales. La propuesta busca resaltar y comprender que el producto artístico puede provenir de otras materialidades y haceres. Se aborda la cotidianidad como un espacio lleno de poéticas estructurales, y materiales invisibilizados, que en aparente extra oficialidad artística, contribuyen a reflexiones más profundas sobre cuál es la dimensión sensible que puede ayudar a identificarnos como colectividad andina en el presente. Finalmente, en el capítulo V apreciamos las conclusiones, recomendaciones obtenidas y anexos.

Objetivo general.

Crear una serie de obras artísticas en base a la experimentación con materiales no tradicionales para promover la contemplación de la vida cotidiana en los andes.

Objetivos específicos.

Diagnosticar cual es la aceptación Imbabureña por el arte contemporáneo e identificar sus contribuciones al contexto local.

Determinar procesos técnicos de experimentación con materiales no tradicionales que contribuyan estéticamente al imaginario posmoderno local.

Diseñar la propuesta creativa, describirla e identificar referentes artísticos.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1 La vida cotidiana

La Real Academia Española (2011) asegura que el término “*cotidiano*” proviene del latín *quotidianus* de *quotidie*, que significa “diariamente” (p. 2449). Es decir; los acontecimientos que se repiten día a día. Su derivación, *la vida cotidiana*, se entiende como “el topos por excelencia del interfaz entre naturaleza y cultura” (D'epinay, 2008, p.9). Pero definirla de forma tan concreta es apenas el principio del problema polisémico real, sobre todo en el campo filosófico, que estudia la entramada profundidad de este concepto. Santos (2014), manifiesta que es apenas hace 30 años que la cotidianidad se convierte en objeto de estudio filosófico. Afortunadamente, Bégout (2011, citado en Santos, 2014) identificaría una ramificación filosófica que se dedica a estudiar la cotidianidad de forma pura, la denominaría “koinología”.

Es primordial diferenciar el uso de algunos términos, que en realidad son aristas y componentes de la vida cotidiana. Por ejemplo, Weber (citado en D'epinay 1998) señala que lo cotidiano sería “el conjunto de situaciones y de prácticas casi totalmente descargadas de simbolización” (p.12). Aparentemente prácticas y comportamientos absolutamente objetivos y funcionales. La *cotidianidad* en cambio, según señala D'epinay (2008) sería “la producción y reproducción de rutinas, rituales, etiquetas, etc. Conduce al establecimiento de una cotidianidad” (p. 20).

Las prácticas de rutinización constituyen, en síntesis, “el proceso constantemente repetido de apropiación del tiempo y del espacio” (D'epinay, 2008, p. 21). Cabe preguntarse con qué intención el individuo rutiniza su vida, dado que todo ser humano produce su cotidianidad, y de alguna forma la sociedad es producto del cúmulo de todas estas cotidianidades actuando y despegándose sobre el espacio – tiempo.

Santos (2014), manifiesta que:

El cotidiano cotidianizar sería el relato permanente que hacemos de nuestra vida cotidiana. Hay aquí también, por lo tanto, otra ficción: la ficción de que este relato sería algo más que un simple relato y que, por lo tanto, lo cotidiano constituiría algo con lo que podemos contar (p.4).

Una especie de garantía que nos permite avanzar por la vida sin sentir el riesgo del caos, el cotidianizar es una herramienta del ser humano para defenderse, para apropiarse del tiempo, para elaborarse un sitio seguro ante el mundo que por naturaleza es incertidumbre, es tener motivos para acostarnos por la noche y despertarnos en el día. Cabe aclarar, que este argumento es muy relativo, y puede variar de individuo a individuo, pero es una generalidad filosófica, es importante aclarar también que es este axioma es netamente occidental producto de la analítica existencial del *Dasein* heideggeriano (Santos, 2014). Un axioma que exploraremos más adelante para profundizar en la cotidianidad andina.

La vida cotidiana también ha sido abordada desde el campo psicológico, que estudia la cotidianidad como el medio donde se construyen y desarrollan todos los vínculos que

experimenta el individuo, por tanto, la fuente de todos los comportamientos conscientes e inconscientes, producto del determinismo o el azar (Guillermo, s.f.).

La sociología también la estudiaría, con una orientación de carácter fenomenológico. Javeau (2003) nos extiende su apreciación así:

Lo cotidiano es “lo social” visto bajo el ángulo de los propios individuos (...) El Horizonte de lo cotidiano no es el día, sino la socialidad, es decir, la disposición concreta de las interacciones en ambientes concretos. Lo “societal” Es el modo de expresión de la socialidad (p. 25).

Una definición que se enlaza con la obra de autores como Henri Lefebvre, quien insiste en abordar la cotidianidad como realidad social, y Agner Heller quién estudia este fenómeno desde la ontología, considerando a la vida como un lugar donde se reproduce la individualidad social (Santos, 2014).

A continuación, otro postulado, más afianzado en la individualidad y proveniente también desde la ontología. Heidegger (1999, como se citó en Villa, 2005) postula que; “la vida es auténtica cuando el hombre elabora su proyecto, se sale de la cotidianidad. La vida es inauténtica cuando el hombre está ahí acríticamente, se pierde en la comodidad del anonimato, en la masa, cuando simula su destino” (p. 126). Es decir, cuando el hombre responde a la cotidianidad como rutina implacable y disolvente de la individualidad genuina.

El estado juega un rol de regulación muy importante en la cotidianidad, ayuda a estipular una serie de comportamientos aptos o penados, que salvaguardan la convivencia. La vida en sociedad requiere ciertos parámetros que faciliten la sociabilidad, es donde la ley toma su lugar. El estado ecuatoriano reconoce a los ciudadanos como sujetos de derecho en torno a la integración de un proyecto político basado en el paradigma epistémico quechua denominado “sumak kawsay”, o buen vivir. De este se desprenden premisas que articulan la cotidianidad como tal. Por ejemplo; el acceso al espacio público, el derecho a condiciones dignas de espacio privado, así como regulaciones legales que garanticen la seguridad humana y la convivencia. A continuación, algunos artículos que demuestran lo mencionado:

Art. 393.- El Estado garantizará la seguridad humana a través de políticas y acciones integradas, para asegurar la convivencia pacífica de las personas, promover una cultura de paz y prevenir las formas de violencia y discriminación y la comisión de infracciones y delitos. La planificación y aplicación de estas políticas se encargará a órganos especializados en los diferentes niveles de gobierno. (Constitución del Ecuador, 2008, p. 176).

Art. 23.- Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales (Constitución del Ecuador, 2008, p. 27).

Art. 375.- 3. Elaborará, implementará y evaluará políticas, planes y programas de hábitat y de acceso universal a la vivienda, a partir de los principios de universalidad, equidad e interculturalidad, con enfoque en la gestión de riesgos.

4. Mejorará la vivienda precaria, dotará de albergues, espacios públicos y áreas verdes, y promoverá el alquiler en régimen especial (Constitución del Ecuador, 2008, p. 169).

Santos (2014), nos ayuda a comprender que, la vida cotidiana muchas veces puede ser entendida de forma absoluta como “rutina”, pero hay que recalcar que es una integración espacio temporal donde no solo ocurre lo rutinario o cíclico sino también la alteración de lo rutinario, es decir; es este universo sujeto a la ambivalencia entre ciclo y ruptura.

Es así como se explora la diversidad inicial que en realidad implica la cotidianidad para las ciencias en humanidades, de ello la importancia de investigar sus relaciones, sus limitaciones y valorarla como un campo de estudio potencial de transformación social. La historia no se construye por hechos memoriales pasados sino a diario y desde la cotidianidad (Echeverría, 2008).

De ello la importancia de la creación de propuestas para intervenir este entorno inmediato y basto donde se teje la sociedad, utilizando al arte como una estrategia amparada en la ruptura de la óptica ciudadana indiferente, que utiliza herramientas, técnicas y materiales presentes en el mismo medio para ser redimensionados y resignificados permitiendo replantearnos el universo poético cotidiano y como los sentidos influyen en el acceso a este.

1.2 Vida cotidiana en los Andes de Imbabura.

La contemporaneidad andina está permeada por una serie de contrastes y ambigüedades, es importante entender someramente algunos de los procesos históricos que causan esta visión tan particular de la cotidianidad que el autor propone y como se evidencian en determinados espacios. La sociabilidad neoandina está regida por una visible ambigüedad entre ancestralidad y modernidad, algunas consecuencias de estas dinámicas podrían permitirnos identificar posturas lejos del campo artístico pero que son buenos puntos de posicionamiento para entablar un dialogo desde el arte contemporáneo y la vida cotidiana en la zona norte del país.

Anteriormente mencionamos la razón por la que el ser humano cotidianiza, habíamos concluido que se debe a un terror que le produce la incertidumbre de la vida, un concepto proveniente del “dasein” heideggeriano, pero es importante considerar la divergencia que causa la particularidad latinoamericana. El modo de estar en el mundo europeo-occidental y el de las culturas andinas son diferentes e incluso antagónicos en este punto. Santos (2014) compara:

El *Dasein* heideggeriano con su correlato aymara que se encarna en el término *utcatha*. Este segundo término significa, al igual que el primero, “estar ahí”, pero, a diferencia del heideggeriano, tiene el sentido de “estar en casa”, “estar sentado”, es decir, estar amparado, protegido, cuidado (p. 5).

Esta es una divergencia importante, porque nos plantea la posibilidad de identificar ambos conceptos fundidos, “remixeados”, a los que se recurre variablemente en la cotidianidad andina como producto del mundo ancestral y el mundo moderno. Santos (2014), argumenta que cotidianizamos también por otras causas que no son necesariamente terror a la

incertidumbre del mundo, nos produce placer y alivio pensar en lo predestinado, en lo cíclico de forma religiosa, y como de alguna manera no somos del todo dueños de las decisiones que determinan el mundo. Otras causas para cotidianizar pueden ser la búsqueda de placer, la necesidad de eficiencia, la sujeción religiosa, la subordinación a la autoridad o micro hegemonías, etc.

Identificaremos algunos aspectos que producen esta cotidianidad visible que buscamos estudiar. Para ello recurriremos a la filosofía, en palabras de (Licla, 2016)

La filosofía se constituye en un verdadero instrumento de análisis teórico y práctico en la medida en que, por un lado, es reflexión de conceptos, definiciones, argumentos, teorías, supuestos, etc. y, por otro, es reflexión crítica y problematizadora sobre el mundo de la vida o las acciones cotidianas del ser humano (p. 14).

La cotidianidad andina está marcada por su diversidad y riqueza cultural, de ella se desprenden un sin número de particularidades visibles en la realidad material y practica que constituyen la vida diaria de sus habitantes, por ello es importante identificar algunos factores claves que sirvan como estrategia para más tarde ser abordados y cuestionados mediante la postura practica y estética del artista sujeto a este contexto.

1.2.1 Entre la modernidad y la ancestralidad

Es posible entender la contemporaneidad andina desde varios ejes, uno de ellos es la interiorización del paradigma occidental y la modernidad globalizada.

Sostenido en el aire, es decir, contingente, sin fundamento en ninguna identidad “natural”, ancestral, el mundo latinoamericano, improvisado desde comienzos del siglo XVII por los indios vencidos y sometidos en las ciudades de Mesoamérica y de los andes, es un mundo plenamente moderno: nació con la modernidad capitalista y se desarrolló dentro de una de sus modalidades, la inspirada por el ethos barroco (Echeverría 2008, p. 11).

Hay que fijarse en el proyecto de dominación a través de la modernidad, entender cómo opera su lógica para desentrañar no solo cual es el producto, sino que valores y comportamientos quedaron a flote en la sociedad ecuatoriana a pesar de la hecatombe, un indicador que será la clave para la reconstitución de nuestro proceso simbólico y de uso del entorno. Echeverría (2018) menciona que la modernidad establecía dos proyectos:

El primer proyecto que parte de una disposición a poner en juego y en peligro las formas heredadas de la civilización en occidente aceitan la doble incitación – cuantitativa y cualitativa- de transformación civilizatoria y plantea toda una reconstrucción de la humanidad del ser humano en medio de la naturaleza. El segundo, interesado en mantener la estrategia civilizatoria del occidente mercantil, acepta solo la incitación cuantitativa de transformación y plantea una potenciación del dominio humano sobre la naturaleza (p. 5).

El “valor de uso” se demuestra en las particularidades de las relaciones sociales, comerciales, temporales, manuales etc. Este valor de uso se concibe desde el disfrute o aprovechamiento por sobre el “valor de cambio”, modelo productivo occidental, con el paradigma de “el tiempo es oro”, que infravalora permanentemente como una forma de dominio al valor de uso. La

práctica y el hacer son formas de vincularnos al mundo. Según Sánchez (2005 citado en Delgado 2018), “existirían diferentes formas de relacionarnos con el mundo, las cuales se han ido forjando en el desenvolvimiento histórico-social, siendo, algunas de estas relaciones, la relación teórica, la relación práctico-utilitaria con las cosas como también la relación estética”.

1.2.2 Ethos barroco y teatralidad

El crítico cultural y filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, en un intento por definir la naturaleza filosófica de la sociedad contemporánea del Ecuador, contribuyó acuñando la teoría del “Ethos barroco”.

El ethos de una época histórica consiste en una estrategia elaborada espontáneamente en la vida cotidiana e incorporada en el código del comportamiento social, dirigida a contrarrestar los efectos negativos o auto represivos que tiene sobre él la hostilidad de alguna fuerza superior (Echeverría 2008, (p. 4).

Cotidianizamos porque estamos sujetos a la incertidumbre modernista de que; “el tiempo es oro”. Identificamos como elemento opresivo tanto; a las recientes dinámicas productivas instituidas por la globalización, como el proyecto de colonización instituido por España al cabo del siglo XVI, esto inmiscuye también la colonización a través del reemplazo e imposición de una nueva estética y unos nuevos valores en torno a ella, hablamos del periodo barroco, propio del mundo mediterráneo. El paradigma estético que encierra el barroco se traduce en *horror vacui*. “Expresión latina que quiere decir *horror al vacío*” (Imaginario, 2018). Por tanto, la exacerbación de la ostentación a través del “ornamentalismo”.

Una definición que aun así aparenta ser limitada para algunos autores. Theodore Wolfflin (2004) señala:

Qué el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal. La decoración absoluta ya no adorna a nada, sino que no es nada más que adorno (p. 461).

Considerando que al hablar de “adorno” seguimos dimensionando apenas un carácter de la magnitud total de la obra de arte barroca y del paradigma filosófico detrás. Echeverría (2008), manifiesta:

Decir que lo barroco es decorativo no es decir todo, lo barroco es *messinscena assoluta*; como si esta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación) sino que es escenificación y nada más (p. 6).

Una expansión más oportuna tomando en cuenta el reflejo de esta imposición estética sobre valores más inmateriales, que impactan sobre la vida cotidiana y la esfera de costumbres, comportamientos y tradiciones sociales, además del paradigma que encierra el ser ajeno y pensar de forma barroca, en el caso particular de Ecuador; aceptándolo como una dinámica de resistencia al mismo. Nos introducimos al concepto integrado de “Ethos Barroco”, además de la razón por la que Echeverría defendería lo “teatral”, y su gesta en la sociedad ecuatoriana.

Siendo oprimidos por el deber de aceptar inevitablemente este nuevo sistema de vida, esta colonización, sus hábitos y conceptos del mundo occidental.

Echeverría (2008) señala que la estrategia del ethos barroco actuaría “mediante la construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia en el que la forma natural, cualitativa o de uso resulta rescatada de su estado de devastación” (p. 5).

Echeverría (2008), expresa que:

En América, de la construcción de un ethos social propio de las clases bajas marginales de las ciudades mestizas del siglo XVI Y XVII (...) como una estrategia de supervivencia, como un método de vida inventado espontáneamente por aquella décima parte de la población indígena que pudo sobrevivir al exterminio del siglo XVI y que no había sido expulsada hacia las regiones inhóspitas (p. 8).

Echeverría (2008), nos plantea que, a partir del fenómeno de colonizaje, se produce simultáneamente otro de aceptación de esta nueva realidad, pero transfigurada y vuelta herramienta de resistencia. Para esclarecer este “segundo plano” que menciona el autor y que no llegue a parecer limitadamente como una “huida” ante la nueva realidad, el autor plantea un ejemplo, que es el de un personaje de la literatura universal. Don Quijote, normalmente Alonso Quijano, con una vida tan corriente que le llega a ser insoportable. En respuesta a esto, crea un sinfín de caballerescas aventuras; rehace, revive, representa, y teatraliza su vida, desarrollando un segundo plano mucho más necesario que el primero. No para huirle a la vida ni para anular su aburrido destino, sino para trascenderla, en afán de liberarla del encantamiento (Echeverría, 2008).

Vinculando este ejemplo a la sociedad ecuatoriana, encontramos a este segundo plano de vida, como una teatralización que actúa como herramienta de resistencia ante la opresión colonizadora. La teatralización y la permanente necesidad de convertir al mundo real en un mundo representado, formula una “ley formal”, esto va a impactar irremediamente sobre el cómo apreciamos y como representamos el mundo cotidiano mitificado. Cuando nos liberamos de España, el producto más claro fue el sincretismo voluntario, y en calidad social habíamos recreado, representado y “puesto en escena” a las civilizaciones europeas, de aquí provendrían un sinfín de apropiaciones estéticas teatralizadas por sociedades indígenas.

A continuación, se aprecia el registro de una peculiar teatralización indígena presente en las festividades andinas de las comunidades kichwa Otavalo; consistía en disfrazarse de policías y jugar a quitarle el sombrero al público o a los danzantes. Como una sátira y una rotunda mofa al abuso de los policías de estado en contra de las poblaciones indígenas, quienes cuando los encontraban por la ciudad, les quitaban los sombreros a cambio de pequeñas labores de limpieza o favores no remunerados, como condicionante para regresarles lo quitado (Lema, 2020).



Figura 1 Celebración del inti Raymi, poblaciones kichwa Otavalo. Fuente: Felipe Males Lema (s.f)

Otro ejemplo, de esta teatralidad como objeto de estudio, resistencia e intervención sobre la cotidianidad, se puede ver reflejada de forma consciente en las prácticas del colectivo de arte popular “*los perros callejeros*”. Con fuerte identificación marginal y de sociedades proletarias. Que gracias a una propiedad en el centro de Quito que servía como punto de encuentro y desarrollo de actividades, proponen la vinculación del teatro y la música con carácter festivo. Una representación y desarrollo de personajes populares que salían a irrumpir en la escena urbana. El entonces integrante, Fabian Velasco (1994 entrevistado en Kueva & Estévez, 2020), asegura qué: “con la intención de sacar de la cotidianidad” a los habitantes de la ciudad.

Esa cotidianidad invadida por la productividad y pesada rutina de la modernidad y el estrés intentó ser contrarrestada con la herramienta festiva y la fiesta popular como un acto de involucrar a la masa. Definiéndose a sí mismos como “una organización no formal de agruparse (...) en búsqueda de otras formas de reunirse, concentrarse” (Cisneros, 1994 entrevistado en Kueva & Estévez, 2020). Este colectivo de alguna manera nace en resistencia al conflicto que implicaba la metropolización de la ciudad, y como las bases del mundo moderno sepultaban muchas de las prácticas de una ciudad de Quito que se dibujaba y desdibujaba, una especie de pueblo-trópolis (Kueva & Estévez, 2020).



Figura 2 Captura documental (PERROS CALLE...JEROS). 1994. Fuente: Fabiano Kueva y Mayra Estévez.

1.2.3 El neobarroco

En este punto es importante preguntarse sí; ¿existe algún tipo de criterio que nos permita establecer las características socioestéticas del presente en la cotidianidad andina? La estética ecuatoriana se alinea con un hito histórico que emerge en los años 60, con una coincidencia que se reproduce con otras particularidades en el resto del globo, hablamos de la época neobarroca. Vidal Mesonero (2012) expresa que el neobarroco es:

La época de la multidisciplinariedad, del apropiacionismo descontextualizado, de la pluralidad discursiva, la proliferación ecléctica de tendencias formales, conceptuales y estéticas (...) en nuestra época prima la aparición de fenómenos emergentes que buscan provocar la excitación emocional del público, frente a la llamada conducta habitual.

El neobarroco provendría del barroco del siglo XVIII, que se gesta en contra del sistema normativo, regulador hegemónico del buen gusto, primando la caótica imaginación. Hay que recordar que en el renacimiento y el neoclasicismo la racionalidad se instituye como normativa, pero el barroco se ve oprimido por estos principios y elabora en divergencia su propio proyecto estético basado en la emocionalidad, la sensorialidad y la visualidad. A esto se debe su notable falta de normativa estilística, su inestabilidad, complejidad y a su vez la libertad creativa que tiene (Vidal Mesonero, 2012). “Estamos ante el triunfo del simulacro, de la apariencia, del artificio y de la vanidad de todos los sentidos” (Vidal, 2012).

Lezama Lima junto a Nestor Perlongher aseguraban que fue la primera estética en el continente americano y que a este género le debemos el origen del arte latinoamericano (Romanillos, 2007). Si bien el Ecuador recibió la herencia del mundo mediterráneo a través del barroco, actualmente es notable como este se ha desbordado, hay que recordar que el barroco era un estilo clasista, y la vertiente del neobarroco no es necesariamente la evolución de este, sino uno de sus muchos caminos divergentes, que en resumen termina desbordando la ornamentación barroca, y ya no representa más a las clases sociales altas, sino todo lo opuesto, termina representando a las clases marginales, con aparente “mal gusto”, volviéndose popular y de las masas oprimidas. Es importante mencionar este fenómeno porque funda las estéticas más comunes en el país. “Lo cotidiano parece ser hoy un terreno mucho más fértil que la cultura popular, forma que sólo existe en oposición a la alta cultura y a raíz de ella” (Borriaud, 2008, p. 56, 57).

Lo barroco se plantea de forma dramática. Vidal (2012) señala que:

Cuyo objetivo sería representar la experiencia de una época incapaz de establecer un verdadero saber sobre sí misma. (...) su inquietud ante un orden carcomido por su propia inconsistencia ante el cual se responde mediante la vanidad de todos los sentidos, la estetización (párr. 27).

Par hacer referencia a un ejemplo de estas socioestéticas; identificamos el estetizado ritual que implica montar los puestos de ventas de baratijas en ciertos sectores muy populares de los andes. Una organización y composición de objetos con alto contenido estético, pero sujeta a la necesidad de supervivencia en un territorio económico de mucha estrechez. Un comportamiento un tanto inconsciente pero que gesta una estética común en la cotidianidad

del país. Nos preguntamos por otras nociones de belleza, interiorizadas desde la necesidad de ciertas dinámicas comerciales muy visibles en la cotidianidad de las urbes. ¿Es posible considerar bellas estas manifestaciones compositivas de carácter comercial? Acha (1994), proponía una postura interesante en torno a la belleza como manifestación social, que en occidente se volvió un valor normativo, pero que en nuestros pueblos ancestrales se mostraba inconsciente e inseparable la funcionalidad de las cosas, usa la analogía de una abeja que construye su panal sin ser consciente de su belleza.



Figura 3 Puesto de comercio informal, registro mostrado en la exposición "la calle del algodón". 2003.
Fuente: Manuel Kingman.

Es muy importante identificar de donde provienen las practicas estéticas cotidianas, porque no necesariamente están adscritas al valor hegemónico y exaltado de “arte”, y sin embargo tienen absoluta riqueza estética. Hay que recordar que cuando este mundo nuevo y moderno se asentó sobre el nuestro. En palabras de Echeverría (2008) “lo hizo sobre la base de un mundo económico informal cuya informalidad aprovechaba la vigencia de la economía formal con sus límites estrechos” (p. 69, 68). Por otro lado, Canclini (1984 citado en Kingman 2012) asegura que:

El consumo es el lugar en el que los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva (...) Es también el concepto clave para explicar la vida cotidiana, desde el cual podemos entender los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores, sus mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal, de subordinación o resistencia (p. 69,68).

Esto fundaría una estrecha relación entre estética y productividad, para hacer un ejemplo formal nos podemos trasladar a los mercados ecuatorianos, donde la gente organiza por colores, tipos, en bultos, cajas, costales de colores, pirámides, canastas etc. Es decir; todo se organiza en función de su mercantilidad, y aunque diste de ser una organización hegemónicamente “artística”, contiene valores estéticos absolutamente válidos de estudiar. Y que desarrollaremos en algún punto de la propuesta artística.

Es importante también preguntarse por la necesidad de pensar en la reposición de lo local en torno a lo global. Nelly Richard (2009 citada en Kingman, 2012) manifiesta que:

La reivindicación de lo local puede darse de dos maneras: como acción reactiva ante las influencias contaminantes de la globalidad, es decir como un resguardo de identidad ante la contaminación de la pureza cultural y también como diferencia situada, es decir como localización estratégica frente a lo global. La noción de diferencia situada, permite pensar la producción cultural latinoamericana, relacionada con el arte contemporáneo o con él, desde una posición no esencialista, que al mismo tiempo se coloca en la escena global, parte de lo local (p. 44).

Otro ejemplo con una plena consciencia técnica e idearía de este neobarroquismo es la película denominada *Black Mama*, dirigida por Miguel Alvear (2009). Es un film ecléctico que desborda los límites del buen gusto y la normativa audiovisual ecuatoriana de la época, está llena de símbolos nacionales cotidianos subvertidos, una especie de documento mutante y surrealista de la liberación pulsional de todo lo reprimido en el país. Cuestiona el sentido de nación, de identidad, de religiosidad, de sexualidad, de ritualización popular, mediante un uso desbordante de figuras provenientes del imaginario kitsch ecuatoriano.



Figura 4 Teatralización del escudo nacional, principio del film *Black Mama* .2009. Fuente: Miguel Alvear Lalley & Patricio Andrade.

Algunas de las características más visibles que integran la óptica neobarroca son: el ritmo y la repetición, el límite y el exceso, la teatralidad y el éxtasis emocional, artificio y simulacro.

1.2.4 Mestizaje

Para entender la contemporaneidad andina también hay que detenerse en el fenómeno del mestizaje como factor productor de mezcla estética y origen de las diversidades étnicas presentes en Imbabura y que serán evidenciadas más adelante. “El rasgo más peculiar del proceso de reproducción del ser humano es la constitución y la reconstitución de la síntesis del sujeto” (Echeverría, 2001, p. 57). En este punto se vuelve importante el preguntarse sobre la autopercepción y el sentimiento de pertinencia que tiene el sujeto andino contemporáneo, en calidad de corpus de este mestizaje. Esta estrategia melancólica de trascender la vida antes mencionada, nos conduce a entender al ente ecuatoriano como un individuo con un notable desasosiego permanente, una extrañez del sujeto sobre de sí mismo (Echeverría, 2008). “Una negación íntima y radical de su ser” como postula (Quevedo, 2015, p. 44).

¿Pero es el mestizaje una identidad concisa y contundente?, ¿hace falta totalizar el reconocimiento identitario? Recurriremos al escritor, sociólogo y crítico literario Imbabureño Agustín Cueva Dávila, quien analiza el mestizaje y el proyecto hegemónico para la construcción de la nación en los años 60. “El mestizaje es para Cueva una identidad engañosa, que se difumina de manera permanente, sin embargo, también es la posibilidad de la totalización y del reconocimiento” (Quevedo, 2015, p. 45). Una especie de posible homogeneidad, considerada por el gran proyecto de multiculturalidad nacional, que sin embargo es relativamente reciente. Cueva (citado en Quevedo, 2015) postula que, la definición de mestizaje que se instituyó fue la de la dominación, y que vendría a servir como una solución provisional, pero que todos sabemos precaria.

Se contrastan tanto la postura de Echeverría con la de Cueva. Quevedo (2015) manifiesta que:

Para el primero, el mestizaje es un hecho dado en el propio proceso histórico de adaptación, tanto del europeo como del mundo aborígen a la situación colonial; para Cueva, por el contrario, se requiere de la integración de los dos códigos dentro de uno solo, eso permitiría hablar de lo mestizo como identidad colectiva (p. 45).

Echeverría (2008, citado en Quevedo, 2015), considera que el mestizaje surge como una sobrevivencia y efecto de lo que domina. Como si nuestro código se hubiese comido al occidental, en palabras del autor la “codigofagia”.

La visión más loable sobre el producto del mestizaje y sobre la que nos instituiremos será la de Fernando Ortiz Fernández, antropólogo cubano, que dedica gran parte de su obra a desentrañar la noción de culturas convergentes a partir del estudio de la cultura indígena cubana. Ortiz (1963), asegura que “el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra (...) parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (p. 96). Lo mestizo entonces se plantea como un sitio de enunciación, que rebasa la génesis biológica para reflejarse en otras esferas. Cueva (citado en Quevedo, 2015), permite: “mirar que hay otros niveles del mestizaje expresado en el funcionamiento social, en la narrativa, en la pintura, en la forma de ejercer la política e incluso la fiesta” (p. 44).

Hay que reconocer también el riesgo de adoptar ópticas esencialistas, y mediar por aceptar lo propio influenciado por la cultura de masas. Canclini (1994 citado en Kingman 2012) señala que:

Las identidades desde el giro postestructuralista y la crítica poscolonial ya no pueden ser vistas de manera esencialista en alusión a una identidad pura fundamentada solo en base a lo nacional o a lo local. El acto de volver a pensar las identidades en Latinoamérica, como en el resto del mundo, se da en un momento en el que tanto lo culto como lo popular son fuertemente influenciados por la cultura de masas (p. 45).

¿Por qué no plantearnos también el oficio artístico como una praxis mestiza? Como un posicionamiento identitario que al no estar totalizado tiene acceso a hablar de la profundidad de nuestras fluctuaciones, de lo global desde lo propio, tan heredero del pasado como del presente y del futuro, y manualmente particularizándonos en la posibilidad de proponer cualquier material como potencial discursivo. Es así que el presente proyecto se instituye bajo el punto de enunciación del mestizaje, como ideología en resistencia, como resultado totalitario del mundo, pero desde este contexto, como una praxis que configura la cotidianidad por su carácter impuro y de mezcla como resultado estético, reproducido en la vida cotidiana material y practica de sus habitantes.

1.3 Ejes de la cotidianidad andina de Imbabura

Si bien como notamos con anterioridad la cotidianidad andina es muy extensa y permeada por un sinfín de valores, se ha delimitado algunos ejes a consideración del autor, con la intención específica de elaborar una mirada de la cultura andina contemporánea “redondeada”, esbozada bajo ciertas particularidades que podrían acercarnos a entender el fenómeno, pero que no son absolutas ni tampoco reducen la verdadera dimensión y la complejidad de sus aristas.

El “hacer” como eje para estudiar las manifestaciones prácticas de la cotidianidad andina, para a través del arte que es otro “hacer”, poder desmitificar y desacralizar las prácticas tradicionales artísticas con el objetivo de acercarnos a la ciudadanía y usar estas mismas como vehículos promotores de estéticas para cuestionarnos y suspender la cotidianidad desimbolizada con la que apreciamos nuestro entorno.

Echeverría (2008), expresa que:

Esa revolución civilizatoria que conocemos como modernización se encuentra en la alteración profunda de la relación técnica del ser humano con la naturaleza (...) la neo técnica no incita solamente a un salto cuantitativo en el rendimiento de las fuerzas productivas; incita igualmente a un salto cualitativo en la definición misma de lo que es ese rendimiento, de lo que es trabajar y producir (p. 2)

El presente proyecto se integra por la representación y reinterpretación sensible de cinco ejes temáticos, en búsqueda de resignificar algunos valores y saberes populares visibles en Imbabura. Estos ejes son: cotidianidad agrícola, artesanía y des folclorización, la etnogeografía y la urbanidad, la proliferación popular de las imágenes.

1.3.1 Cotidianidad agrícola

La agricultura es una actividad productiva que envuelve modos de existencia, que produce cotidianidades particulares tanto por las dinámicas sociales como por los entornos de convivencia. La vida en Imbabura está muy marcada por la convivencia interterritorial entre el campo y la ciudad. Distribuye su población entre; “rural 45,2% y urbana 54,8%” (Cobos, 2019). Estos sectores rurales mediante sus labores productivas son de gran contribución para el país. Cobos (2019) señala que “las 17 ramas de actividad vinculadas a la producción y elaboración de alimentos generan 14% del Valor Agregado Bruto nacional. En las provincias andina se producen algunos alimentos claves en la canasta familiar básica, entre ellos las hortalizas, brócoli, arveja, papa, maíz, frejol, etc. Sin embargo, el sector rural vive en constante abandono, desertación y depredación “citadocéntrica”. Martínez Valle (2017) manifiesta la importancia de la “implementación de políticas públicas que superen la visión de lo rural como «reserva» de la ciudad o de subordinación del espacio rural a las necesidades del urbano (p. 115).

Para “diciembre de 2018, la pobreza por NBI a nivel nacional ascendió hasta 33,5%, a nivel urbano a 21,4% y rural 59,5%” (Cobos, 2019). La pobreza es una característica constante y se evidencia en los sectores vulnerables, Cobos (2019) explica que “llega casi al 60% en las zonas rurales del país, lo que demuestra que no existe una relación entre su aporte y la mejora de sus condiciones de vida”. Otro factor clave es la desertación del campo, la migración de sus habitantes debido al desamparo del estado y su falta de políticas que protejan la actividad agrícola. Cobos (2019) señala que:

En 14 de las 24 provincias, la mayoría de familias habita las zonas consideradas como urbanas, mientras que menos personas deciden vivir y desarrollar sus actividades diarias en el campo; esto es alarmante porque evidencia la pérdida de importancia del sector campesino y agrícola, ya que la migración y la falta de desarrollo de estas zonas generan debilitamiento y envejecimiento de la mano de obra, sobre todo en el esquema de la Agricultura Familiar y Campesina (AFC) que, de acuerdo al Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG), produce más de 60% de los alimentos totales consumidos a nivel nacional.

Hay que trascender la visión del sector rural, reconocer su riqueza en las dinámicas no solo productivas sino sociales. Martínez Valle (2017) manifiesta que:

Estos centros poblados tienen una «marca de origen propia», que responde a los procesos de proximidad locales y a prácticas sociales que no pasan únicamente por la economía del mercado, que podría potencializarse si se lograra revalorizar los recursos específicos que poseen (p. 114).

Para concluir, hay que entender el constante roce de estas cotidianidades inter-territoriales campo-ciudad en Imbabura, para promover procesos de sensibilidad mutua, que nos permitan exponernos a las esferas de vida ajenas y fomentar lazos de sociabilidad más empáticos, que nos permitan reconocer la labor ajena para interiorizarla como una sociedad donde todos y cada uno de sus nudos tiene una vida simbólica y que enriquece el imaginario colectivo. Uno de los mayores problemas por definición de “cotidianidad” es la banalización que le hemos

dado por atribuirle la óptica de “rutina absoluta”, pero es importante resignificar, resimbolizar y dignificar las labores de todos y cada uno de nuestros entes sociales, sobre todo ante la contingencia de una modernidad que desimboliza vorazmente e invisibiliza la importancia de ciertas labores productivas que son claves en la esfera de convivencia e intercambio social.

1.3.2 Cotidianidad artesanal

Otra práctica muy visible en la cotidianidad imbabureña es el sector artesanal, específicamente el textil en Otavalo. La orden (1982 citado en Jaramillo, 2010), nos comenta que la artesanía se caracteriza por "la preeminencia del trabajo humano, aunque se hayan mecanizado algunas fases del proceso productivo y la huella personal y diferencial del artesano en el producto final" (p. 29). Esta actividad en Imbabura existe desde mucho antes de la conquista, pero es importante entender que el particular desarrollo del “artesano clásico” además de sectores artesanales como Otavalo y Peguche, se dio debido a la explotación de la colonia que hizo hincapié en esta actividad por su aporte económico. En el país se crean los obrajes textiles en el año 1560. Silva Santisteban (1964 citado en Jaramillo 2010) manifiesta qué "como un antecedente americano de los obrajes consideramos la costumbre que tenían los encomenderos de exigir el tributo a falta de moneda, en ropas e hilaturas" (p. 32).

Tyrer (s.f, citado en Jaramillo, 2010) señala que:

Uno de los obrajes más importantes del período colonial fue el Mayor de Otavalo, establecido por los encomenderos a finales del siglo XVI; otro obraje importante, localizado en Peguche, fue fundado por la Corona en 1613 (...) contaban "con unos cincuenta indios a fines del siglo XVI; en 1620 se habían incrementado hasta 260, llegando a 498 en 1680.

Es interesante notar como gracias a las habilidades aprendidas en los duros obrajes, los artesanos otavaleños utilizaron todo ese conocimiento en su favor para instituir una actividad económica que no solo ha traído muchos beneficios para su sector, sino que ha caracterizado sus territorios para que actualmente sean reconocidos tanto local como externamente. Hay que reconocer también no solo la labor productiva, sino la suma de los “mindalaes”, ávidos mercaderes que comercializaron esta producción por todo el mundo, llevándola a sitios insospechados.

Mas tarde, el uso de materiales como el orlón, de origen sintético reduce muchas plazas de ocupación familiar que giraban en torno al tratamiento de la lana natural, a eso se integra el uso de telares mecánicos, esto aumenta la producción extendiéndose a otros países, una sobreproducción que más tarde implicaría la drástica reducción de la rentabilidad de la actividad artesanal en comparación con las ventajas productivas de la tecnología. Esta sustitución obligaría a gran parte del sector artesanal a abandonar sus actividades. Y a los que aun residían en esta actividad a cambiar de modo de producción, pero conservar el discurso de “artesanal y tradicional” con la intención de venta turística (Jaramillo, 2010). Este énfasis por la actividad comercial terminó desbordando las cualidades de la producción, promoviendo imitación de artesanía exógena y vaciando constantemente el significado de los productos locales. Una visión exotista, que habla mas bien de la apariencia y de la riesgosa dependencia

económica de un sector que había crecido desmesuradamente, dejando de lado la historia y el valor manual detrás de cada objeto artesanal. Nelson Graburn (s.f, citado en Jaramillo, 2010) señala a la artesanía Otavaleña como perteneciente a la "artesanía comercial 'seudotradicional' y especialmente a la industria del souvenir" (p. 47).

Borbolla (citado en Jaramillo, 2010), comenta: "mi experiencia me demuestra que, acaso a que ha sido por décadas un artesano con sentido comercial, el indio otavaleño ha ido perdiendo algo de sus facultades creadoras, que otros indios conservan notablemente porque no se dedicaron, como él, al comercio obligado de sus artículos" (p. 38).

Jaramillo (2010) menciona que;

A los problemas señalados se une la falta de capacitación de los productores de tejidos de Otavalo: parece no existir interés por mejorar sus técnicas de trabajo, por recuperar la identidad de los textiles regionales, tan deteriorada y en camino de perderse definitivamente, por rescatar técnicas tradicionales que tienen gran aceptación en el mercado nacional y extranjero (p. 48).

Es importante preguntarnos por el trasfondo de estas formas de "hacer" que pueblan la cotidianidad del sector Imbabureño, recordando su importancia en el proceso de vinculación con el mundo, la artesanía de alguna forma refiere a la microescala aurática de la labor manual del hombre, da sentido tanto de nuestra historicidad, familiaridad, emocionalidad, como también de nuestras limitaciones. Hay que preguntarse como modifican o contribuyen con la noción de identidad e intercambio dialéctico. El entorno social también ha sido bombardeado mercantilmente, ese consumismo pone en peligro a las prácticas artesanales, porque al adherirlas a un mercado industrial, ya no importa lo que transmiten, lo que contienen, la huella de temporalidad humana ni el aura manual de un objeto, se sobrepone la cuantificación, la apariencia, que contribuye a seguir enmascarando el entorno, a seguir invisibilizando la necesidad de la labor personal en una época de mecanización despiadada. El arte en su calidad de hecho puede dialogar con estas materialidades y estas posturas, para proponer un debate más crítico en torno a la importancia de "hacer" y contemplar de forma colectiva lo que hacemos y producimos para nuestro entorno. Es importante reflexionar sobre el arte, sobre la praxis artesanal como un principio no solo ligado a nuestra naturaleza ancestral, sino su capacidad productiva de objetualidades, materialidades y poéticas físicas en esta contemporaneidad. El hacer marca un principio de relacionamiento con el mundo.

1.3.3 Cotidianidad etnogeográfica y urbanidad

La geografía define quienes somos, nuestros comportamientos, formas de relacionarnos, de sentir y simbolizar el tiempo espacio. La geografía andina debido a su carácter accidentado produce una serie de ocultamientos entre realidades, hace falta voltear una montaña para encontrarse con una realidad distinta o ignorar la del vecino. Esto produce una multidimensionalidad de realidades. Arechavala Silva (2019) asegura qué; "La realidad que vive una sociedad, una cultura, no es la misma que la de otra. (...) realidades múltiples (p. 6). Un argumento sobre el que nos afianzaremos para entender que la geografía produce una serie de diversificaciones de realidades sociales, por tanto, una multidimensión de cotidianidades que coexisten en áreas territoriales más grandes.

Esta diversidad geográfica se ve reflejada por la estratificación de sus 5 parroquias urbanas; Alpachaca, El Sagrario, San Francisco, Priorato y la Laguna, Los ceibos y ruinas Caranqui, como también de sus parroquias rurales; Ambuquí, Angochagua, Carolina, La Esperanza, Lita, Salinas, San Antonio. La Subdirección de Gestión Ambiental GPI (2002) señala que:

Imbabura, se encuentra en la estribación occidental de la Cordillera Real y Cordillera Occidental en la región interandina, está formada por laderas, cerros y altiplanicies segmentadas por la excavación de la red de drenaje y por fallas tectónicas (pág. 254).

A continuación, se muestra en detalle la “geomorfología” de la provincia, una gráfica compleja que demuestra las accidentadas diversidades del relieve territorial.

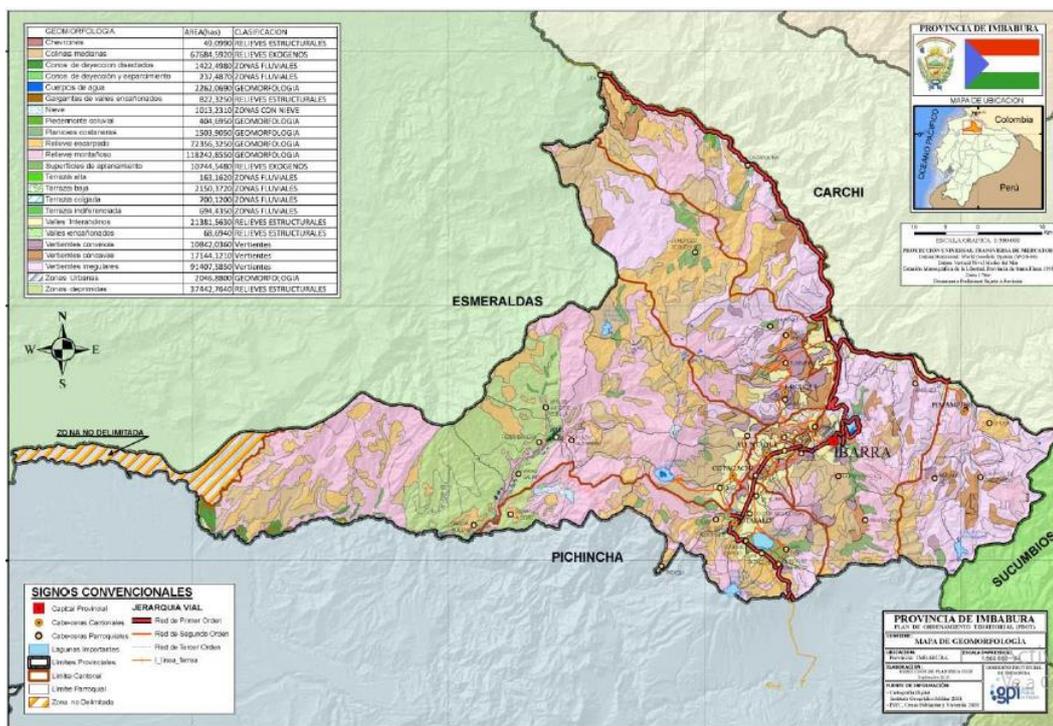


Figura 5 Geomorfología de Imbabura. 2002. Fuente: Subdirección de Gestión Ambiental GPI.

Si la vida se despliega en tiempo espacio, podríamos entonces afirmar que cada ser humano es una cotidianidad móvil, que se forma mediante trayectorias de vida diaria, recorridos, lapsos, etc. Es importante entender también como esta movilidad está sujeta a ciertas restricciones, entre ellas la territorial, como hemos demostrado en el detalle geomorfológico de Imbabura, que demuestra como la conectividad territorial altera tanto los ritmos de vida como las costumbres y las ópticas de cada población (Hägerstrand, 1970 citado en Martínez Riquelme, 2018).

Concluimos entonces que el espacio alberga dos consideraciones, la primera es en estricto sentido geográfico y la otra desde las practicas de los sujetos que lo habitan y despliegan sobre sí sus objetividades y subjetividades. De acuerdo con Lindón, (2000 citado en Martínez Riquelme (2018) “El espacio no se limita al locus externo de la experiencia sino, carga con los sentidos y significados de las experiencias” (p. 11). Podríamos así integrar una definición

que atañe a la sociabilidad desenvuelta en el territorio como un total “paisaje humano”. Mas tarde materializaremos este interés por la geografía andina como el espacio donde se despliegan algunas cotidianidades variables y cuestionaremos mediante un dispositivo de reflexión artística su riqueza y las claves para resignificarla.

1.3.4 Cotidianidad popular y la proliferación de las imágenes

El proyecto tiene por intención identificar estéticas “comunes” desplegadas sobre espacios de uso compartido reconocibles por la mayoría de la población local, que oscila entre la clase media, y clase media baja mestiza, de ello el interés por las dinámicas de los mercados. Sitios de uso común con mucha carga simbólica por la naturaleza Imbabureña, así entendemos lo popular como un entorno indisociable y connotable, donde quizá la aceptación o el disentimiento con identificarse con este tipo de entornos cotidianos es precisamente lo que lo enriquece y lo postula como un terreno de debates tanto identitarios como comportamentales. Lefebvre (1980 citado en Martínez Riquelme, 2018) manifiesta que la cotidianidad;

Determina el lugar donde se formulan los problemas de producción en sentido amplio: la forma en que es producida la existencia social de los seres humanos, con las transiciones de la escasez a la abundancia y de lo precioso a lo despreciado (p. 9).

La reproducción de las imágenes son un factor muy interesante en las sociedades contemporáneas andinas, está visiblemente permeada por características que mencionamos antes como ethos barroco y neobarroco. Este último presenta una característica a destacar en la cotidianidad imbabureña. Romanillos Montes (2007), habla sobre la poesía neobarroca del escritor Nestor Perlongher, mencionando una arista fundamental de este estilo; la proliferación de los significantes y la estructuración del derroche, contagio y artificiosidad como carácter estético. Esta característica puede verse reflejada en la sociedad cotidiana popular, donde un sinnúmero de símbolos religiosos, políticos, o de la industria del entretenimiento, son replicados excesivamente, a esto se suma la multiplicación casi cósmica de los significados atribuidos.

Es importante preguntarse si es necesario entender estas formas extra artísticas, para a través del estudio de la cotidianidad agrícola, artesanía y des folclorización, la etnogeografía, la urbanidad, y la proliferación popular de las imágenes, plantear reflexiones y encuentros materializados mediante el arte y desplegados en como la vida se reproduce en espacios comunes.

1.4 Cotidianidad y arte

Haremos un breve recorrido por la historia del arte y por los postulados que más evidencia tanto la intromisión como la profundización de lo “cotidiano”, como fuente de creación y como postura artística.

Ready Made



Figura 6 “Fontaine” Marcel Duchamp (1917). Fuente: Museo Tate Modern, Londres (Reino Unido).

En 1917 Marchel Duchamp envía un orinal a la sociedad de artistas independientes para ser expuesto, en el futuro se convertiría en la obra de arte más importante del siglo XX y deconstruiría las nociones establecidas hasta entonces sobre lo que debía ser el arte, gestando nuevos límites y dándole apertura a la primera obra de arte conceptual, así como a pensar la labor artística como productora de ideas, trascendiendo el “quehacer” de los objetos. El ready-made invita al espectador a mirar su entorno con otros ojos, a encontrar en su cotidianidad objetos de placer estético mediante su descontextualización.

Es muy importante analizar cuál es el contexto en el que se gesta el ready made y la necesidad de desacralizar a los artistas y derribar la tradición histórica. Los dadaístas estaban en el apogeo de la industrialización, todo se seriaba, y por ello el mundo era cada vez más velos y la contemplación ocupaba segundos planos, así surge una necesidad imperiosa de detenerse ante ese mundo que se vivía sin ser vivenciado y se recorría sin ser recorrido, extinguiendo paulatinamente el contacto real y la vivenciación de los sentidos en el entorno.

Este sería el principio de una imperante necesidad por volver a lo cotidiano, por descontextualizar los objetos, por significar lo designificado para reivindicarse en la realidad, planteando a los artistas como catalizadores de las experiencias, ahora los productos visuales estaban en rechazo de la naturaleza castrante de la belleza estética.

Happening

En 1952 nace una nueva corriente artística, que busca derribar la barrera que dividía el arte de la vida. Una de las acciones más icónicas provendría desde la música, pero que sin embargo marcaría profundamente el principio del performance y el happening según como lo conocemos en la contemporaneidad. El compositor Jhon Cage presenta un concierto titulado 4:33, dividido en 3 actos de silencio absoluto por parte del interprete.

Jhon Cage encuentra la fenomenología de la indeterminación del mundo como una riqueza a ofrecer al público, lo que pretende en 4'33 es que escuchemos los sonidos que la vida nos entrega en ese determinado lugar en ese determinado tiempo (Dib, 2021). Escuchar los autos de afuera, la lluvia de aquel día, las voces del resto del público, la respiración colectiva, etc. Su intención por fundir el arte y la vida es clara, desactiva la realidad por un corto periodo, para propiciar un espacio totalmente solemne para contemplar la profunda belleza cotidiana del sonido, y el arte permite conducir la experiencia.

Pero no es hasta el año 1960 que el artista Allan Kaprow denominase a este tipo de prácticas como “happenings”. Entendidas como acciones in situ, y cuyo objeto es la experiencia colectiva, postulando que no importa la objetualidad de la obra como tal, sino el evento artístico, despreciando la noción de arte como mercancía o fetiche que busca la permanencia (Bogarín, 2007).

Esta búsqueda de la sustancia del arte en la vida, situaría a los artistas como promotores de encuentros, cuestiones sociales, filosófica, políticas, ambientales, etc, el arte se toma el espacio público como dinamizador político, enjuicia el aislamiento del arte en las esferas de poder privado, cuestiona el rol de las instituciones artísticas y todo aquello fuera de la noción de vida en su estado más salvaje de percepción. Serían más tarde reconocibles los esfuerzos de algunos artistas y grupos como el de Fluxus, Robert Whitman, Jean Jacques Lebel, Marcos Kurtycz, para gestar más tarde las bases del performance como hemos mencionado anteriormente.

En la década del 70 y 80 en la que el artista es visto como único y prodigo hacedor de arte, un planteamiento que inquieta mucho por lo azaroso de su naturaleza es el de Joseph Beuys, artista alemán que postulaba que “cada hombre es un artista”.

Piedrahita (2010) comenta al respecto que:

Para Beuys, la creatividad era el verdadero capital, creatividad que se debía entender como la verdadera fuerza revolucionaria transformadora que está presente en cada individuo. Cada uno contribuye en la medida de sus propios rendimientos individuales a una utopía de la sociedad como “plástica social”. Para él el cuerpo es el objeto artístico en sí mismo (párr. 1).



Figura 7 “I Like America and America Likes Me” Joseph Beuys (1974). Fuente: Galería Rene Block, Nueva York (Estados Unidos).

Dicho artista también contribuiría introduciendo en el mundo del arte la “escultura social”, entendiendo la capacidad del arte para transformar socialmente, para promover otras dinámicas de reorganización política. Un poco más al sur, para el año 1992-1994 Doris Salcedo, escultora colombiana, produciría una serie de intervenciones objetuales denominadas “la casa viuda”, que consisten en muebles domésticos desfuncionalizados por el uso de cemento. Doris promueve un duelo colectivo, piezas que abordan la ausencia de la violencia política, objetos cotidianos que resignifica como si fuesen una especie de cicatrices familiares, que tensionan la relación del estado en contraposición las víctimas y su ausencia en los hogares colombianos.



Figura 8 “La casa viuda” Doris Salcedo (1992-1994). Fuente: Nathan Keay © MCA Chicago

Contexto ecuatoriano

En Pablo Barriga al igual que en los promotores del happening, se evidencia un fuerte cuestionamiento por la institución del arte, por transgredir las barreras de la tradicionalidad del quehacer artístico, y por invitar al público a ser actores y reinterpretores activos de su obra. Sus propuestas objetuales promueven un tratamiento crítico de la categoría popular, cuestionándose el folclor y el kitsch (Salazar, 2017).

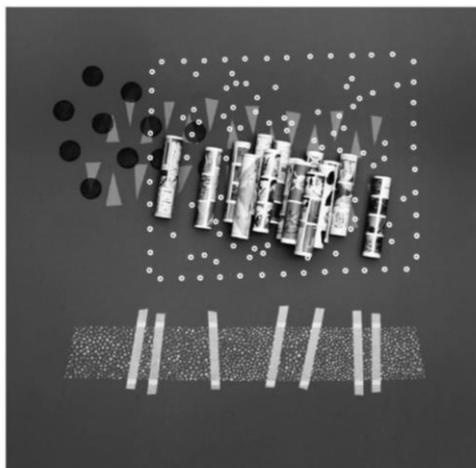


Figura 9 Uso de láminas escolares, masking tape y adhesivos de papelería "Composiciones" - Pablo Barriga (2016). Fuente: Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Destaca entre sus registros fotográficos, una sensibilidad profunda por las socioestéticas reflejadas en la cotidianidad local, visibiliza agentes externos a la institucionalidad artística, y encuentra en estas labores diarias un entorno con mucha riqueza poética. Así se despliegan sus progresos plásticos con materiales no tradicionales, así como sus intervenciones públicas, entre las más conmemorables; Tricolor (1988), Mordaza a la cultura (1993), Barcos de papel (1993), Barrida (1995) y Pan con cuento (2006).



Figura 10 Fotografías de la cotidianidad quiteña - Pablo Barriga (s.f). Fuente: Archivo del artista.

De esta forma el arte actúa como documentador sensible del entorno humano, ha sido fundamental para desenvolver la dimensión sensible de la vida, además de haber servido como unidad de medida básica de la estética, promoviendo: la relación intersubjetiva, o práctica, del intercambio estético. También ha encubierto la referencialidad geográfica, política, económica y cultural de otros modos de sentirse afirmados sensiblemente en el mundo.

La cotidianidad puede normalmente ser entendida, como absoluta rutina, desposeída de toda simbolización y heterogeneidad. Cristina Albizu (2006, citada en Santos, 2014) advierte que: “Lo que ocurre con nuestra cotidianidad es que precisamente por estar muy presente y ser muy evidente se nos vuelve también imperceptible e ininteligible. Lo cotidiano implica a menudo que los árboles no nos dejan ver el bosque” (p. 175).

Es importante identificar cuál es la labor del arte sobre esta cotidianidad, cuál es el aporte que puede realizar como mediadora y productora de experiencias estéticas. Klee (1920) asegura que, “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”. Es decir, tiene la capacidad de trascender lo funcional dentro de su contexto para darle un valor agregado y subjetivo para trasladarlo al campo de la reflexión o la sensibilidad, mediante la materialización estética.

Arechavala Silva (2019) señala que; “el arte rompe, fragmenta, fisura la cotidianidad para permitirnos reinsertarnos en ella con nuevas perspectivas, nuevas visiones, a través del ojo que nos presta el artista” (p. 3). En el pasado, Heidegger (1960 citado en Arechavala, 2019)

ya había afirmado que, “la belleza es un modo de estar presente la verdad como estado de no-oculto” (p. 23), Entonces el oficio artístico y el autor, cumplen un papel de desocultamiento de esta cotidianidad, de resignificación a partir de la visión propia, es sabido que el artista contribuye desde la apreciación personal para fortalecer los universos poéticos desde los cuales accedemos a la realidad, es debido a esto que todo ser humano consume algún tipo de expresión artística, es indisoluble la necesidad de ver desde otros enfoques.

En la cotidianidad, por lo general, el lenguaje se utiliza para finalidades eminentemente prácticas, pero el arte no tiene ninguna finalidad práctica, se mueve en otro plano, crea atmósferas, instala mundos (Arechavala Silva, 2019). Entonces el arte cumple la finalidad de semiotizar, y simbolizar todo lo que de alguna forma la cotidianidad ha desimbolizado, designificado, y desacralizado, la herramienta para alimentar al ente metafísico, característica que nos distancia de los animales y el uso de las estrategias de comunicación solo en su universo funcional.

“La vida cotidiana se presenta, en general, como no problemática. El *problema* quiebra esa fluidez, nos atasca y nos obliga a replantear la fórmula” (Arechavala Silva, 2019, p. 6-7). El arte en la actualidad tiene una característica muy marcada, y es que tiende a trabajar en torno al estudio de problemáticas, así estudia fenómenos y los presenta a la sociedad como aspectos a los que hay que mirar desde la reflexión o sensibilidad, le postula problemas a la sociedad humana, nos replantea el entorno constantemente.

Es sabido entonces que el arte opera en el plano poético del lenguaje. “Lo poético es exactamente la capacidad simbólica de una forma (...) tan sólo lo trivial puede ser inventariado, pues sólo las trivialidades son *finitas*”, Barthes (1968, citado en Arechavala Silva, 2019, p. 16). Por tanto, la poesis es la subjetividad que desborda la realidad, se mantiene flotante de forma permanente en el mundo, es un catalizador de posibilidades.

Lo que sucede con la cotidianidad es que es vivenciada desde la funcionalidad objetiva del lenguaje. Morin (2001 citado en Arechavala, 2019) manifiesta que el hombre habita la tierra poética y prosaicamente de forma simultánea. “Se puede llamar prosa a las actividades prácticas, técnicas y materiales que son necesarias para la existencia” (Arechavala, 2019, p. 23). Por otra parte “el objeto de la poética es la descripción de la estructura estética de determinados mensajes verbales” (Bertorello, 2010, p. 178). Es decir; atañe al uso del lenguaje, pero con su función subjetiva y su dimensión simbólica, subordinando a la dimensión anterior. El arte, por ejemplo, actividad aplicada a la producción estética y sensorial no existiría sin la poética. “Los atributos estéticos no viven aislados. Forman parte de esquemas muchísimo más amplios, por la sencilla razón de que el arte es inseparable del resto de la vida” Danto (2005 citado en Arechavala 2019, p. 25).

(Heidegger, 1960 citado en Arechavala Silva, 2019) asegura que “ser-obra significa instalar un mundo” (p. 20). Estos nuevos mundos instalados sobre el existente fracturan la cotidianidad, ubican al público en intersticios que paralizan momentáneamente su rutina, agrietan su ritmo, estos exaltos modelan paulatinamente la visión del individuo, podemos asegurar que esa es la importancia histórica del arte, cambia nuestro rumbo y visión de forma

constante, actúa como alterante esencial. Heidegger (1960 citado en Arechavala Silva, 2019) asegura que “en la proximidad de la obra hemos estado de repente en otra parte diferente de aquella en que solíamos estar de ordinario” (p. 20).

Citaremos algunos ejemplos de colectivos y de artistas dentro del campo nacional, que han trabajado con la vida cotidiana como eje medular. El primer caso es el del colectivo “Tranvía cero”, con el encuentro internacional de arte urbano “Al zur-ich”, que cuenta con 18 ediciones. Un proyecto de arte contemporáneo que media entre el arte culto y popular, proponiendo estéticas participativas para hacer de la modernidad periférica de la cotidianidad del sur de Quito una posición de resistencia y de interconexión mediante la interrelación; artista-comunidad-espacio-publico. Puebla (2017) asevera que estaban “comprometidos con su entorno político y social, cuya premisa fundamental postulaba la idea de un arte abierto a la ciudad, realizado con, desde y para la gente (p. 46).

Cuando se trabaja con la cotidianidad de las personas y la población se encuentra activa produciendo también físicamente, la estética pasa a un segundo plano, porque la materialización ya no está sujeta a la belleza como fin, sino más bien como medio de relacionamiento y encuentro (Puebla, 2017).



Figura 11 Participación de la ciudadanía en varias intervenciones artísticas. Fuente: archivos del colectivo "tranvía cero".

Este proyecto estratégico también tiene de fondo cuestionar algo muy importante, que es la historia del espacio, y como la formación del sur de Quito también es producto de un sinfín de desplazamientos, invasiones, adscritas a una ciudad que crecía y en la que se luchaba por hacerse un espacio para vivir, de aquí proviene también la necesidad de intervenir estas colectividades ofreciendo el acceso a un arte conectado con la vida, con la identificación común, adversa a la privatización y hegemonía artística de la capital. Almeida (2018) asevera que “entendido y resignificado al espacio público como una fabulación del poder que divide lo privado de lo común, división que en la práctica solo sirve para articular una ciudad sectorizada, que limita la intervención de sus propios usuarios” (p. 15).

1.4.1 Arte contemporáneo y prácticas artísticas posmodernas

Hay que entender la pertinencia del arte contemporáneo como herramienta de estudio aplicada a estas fenomenologías sociales. Escobar (2008, pág. 17-18), señala que:

Lo contemporáneo designa el intento de enfrentar con formas, imágenes y discursos las cuestiones que plantea cada presente. Desde este ángulo, cabe considerar contemporáneos los esfuerzos de todos los artistas que buscan rastrear los esfuerzos esquivos de su propio tiempo.

La posmodernidad se caracteriza por la reivindicación y liberación del individuo, la puesta en valor de lo local frente a lo universal, la desconfianza por lo relatos legitimadores y totalizadores en función del poder. Esta postura abre las puertas a entender la necesidad de los “microrrelatos”, que justifican cada contexto específico y forman un documento más confiable de la compleja red de particularidades en la que se ha convertido la sociabilidad humana en esta época, esto de la mano del desarrollo de términos antropológicos como el “relativismo cultural” (Rocca, 2011).

La posmodernidad también se establece como filosofía del lenguaje para transmitir sus contenidos, es decir, el reemplazo por la tradición anglosajona del lenguaje oral por el escrito, “el texto” (Rocca, 2011). El oficio artístico posmoderno usa de apoyo regular el texto y el intertexto para construir discursos que sustenten las labores artísticas. En la posmodernidad el autor se ve abandonado constantemente, debido a que la proliferación de significados de un texto termina rebasando la necesidad de un autor. Eco (1978 citado en Arechavala Silva, 2019) implementaba como argumento fundamental en su trabajo la “cosmicidad del arte” (p. 18). Refiriéndose así a la multiplicidad de significados que podría adoptar, proporcional al número de interpretaciones de cada observador.

Rocca (2011) advierte que:

El artista postmoderno se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas, no pueden ser juzgadas según un canon valorativo, esto es, según categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra buscan. De modo que artista y escritor trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que habrá llegado a ser. La negación progresiva de la representación se vuelve aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra ha de llevar a cabo de nuevo (pág. 12).

Por otra parte, existe una generalidad sobre las ciencias, que normalmente tienden a sustituir los últimos postulados comprobados para reemplazarlos por nuevos, para así de forma indefinida renovar la verdad. Lo que sucede con el arte es que es la suma de todos los periodos y planteamientos en torno a lo que se considera arte y lo que es hacer arte. Pérez & Merino (2016), aseguran que el termino *contemporáneo* proviene del:

“Prefijo “con-”, que puede traducirse como “a la par” o “junto”. El sustantivo “tempus”, que es equivalente a “tiempo”. El sufijo “-aneo”, que se utiliza para indicar pertenencia. Alude a aquel o aquello que existe en el mismo tiempo que otra cosa u otro individuo (párr. 1).

Por tanto, cabe aclarar que en el presente todo arte existente es contemporáneo, y ninguno es más verdadero que otro (del Portillo & Caballero, 2014). O en palabras de Duchamp (citado en Borriaud, 2008) "El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas" (p.18). Por otro lado, el "arte posmodernista se refiere a una amplia categoría de arte contemporáneo creado desde aproximadamente 1970 en adelante. El sello distintivo del "arte posmodernista" es su rechazo a la estética en el que se basó su predecesor, el arte moderno 1870-1970 (Collins, (2019). Este proceso deconstructivo del arte ha estado marcado por la fuerte intención de deshacerse de relatos legitimadores, y eso lo podemos notar en la reivindicación artística de objetos comunes propios de la cultura popular a través del pop art, el irreverente planteamiento estético de los ready mades, los años 60 como plataforma para propuestas como el minimalismo que evita la decoratividad, la impermanencia del happening, las instalaciones, el videoarte y el uso de la tecnología, hasta llegar al arte conceptual que termina desprendiéndose de la jerarquía objetual por sobre el pensamiento.

Danto (citado en Garza, 2013) menciona que hablar de las prácticas artísticas contemporáneas es hablar del oficio creativo en territorio poshistórico, liberado de la tradición y destinado a producir arte bajo cualquier sentido y propósito. Sosa (2009) señala que estas funciones artísticas:

Utilizarán distintos códigos expresivos, diversos materiales y soportes, así como numerosos medios técnicos tales como el vídeo, la fotografía, las instalaciones, los ordenadores, etc. Abandonan, en definitiva, los medios tradicionales de representación (...) Todo parece indicar que las fronteras entre las diferentes disciplinas de las bellas artes se han roto definitivamente (p. 96).

Una vez desplegadas estas consideraciones, a continuación, abordaremos someramente algunas disciplinas enmarcadas en las artes contemporáneas, para en el futuro sustentar la propuesta plástica y visual del presente proyecto.

Videoarte

Trilnick (1965) define al videoarte como:

La práctica que utiliza la captura o creación artificial y la manipulación de imágenes y sonidos generados por medios electrónicos y digitales. El video arte nace a mediados de los años 1960 con las obras que Nam June Paik que realiza con el primer equipo portátil de video lanzado por la empresa Sony en 1965. Desde su origen, y por utilizar un soporte técnico compartido con la TV, el video arte se ha planteado como alternativa comunicacional y como crítica activa frente a los medios masivos de comunicación audiovisual (párr. 1).

Actualmente el uso de este medio se ha constituido como una práctica ilimitada en cuanto a posibilidades, un soporte versátil que ya no encuentra limitación en lo meramente fílmico o videográfico, la mayoría de los cuestionamientos sobre esta técnica residen más bien en donde son producidos y exhibidos. Esta apertura casi sin fronteras ha llevado al videoarte a situar diálogos entre un sinnúmero de géneros documentativos, del cine, la animación, la videoescultura, el mapping, la proyección pública, privada, etc. Aun así, existen diferenciaciones en este

género; la video-acción, la video instalación o video escultura y el video experimental. Bernárdez (2016) sobre este último género menciona que:

El vídeo experimental trata de indagar en el lenguaje propio de la imagen en movimiento y sus características expresivas y formales. En los años sesenta presentó una importante vertiente crítica en lo social y político, dando lugar a imágenes con intencionalidad estética y contenido reivindicativo (párr. 5).

Santos Zunzunegui (1987 citado en del Portillo & Caballero, 2014) manifestaba que “la imagen video no existe en el espacio, sino solamente en el tiempo” (p. 91). Entendiendo la importancia de esta premisa, traemos a colación uno de los documentales experimentales más revolucionarios y propositivos en cuanto a la narrativa visual y los ritmos que esta despliega para transmitir una ruptura de la noción cotidiana y lineal de temporalidad.

Godfrey Reggio filma “Koyaanisqatsi” en 1982, que significa “vida sin balance” en lengua hopi. Utiliza planos normales, de detalle, generales y picados, edita estas tomas en retroceso, ralentizadas o aceleradas con el objeto de transmitir la cotidianidad urbana estadounidense, habitantes envueltos en un ritmo de vida mecanizado, precipitado y exasperante, invitándonos a reflexionar sobre la productividad, la explotación y el tiempo unilateral como una condena hacia la extinción. Adjunto transmite un discurso medioambiental mediante la voraz huella que deja el capitalismo sobre el planeta.



Figura 12 Collage de fotogramas del film (2016). Fuente: Docs & the World (website)

Hay que destacar en funciones del presente proyecto, el videoarte de Sheungo Cho denominado “shifted horizon” (2009). En esta pieza el artista documenta un horizonte y lo interfiere con glitch. Esta pieza representa el horizonte como esa fuente de referenciación, y como de alguna forma la tecnología y la contemporaneidad postulan otras formas de ver, que ponen en riesgo nuestra ubicación espacio temporal y la orientación, cuestiona la manipulación del contexto y como esto puede cambiar nuestra noción del entorno (Castellano, 2016).

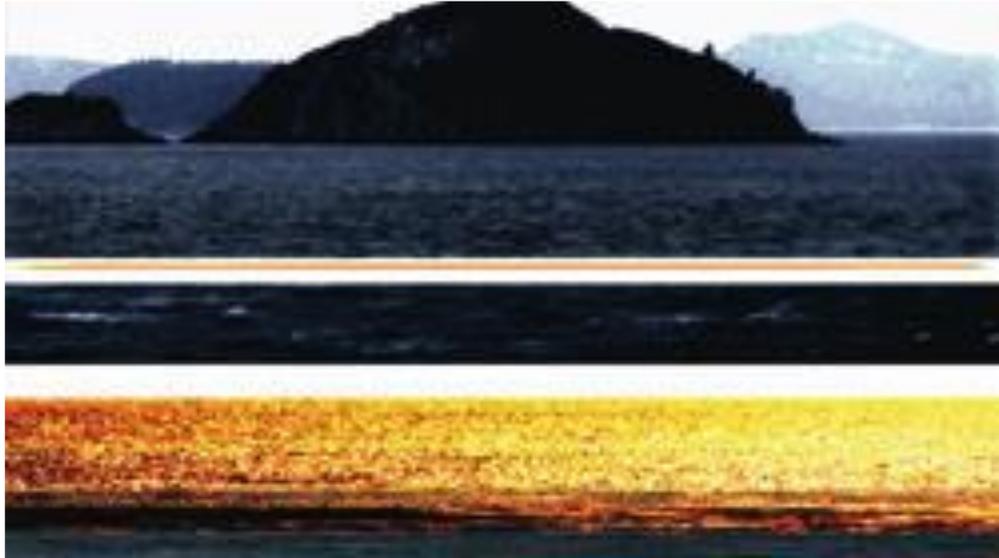


Figura 13 Fotograma de "shifted horizon" - Sheungo Cho (2009). Fuente: Archivo del autor.

Arte público y estructura colaborativa

El arte público tiene su predecesor más lejano y obvio en los monumentos y estatuas cívicas, cambia de forma radical en el año 1970, se gesta una especie de filosofía “anti-monumento”, esto produce la trascendencia de la decoratividad y la promulgación de relatos nacionales oficializados en el espacio público, adquiere una nueva visión sobre la necesidad de construir sitios e intervenir la opinión sobre intereses públicos de forma colectiva. Para 1990 ya se ven integradas definiciones más específicas del arte público, como; arte contextual, arte relacional, arte participativo, arte dialógico, arte comunitario, y activista. Algunos notables exponentes de esta disciplina son; Christo, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Andy Goldsworthy, James Turrell, Antony Gormley, etc.

El arte público de nuevo género, es ambiguo ya que utiliza medios tradicionales y no tradicionales para comunicarse e interactuar con audiencias amplias y diversificadas sobre temas directamente relevantes para su vida diaria. Hay que destacar el trabajo del colectivo de artistas “situationist internacional”, que en los años 60 y 70 desafiaron los supuestos de la noción de vida cotidiana mediante sus intervenciones físicas.

La especificidad del sitio y el público son un factor clave de activación de estos dispositivos artísticos. El arte público además tiene una notable influencia política, como proceso de reorganización y resemantización ante problemáticas sociales, políticas, culturales, medioambientales, etc.

Jesús Soto fue un exitoso representante del optic art, movimiento en el que se involucra a partir del año 50 en París. Una de las más grandes contribuciones de Soto fue el desarrollo de unas estructuras de colgantes blandos denominados “penetrables”, porque abrían la posibilidad del ingreso del público, una dinámica muy lúdica que revolucionaría la noción de

arte y vida planteada hasta entonces. Servando (2005), lo movía un profundo interés por involucrar al público de forma física en sus instalaciones, con el afán de que completasen el significado de la obra mediante su vivencia y la experienciación de sus sentidos, estas intervenciones irrumpían en la cotidianidad de la ciudadanía tanto en espacios privados como públicos.



Figura 14 Jesús Rafael Soto, Penetrable, (1990.) Fuente: Playart (website)

Visualizamos también un ejemplo del arte colaborativo, que considera a los participantes como esos entes activos que juntos producen estructuras vivas, cambiantes, sujetas a su presencia y sociabilidad. Esto amplía la posibilidad del objeto artístico como un proceso a experimentar, a construir desde el encuentro, una verdadera “plástica viva y social”.



Figura 15 Lygia Clark, “Estructuras vivas”, objeto colaborativo hecho de bandas de goma anudadas, (1970). Fuente: Archivo del artista.

Es importante considerar el paisaje como ese territorio donde se pueden desplegar estrategias para resignificar algunos valores de la vida cotidiana, que es donde se gesta la comunión y convivencia diaria. Es una herramienta para reunir a determinados públicos en torno a problemáticas o visiones que son de propiedad pública y que se visibilizan mediante estrategias como el debate, la reunión, el encuentro, la disidencia, la participación, etc.

Materialidad y urbanismo en las artes

A lo largo de la historia del arte se ha reflejado un interés por darle voz propia a la materia, producto de una notable postura poshistórica donde los materiales eran usados estrictamente en función de la figuración, la madera, el mármol, el bronce, la cerámica, el óleo, etc. Buscaban la producción de un arte perenne, la contemporaneidad no solo habla de la impermanencia y descomposición, sino de la materialidad como una esencia de la vida objetual y huella en si misma se sucesos o naturalezas.

Un importante antecedente que motiva la dimensión simbólica del uso de la materia en el presente proyecto, se expresa a través de la obra del artista ecuatoriano Amaru Cholango, este utiliza materiales naturales de su entorno cultural próximo, carne, pelo, hueso, lana, harina, etc. Kronfle (2011) manifiesta sobre su trabajo que:

Cada uno de estos materiales está tratado con toda su desnudez, crudeza y honestidad, lo que hace tomar consciencia al espectador de su dimensión simbólica. En el fondo, lo que subyace es una crítica a los excesos de la estética, de la belleza, del gusto, al mismo tiempo que una reivindicación de la otra parte, la “fealdad”, la enfermedad, lo que no pertenece al registro de lo convencionalmente entendido por “bello”, que lo enlazan con una interesante tradición heterodoxa (párr. 1).



Figura 16 "Ishpapurros" Vejigas de vaca - Amaru Cholango, Quito (2011). Fuente: Archivo ríorevuelto (website).

Jimmy Lara es otro artista que destaca no solo por la resignificación del material en función de la obra sino también por su potente cuestionamiento a la imagen y la mediatización de las dinámicas territoriales. Diluye fotografías de desocupaciones urbanas forzosas, recoge estas pigmentaciones y las distribuye sobre otro soporte que es una parcialidad de la retícula urbana

donde se registraron las fotografías de los desalojos, construye mediante la ruina, nos enfrenta a la deshumanización cotidiana de la urbe.



Figura 17 "Grado Cero" Jimmy Lara, Guayaquil (2011). Fuente: Archivo del artista.

Streetwear y softsculpture

Según “Soft sculpture, Rosemarie Trockel” (1995), el pasamontaña o balaclava tiene por origen la Guerra de Crimea de 1853-1856, además de su uso en el esquí. Desde finales de los 60, se asocia con el terrorismo y se vuelve símbolo de violencia y miedo. A lo largo de la historia aparecen una serie de movimientos sociales que usan como medio la moda para promover mensajes de rebelion y acciones politicas en busqueda de la libertad. Apropiandose los pasamontañas como dispositivos de activismo que visibilizan de forma simbolica la causa colectiva situando al invidiuo en segundo plano. El pasamontañas protege la identidad conservando el anonimato, mas que silenciar u ocultar se trata de dar voz, denunciar, visibilizar. Algunos notables casos son; el GGBB Balaclava del colectivo feminista (Guerilla Girls), el colectivo Pussy Riot que mediante el uso de pasamontañas de colores exigian libertad de derechos LGBTI, el pasamontañas tambien es llevado a los museos gracias al MOMA y su exposicion “Is fashion modern?”, las softsculptures de Maureen Selwood en “Sounding the Note of A”, la artista Kirsten Lund en “pussyhat Hybrid Balaclava”, ademas del inusual servicio de “Protest Supplies Store” en la web.

Amparada en el “soft sculpture”, Rosemarie Trockel produce “Balaklava”, donde diseña de forma computarizada una serie de 5 pasamontañas que luego son tejidos y seriados en máquinas.



Figura 18 "Balaklava" Rosemarie Trockel, (1986). Fuente: Archivos National Gallery of Australia.

Sussman (1991), comenta que:

Las formas tradicionales de industria de la mujer se invocan en el objeto: tejido, el préstamo o apropiación de imágenes existentes, la producción de material funcional más que conceptual. Estos seuxtaponen tanto a los modelos modernistas del "trabajo de mujeres" como a sus encarnaciones reprimidas o silenciadas: la terrorista, la mujer para quien la violencia es "trabajo" (p. 34, 35).

Artesanía y glitch

Hoyos (2012) asevera que la artesanía es:

Aquel conjunto de actividades productoras, de carácter esencialmente manual, realizadas por un solo individuo o una unidad familiar, transmitidas por tradición de padres a hijos y cuyos productos, generalmente de carácter anónimo, están destinados a la cobertura de necesidades concretas (p. 4).

Dicha actividad tiene una fuerte carga simbólica y valor cultural. A pesar de ello la artesanía quedó exenta fuera de la esfera de "finas artes", esto por habersele asociado unilateralmente con la función, asumiendo que es el arte al que le compete el estudio y la preocupación de la "estética". Mas tarde, movimientos como la Bauhaus alemana se esforzarían por borrar esta frontera entre arte, artesanía y diseño, disolviendo las jerarquías históricas sobre el uso de determinadas técnicas y materiales permitiéndonos hacer relecturas de estas actividades.

En el arte contemporáneo se trascienden de forma intencional algunas fronteras mediante el uso de técnicas artesanales, entendemos como trasfondo la intención de cuestionar las jerarquías y exclusiones instituidas sobre ciertas prácticas y materiales (Kuri, 2020). Quizá la contribución más grande de la labor artesanal es la tradición y herencia, que dotan a esta práctica de una fuerza anacrónica. Podemos identificar también por intención el desacelerar algunos procesos de producción cultural masificada, como si el planteo de la labor artística

artesanal nos aterrizará más sobre los afectos cercanos en torno al “hacer”, para replantearnos nuestra cotidianidad banalizada, materializando nuestras limitantes prácticas y humanas.

Kuri (2020) señala que:

Incluso si el debate arte vs. artesanal continua, la verdad es que “si el arte se ve como un sistema técnico en el que la habilidad nos encanta, [entonces] el término artesanal seguramente es un componente de lo que Alfred Gell llama ‘la tecnología del encantamiento’. Por lo tanto, los artistas que desafían los límites y que involucran en su proceso y producción artística lo artesanal están, en efecto, creando lo contemporáneo (párr. 8).

La “sensibilidad táctil” es una profunda característica de la artesanía. Una docente de la Bauhaus, Anni Albers (citada en Kuri, 2020) manifestaba que:

La *sensibilidad táctil* siempre se ha interconectado con la artesanía. Especialmente después de la industrialización y el auge de la producción en masa de máquinas que “nos ahorra trabajo y aburrimiento; pero también nos impide participar en la formación del material y deja inactivo nuestro sentido del tacto. Tocamos las cosas para asegurarnos de la realidad (párr. 6).

Es decir, el carácter artesanal nos reivindica en este espacio tiempo mediante una experiencia material, cosa que normalmente no sucede con la visión de arte tradicional. Paz (1988), explica que el objeto artístico tiene un carácter “semireligioso”, producimos un vínculo con este, pero no lo podemos tocar, a deferencia de la artesanía que tiene función práctica, simbólica, decorativa y táctil. El artista Gabriel Kuri revaloriza las interacciones e intercambios humanos mediante la reproducción de recibos en tapices, estos son realizados en una técnica de tejido tradicional, propia de la artesanía de Guadalajara (Kuri, 2020). Así cuestiona el consumismo como horizonte de la cotidianidad capitalista y mediante la reelaboración de recibos desechables nos plantea también una serie de preguntas sobre la permanencia, la temporalidad y como mediante la práctica manual contribuye una visión crítica de la producción de los objetos y la participación humana como fin o como medio.



Figura 18 Gobelino políptico - Gabriel Kuri (2008). Fuente: archivo del autor.

La estética glitch se detecta en los años 80 en el boom de los videojuegos y la creciente informática, migra hacia las artes sonoras y termina impactando sobre el arte visual. (Castellano, 2016). Si bien nació de manera subversiva, en la actualidad es notable que ha sido capitalizada y captada por el mercado desposeyéndola de su origen contestatario, pero aun es posible rescatar planteamientos muy críticos en torno a esta. El glitch en las artes visuales es una práctica estética que consiste en intensionar, forzar, crear, o aplicar fallos y errores en el código digital de una imagen, con el objeto de convertirla en una imagen nueva, cabe aclarar que su valor no se rige sobre el producto de esta, más bien sobre el acto de corromperla. Equivale a una especie de tercera dimensión desde la que se aprecia la imagen anterior, y la distancia con la nueva, se realiza con el objeto de permitirnos apreciar algo que normalmente no vemos en ellas, se habla de la suplantación del referente (Castellano, 2016). Se plantea el desmantelamiento de la imagen como la oportunidad de interrogar su contenido, su producción, desocultar su esencia material para significar todo lo que la codificación digital no nos permite ver o reimaginar. Si la imagen se postula como un mito, el glitch viene a ser un necesario “contra-mito” para trascenderla. Barthes (1999 citado en Castellano 2016) aseguraban qué; “la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial” (p. 15).

Cabe preguntarse sobre este proceso alterno de construir y enriquecer nuestras visiones en torno a la destrucción, de ver en los escombros planos y dimensiones opuestas que normalmente no son experimentadas. Benjamin (2010 citado en Castellano 2016) manifiesta qué; “El *carácter destructivo* (...) convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas” (p. 7).

Por su carácter de “error”, estas representaciones tienden a ser caóticas, a producir incomodidad al espectador, mediante esto se abre la posibilidad de que el público de sentido activamente, y de que los roles artísticos en tanto a creación-destrucción se mimeticen en la manipulación de la imagen como un acto político en nuestra cotidianidad digital. Steyerl (citada 2014 en Castellano, 2016) sostiene del glitch que; “al perder el contenido visual recupera parte de su fuerza política y crea una nueva aura para sí” (p. 8).

Para dar un ejemplo de esta noción de artesanía-artificio, mencionaremos el trabajo de un artista que figura en la estética glitch debido a su profundo interés por la visualización de datos y la materialización de estos micro caos en piezas textiles con funciones artesanales.

Stearns (2013) asegura que:

El proyecto utiliza prácticas y procesos digitales para difuminar las líneas entre fotografía, visualización de datos, diseño textil e informática. (...) Sirven no solo para hacer visibles los procesos invisibles que median la experiencia cotidiana, sino también para operar como medios de almacenamiento digitales claramente táctiles y de baja fidelidad: el proceso se convierte en un medio para capturar, registrar y transmitir datos (párr. 2).



Figura 19 "Memoria fragmentada", Phillip Stearns - 160 x 205 cm (2013). Fuente: Website del autor.

De esta manera identificamos la importancia de reflexionar sobre el contenido de las imágenes, y como el glitch es una poderosa herramienta discursiva para develar las “fallas” de las realidades que aparentemente estas representan.

Serigrafía

En Romero (2021) se afirma que la serigrafía; “se fundamenta en la utilización de plantillas, con las que es posible estampar sobre cualquier tipo de superficie. Representa una enorme ventaja en términos de reproducción masiva de imágenes impresas” (p.2).

Esta técnica ha sido usada por un sinnúmero de artistas, tanto por las ventajas reproductivas como por su accesible costo de producción, así como una variedad de beneficios en cuanto a calidad y definición de la imagen. Hay que mencionar entre ellos el discurso de la cultura popular que abordaba Andy Warhol, el movimiento del cartelismo, o el boom de las manifestaciones graficas chicha en Perú con diseñadores como Elliot Tupac.

Destacamos el trabajo del artista peruano Alfredo Márquez, que catapultó el uso de esta técnica cuando elabora el proyecto “carpeta gráfica” en 1988. Villar (2018), donde desacraliza y pone en crisis a varios iconos emblemáticos del movimiento izquierdista de la época (Mariategui, Arguedas, el Che, Mao, etc). Esto demuestra una búsqueda incesante por expandir el simple campo de experiencia estética, primando la necesidad de producir pensamiento y acciones políticas mediante la imagen. Es evidente el uso del neobarroco como estrategia proliferadora y acumuladora de significantes visuales, produciendo laberintos y juegos de sentidos. Además, las piezas fueron distribuidas en un carrito serigráfico, aludiendo también a la estrechez y precariedad económica del medio en torno al consumo de imágenes.



Figura 20 Pieza artística “carpeta negra”, serie “mitomuerto” (1988). Fuente: Archivo fotográfico de Alfredo Márquez.

Su obra raya los límites entre violencia y política en el arte peruano, es importante destacar el uso de la serigrafía como facultad reproductiva de significados y de codificaciones que ponen en riesgo los símbolos de la cotidianidad política de la época. Esta reproductibilidad dota de una especie de ubicuidad a la imagen, amplía su posibilidad de vida, de adaptación al espacio, distribución de sus significantes bajo un carácter virológico, y que debido a su versatilidad puede ser usada como estrategia para plantear debates en el contexto social inmediato de la cotidianidad. Márquez (2018 citado en Villar, 2018), afirma que “vivimos una guerra semiótica, más que una ideológica. Mi lucha es más por una nueva semántica de las imágenes”.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1. Tipo de Investigación

La presente investigación es de tipo cualitativa, debido a que estudió cualidades inmersas dentro de las ciencias sociales, describiendo eventos e interpretando problemáticas de la cotidianidad imbabureña. Hernández & Torres (2018) manifiestan sobre la investigación cualitativa que:

El investigador se introduce y recopila información sobre las percepciones, emociones, prioridades, vivencias, significados y cualidades de los participantes, y construye el conocimiento, siempre consciente de que es parte del fenómeno analizado. También, le resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades. Por ello, a lo largo del trayecto cualitativo adquiere un punto de vista tanto “interno” como “externo” y una doble perspectiva: analiza los aspectos explícitos, conscientes y manifiestos, así como aquellos implícitos, inconscientes y subyacentes (p. 9).

El método que se empleó es el hermenéutico, que se encarga de hacer comprensible algún fenómeno, sin un método científico de por medio, es decir, el investigador no se separa del objeto de estudio. Lizarazo Arias (2004 citado en del Portillo & Caballero, 2014), asegura que: “Los ambitos hermenuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no solo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas iconicas cristalizan y ponen en juego” (p. 92).

Permitiendo así interpretar algunas nociones propias de algunas problemáticas de la cotidianidad imbabureña, y experimentando con algunos principios artísticos para obtener interpretaciones materiales a través de intervenciones artísticas. Entre los métodos usados se encuentra el empírico, debido a que se basa en la observación y experimentación de los objetos de estudio para dar una respuesta al problema.

En las artes la experimentación es la herramienta para el desarrollo de la propuesta de investigación, así se acudió a la exploración artística como medio de materialización de discursivas para el presente proyecto. La técnica de la observación nos permite analizar el objeto social de estudio y sintetizar interpretaciones y discursivas mediante ejercicios artísticos.

2.2. Técnicas e instrumentos de investigación

Las técnicas e instrumentos de investigación que se utilizaron fueron; observaciones no estructuradas, para identificar en la cotidianidad el uso de materiales que refieran a ciertas problemáticas, estructuras referenciales o comportamientos y desenvolvimiento de pronunciaciones estéticas de la sociedad Imbabureña. Así se buscó a través del proceso inductivo la observación de lo particular a lo general, y progresivamente tornar desde lo general a lo particular.

Se utilizó la fotografía como medio de observación no estructurada con el objetivo de analizar los contenidos y establecer conclusiones que justifican las motivaciones plásticas y artísticas del proyecto. Se realizó una entrevista a una población de un actor cultural, para a través del

correspondiente registro y anotaciones, agregar aportes teóricos y profesionalmente enriquecedores desde la experiencia en el campo del entrevistado.

2.3. Preguntas de investigación y/o hipótesis

El proyecto se planteó una pregunta de investigación que afianzaría los objetivos y la búsqueda de nuevos aportes al tema planteado.

¿Cómo puede contribuir el arte contemporáneo a los procesos estéticos y de construcción histórica del arte Imbabureño en el año del 2021?

2.4. Participantes

Se consideró censo debido a que los participantes son una población de un universo total de un profesional en la cultura residente en Imbabura, del cual se obtuvo contribuciones teóricas y experienciales a partir de una entrevista no estructurada.

2.5. Procedimiento y análisis de datos

El procedimiento fue de carácter experimental, se identificó una problemática particular, descrita y delimitada con anterioridad en los ejes del presente proyecto. Se elaboró una serie de cuestionamientos en torno al impacto estético-relacional y se ahondó en sus estructuras, materiales o aspectos visuales que pudiesen producir cargas dialécticas para materializarse a través de la iconicidad en ejercicios artísticos. Se consideró el uso de materiales poco tradicionales en las artes, guaipe, cuerda plástica de uso agrario, costales de polipropileno, soportes de madera, hilos de colores para bordado, etc.

Se planteó la pertinencia del uso de diversas técnicas como; videoarte, softsculpture, serigrafía, intervención escultórica pública, performance, etc. Se identificaron valoraciones técnicas y estrategias plásticas como; forma, materiales, composición, técnica, formatos, soportes etc, mientras a la par se elaboraron bocetos y variaciones de los prototipos finales.

Se consideraron algunos registros que enriquecían la comprensión y documentación de los productos artísticos, sobre acciones como performance, intervención pública, y entrevista. Registradas a través de técnicas como la fotografía, el video, la proyección in situ y la grabación de entrevistas.

Luego se planificó la producción de cada una de la pieza mientras simultáneamente se orientaba a sus caracteres narrativos y museográficos. Se elaboraron las piezas y se experimentó con una serie de resultados que permitían llegar a cumplir tanto con la coherencia conceptual como factual. Posteriormente se planificó el marco curatorial y la museografía, para producir la exposición abierta al público, que fue el culmen del proyecto, la elaboración de las reflexiones, su materialización, la entrega y exhibición a la ciudadanía.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Se acudió a un actor activo dentro de la comunidad artística imbabureña para responder a la pregunta de investigación planteada. El aporte proviene de un artista y docente del instituto tecnológico en artes “Daniel Reyes”, Kanqui Carlosama, entrevistado vía zoom.

Quizá uno de los resultados más grandes de la investigación y que nos permite entender su importancia y el contexto en el que se deposita la propuesta, es a partir de la identificación del estado de la provincia en torno a nuevas prácticas artísticas. Según Carlosama (2020) la comunidad artística Imbabureña no reconoce el arte contemporáneo, quizá Imbabura se encuentra en una transición, entre las labores tradicionales y las practicas nuevas, que por su reciente presencia no son aceptadas ni reconocidas como potenciales herramientas. A esto se suma que no hay gran cantidad de investigaciones en arte contemporáneo imbabureño, mucho menos catalogación o colecciones, una tarea muy difícil que le queda destinada a los nuevos exponentes. Carlosama (2020) añade que: se sigue considerando al arte bajo juicios estéticos de estilo, belleza y la identidad del artista. Incluso el público sigue esperando arte concreto. Quizá esa deficiencia educativa dificulta el acercamiento del público el arte contemporáneo y la dinamización de la producción local.

Según Carlosama (2020), el arte contemporáneo puede actuar como eje integrador transdisciplinario, de alguna manera sirve no solo para dejar de afirmar sino para interrogarse, también es más amplio en sentido de inquietudes colectivas, de la necesidad de integrar no solo otras técnicas, otras ciencias sino otros entes, otras colectividades. Esto probablemente contrapuesto a la hegemonía del artista como productor único y aislado, sin duda reafirmando la pertinencia del arte contemporáneo como herramienta de estudio, de significancia, de permanente construcción, de redimensión de los valores y comportamientos instituidos. Marcus y Myers (1995 citados en Kingman, 2012) plantean que:

En la actualidad el otro no occidental (construido como primitivo) también tiene acceso a lo moderno, así, el invocar a otra cultura es localizarla en un tiempo y en un espacio contemporáneo al de occidente, en ese sentido una mirada al otro necesariamente tiene que darse como parte del mundo actual en vez de como un espejo o una alternativa a lo occidental (p. 26).

Es decir, es necesario cultivar a través de las artes como campo de acción este sentido de otredad en el presente, no solo físico sino reflexivo. Lo más seguro es que estas mismas herramientas probablemente de fuera se vean determinadas por estructuras de organización propias, como la ya sabida e identificada colectividad que ha caracterizado a los pueblos latinos y un sinfín de imbricados tejidos sociales que son potenciales objetos de estudio de las artes contemporáneas. Por ello volvemos a (Carlosama, 2020) quien señala que: las artes han dejado de motivarse sobre la materialidad desde el afecto con el entorno, esta semiología que la cotidianidad oculta o que el aparataje hegemónico estético invisibiliza.

Por ello pensar en la importancia de fomentar la visión cotidiana como un eje estudio y la estética común a través de las artes y sus contenidos. La comunalización sensible, como proceso en que nos autoproductimos en el contacto con las y los otros, y donde las extensiones

sensibles subjetivas de forma equivalente y semejante, es decir, éticamente, conforman las tramas de la sensibilidad comunitaria.

Se recurrió a diversas fuentes bibliográficas que abarcaran temas sobre la concepción teórica de cotidianidad, las particularidades históricas de la socioestética ecuatoriana y de la vida diaria imbabureña, se identificó referentes que han trabajado al respecto y se profundizó en algunas posibilidades que ofrece el arte contemporáneo y el paradigma posmoderno. Esto contribuyó a la fundamentación conceptual de la propuesta artística.

Mediante la investigación bibliográfica y observaciones no estructuradas se llega a identificar algunos ejes de actividades recurrentes en la cotidianidad imbabureña, y se establece la pertenencia de elaborar propuestas visuales en torno a estas.

Se utilizan diversas técnicas artísticas como el videoarte, el softsculpture, la pseudo artesanía, la serigrafía, el performance, la intervención pública y composiciones plásticas sobre soportes bidimensionales, basados en evidenciar y postular otras formas de apreciar la cotidianidad y sus labores recurrentes. A continuación, se analizaron y discutieron los resultados de cada pieza artística.

A continuación, asociamos las características de la cotidianidad imbabureña definidas previamente con las técnicas determinadas para materializar cada mensaje.

3.1 Cotidianidad etnogeográfica y videoarte

Se estableció el uso del videoarte con un enfoque documental, debido a que el objeto de estudio era la cotidianidad, la convivencia y la sociabilidad en espacios públicos de Imbabura, aspectos que se desenvuelven en la temporalidad. Según Cubero (2017) “un documental es una obra audiovisual (corto o largometraje, unitario o serie, cine o televisión) que representa un aspecto de la realidad mediante hechos, situaciones y personajes reales y cuya finalidad es informativa, pedagógica o de entretenimiento” (párr. 3). De este género se desprende otro del que se hace uso en el presente proyecto, denominado *documental de modo observacional*, se caracteriza porque los autores buscan observar espontánea y directamente la realidad (Cubero, 2017). “El artista se agencia la capacidad de dotar a la imagen producida de un sentido alegórico, capaz de revelar un orden de relaciones entre las cosas que subvierte y resiste al orden de la representación” (del Portillo & Caballero, 2014, p. 101).

Se identificó la necesidad de trascender la escala territorial, y evidenciar su diversidad e importancia simbólica para las artes, mediante documentación audiovisual que transmita la sociabilidad desplegada sobre el día a día de varios sectores que someramente integren una visión macro de la cotidianidad en Imbabura. Sheppard y McMaster, (2004 citados en Martínez 2018) advierten que:

La construcción de escala incorpora la noción de poder, a través de prácticas materiales (producción, distribución, consumo, regulación, vigilancia, gestión) (...) construcción social y que, por lo tanto, deberá superar la tradicional visión escalar de la geografía humana, como la división entre barrial, ciudad, regional, nacional y global e incorporar una dimensión, que, junto con ser económica, sea a la vez política y social (p. 12).

Se estableció el uso del documental experimental como herramienta para abordar el “paisaje humano”. Lindón (2004 citado en Martínez, 2018) menciona que; “las prácticas sociales, que son también prácticas espaciales, en el entendido que son campo de información espacial que se expresan en experiencias” (p. 16). La cotidianidad está constituida por todas estas aristas en (da Silva y Silva 2014 citados en Martínez, 2018) se asevera que:

Constituida de partes orgánicas como la organización del trabajo y la vida privada, el ocio y el descanso, la actividad social intercambio sistematizado y purificación. Del mismo modo, la vida cotidiana, de acuerdo con este autor, está cargadas de alternativas y de elección (p. 11).

Se procedió a abordar sectores estrategicos que demuestren la diversidad, polaridad y contrastes entre formas de vivir la cotidianidad según cada contexto, entre los sitios establecidos fueron; Ibarra, San Antonio, Caranqui, Alpachaca, La Esperanza, El Juncal e Intag – Cielo Verde. Así se establecieron 3 fases para la elaboracion del videoarte.

Preproducción

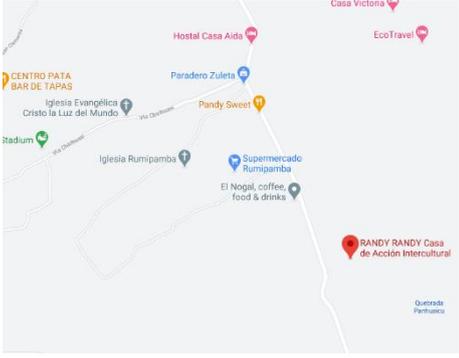
Se procede a la elaboración de un guion técnico donde se especifican las locaciones, logística de scouting, planos, ángulos, formato etc.

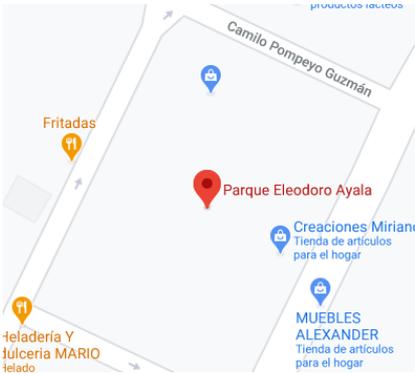
Tabla 1
Guion técnico para rodaje de videoarte

DESCRIPCIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualizar y geo ubicar la diversidad de las realidades cotidianas que coexisten en Imbabura. - Identificar el espacio, su composición y el ritmo de la población dándole uso, además de labores o acciones específicas con incidencias colectivas; caminar, cruzar la calle, descansar, etc. - Identificar comportamientos individuales específicos como, tocarse la cara, parar el bus, mirar el reloj, etc. 			
PLANOS	ÁNGULOS	SONIDO	DURACIÓN PLANOS (min)	DURACIÓN TOTAL
<ul style="list-style-type: none"> - Gran general - General - Americano - P.P.P 	<ul style="list-style-type: none"> - Normal - Contrapicado - Normal - Normal 	Registro natural del ambiente	<ul style="list-style-type: none"> - 2” - 3” - 3” - 3” 	11”

Nota: Elaboración propia.

Tabla 2
Planificación de tomas en campo abierto

<p style="text-align: center;">IBARRA</p>	<p style="text-align: center;">LA ESPERANZA</p>
<p style="text-align: center;">Eugenio Espejo y Alfredo Pérez Gutiérrez</p> 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Recoger tomas de actividades en patios de casas o en carretera rumbo a Randy Randy 2) Gran plano general desde el parque de Rumipamba 
<p style="text-align: center;">CARANQUI</p>	<p style="text-align: center;">JUNCAL</p>
 <p style="text-align: center;">Seguir por la Emperador Cacha hasta alcanzar un punto más despejado para la toma de la topografía y el gran plano general.</p>	 <ol style="list-style-type: none"> 1) Identificar el uso del río, las particularidades de movilidad y comercio

ALPACHACA	INTAG / CIELO VERDE
<p>1) Gran plano general</p> <p>Avanzar por la calle Guayaquil para hacer el resto de escenas.</p> 	<p>1) Identificar los cambios comportamentales que produce el calor y la humedad</p> <p>2) Identificar las labores propias del sector, movilidad y ambiente nocturno.</p> 
SAN ANTONIO	
<p>1) Tomas en el parque central</p>  <p>1) Subir al área rural a conseguir algún P. primer plano y americano de la gente</p> <p>2) Gran Plano general desde el puente peatonal</p> 	

Nota: Elaboración propia. Fuente: Autor del proyecto.

Producción

Se procede a cubrir las locaciones detalladas anteriormente en varias fechas, si bien se establecieron apenas 11 minutos de recaudación de material visual, se concluye recomendable exponerse por mayor tiempo a cada contexto antes de documentar, esto nutre la visión contemplativa que promueve por naturaleza el género documental.

Para la compilación del material documentativo se estableció el uso de una cámara réflex de marca *Fujifilm XT 3* con un objetivo *Fujinon Xc 50-230 mm (f4.5-6.7)*, con una captura de video en calidad 4k, recomendable por su definición y la escala de proyección con la que permite circular el producto terminado.



Figura 21 Fotogramas de clips documentados. Fuente: Autor del proyecto.

Posproducción

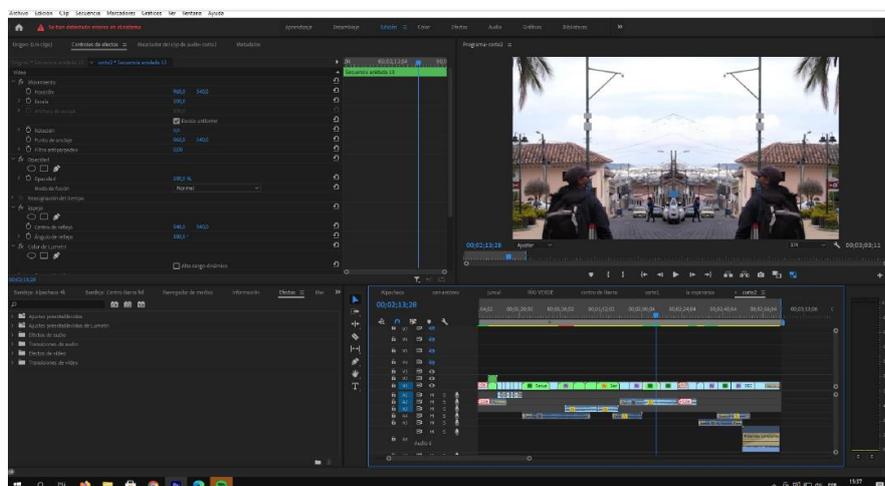


Figura 22 Montaje y edición en Adobe Premiere, del material audiovisual recaudado 2021. Fuente: Autor del proyecto

Se puede observar una captura del proceso de montaje del videoarte. Se concluyó por su funcionalidad y prestaciones a Adobe Premiere 2020 como la herramienta adecuada para la edición, montaje y aplicación de efectos en el material audiovisual recaudado, se establecieron secuencias que contribuyan a estructurar una narrativa de las polaridades y contrastes obtenidos en la observación de las dinámicas sociales de la provincia.

Zunzunegui (1978 citado en del Portillo & Caballero, 2014), asevera qué; “la imagen video no existe en el espacio, sino solamente en el tiempo” (p. 91). A partir de esta premisa se estableció además la necesidad de proponer una visión alterna del tiempo unidireccional con el que normalmente se asocia a la cotidianidad, e identificar un aporte narrativo propuesto mediante el videoarte, para ello se recurrió a una postura de la cosmovisión andina. Culkin (citado en Stearn, 1967), afirma qué; “cada cultura encierra una metafísica distinta. Cada una codifica la realidad a su manera” (p. 27).

ÑAWPA, ÑAWPA-N: direccionadores de Kay pacha

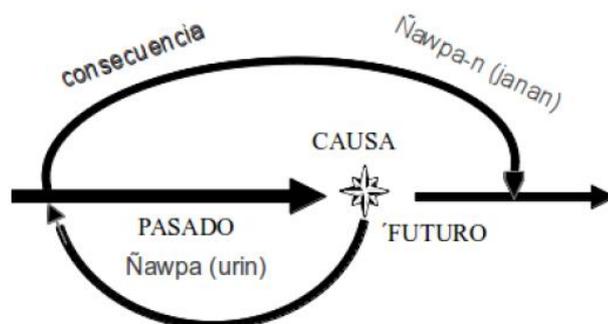


Figura 23 Visión ancestral andina de la concepción de tiempo (2010). Fuente: Manga, Eusebio, repositorio Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

Se observa un diagrama que explica en tesis la noción de temporalidad proveniente de la cosmovisión andina. Esta propone que todo se desarrolla en el presente, que toda acción se convierte en pasado inmediato, a su vez en consecuencia, y que se propulsa sobre nuestro presente para ser porcentaje del resultado de la siguiente acción, entendido como futuro (Manga, 2014). Esto coincide con el funcionamiento codependiente de los mundos andinos, que también se traducen en conexiones temporales, estos son el kaypacha, hanan pacha, y ukupacha. Por otra parte, hay que identificar que la óptica de tiempo usada en el país en la contemporaneidad es lineal. (Lafevre 1980 citado en Martínez, 2018) manifiesta qué: “la noción de tiempo se vincula desde la subjetividad a la noción de continuidad”. Sí la cotidianidad se asocia con unidireccionalidad, se debe a que es un paradigma heredado de la filosofía occidental. Se concluyó la importancia de sustentarse en otra óptica del tiempo como la andina para producir la interrupción de la narratividad corriente, para fracturar la concepción de cotidianidad, planteando otras posibilidades mediante el tiempo simbólico, se evidenció el afán de hackear por lo menos en tesis y mediante la imagen la visión designificada de lo cotidiano. El video arte, por su naturaleza electrónica, generalmente construye su estructura discursiva no lineal, formulada en capas, desde el interior de la imagen y en proyección continua (loop), desactivando las estrategias de continuidad, linealidad y fuera de campo cinematográficas (Trilnick, 1965).

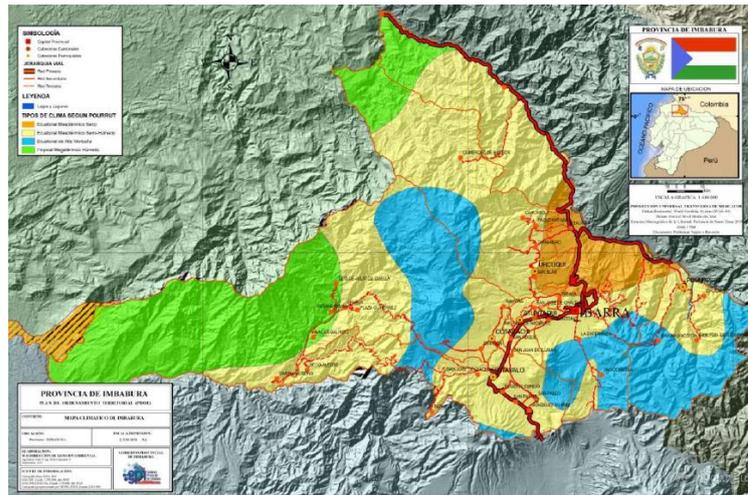


Figura 24 Organización climática en función de la geografía de Imbabura. Fuente: Cartas topográficas digitales IGM, 2002, Subdirección de Gestión Ambiental GPI.

Se aprecia la climatología correspondiente a las elevaciones producidas en el territorio Imbabureño. De acuerdo con la Subdirección de Gestión Ambiental GPI (2002) Imbabura cuenta con los siguientes climas; “ecuatorial de alta montaña, ecuatorial mesotérmico seco, ecuatorial mesotérmico semi húmedo y tropical megatérmico húmedo”.

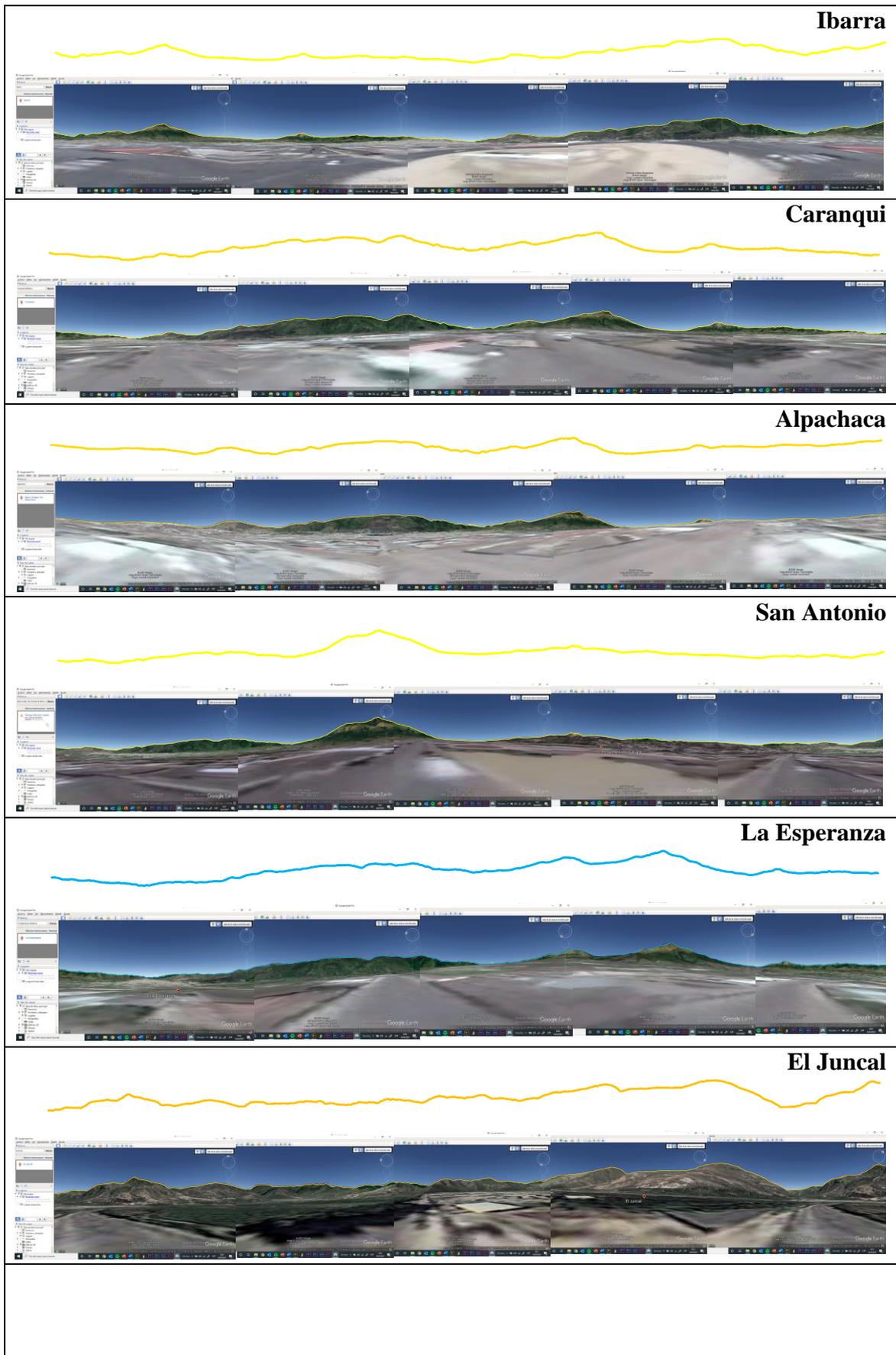
TIPOS DE CLIMA DE LA PROVINCIA DE IMBABURA				
Tipo de clima clasificación Pourrut	Temperatura °C	Precipitación mm	Altitud msnm	Ubicación Geográfica
ecuatorial de alta montaña	0 – 8	1000 - 2000	mayor a 3000	Cerro Imbabura y volcán Cotacachi
ecuatorial mesotérmico seco	18 – 24	500	1600 - 2000	Valle del Chota
ecuatorial mesotérmico semi húmedo	10 - 20.	1000 - 2000	1600 - 3000	Ibarra, Atuntaqui, Cotacachi, Otavalo, Pimampiro, Urququí
tropical megatérmico húmedo	15 – 24	2000 - 4000	400 - 1600	Sector de Lita, Cuellaje, García Moreno, Peñaherrera

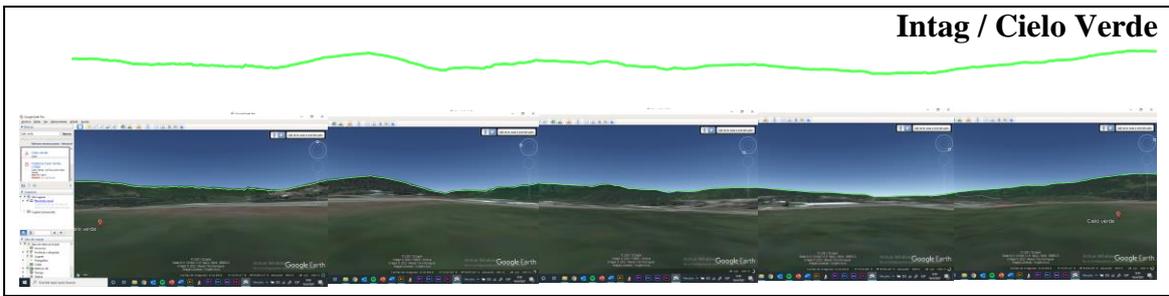
Figura 25 Climatología de Imbabura. Fuente: Cartas topográficas digitales IGM, 2002, Subdirección de Gestión Ambiental GPI.

Se puede observar la extracción de una paleta cromática que coincide con el clima de cada locación documentada, estos colores luego serian asignados al dibujo fronterizo geográfico de cada sector visitado, denominados como “cromotopías”. Esta se integró al videoarte mediante la técnica de animación, con el objeto de sostener la tesis de que la multiplicidad geográfica y la fragmentación territorial produce diversas posturas en la cotidianidad Imbabureña.

Tabla 3

Extracción de las fronteras geográficas de cada locación mediante dibujo digital.





Intag / Cielo Verde

Se puede observar la elaboración de líneas geográficas que corresponden a la frontera de cada territorio documentado en el rodaje. La iconicidad del horizonte se nutre a partir de la postura de Lindón (2004 citado en Martínez 2018) quien asimila a la cotidianidad como; “un horizonte donde se sitúan y viven los individuos, limitado por las experiencias” (p. 9). Se utilizó la geolocalización digital de Google earth para extraer las imágenes del entorno, luego reunir las y dibujar digitalmente en Adobe Illustrator para poder más tarde transferir estas “cromotopías” a Adobe After Effects, plataforma que permitió animarlas.



Figura 26 Masterización de sonido. Fuente: Autor del proyecto.

Se puede observar los paneles de trabajo que permitieron masterizar el sonido del video con el objeto de mejorar su calidad para ser proyectado en espacios físicos.

Se procedió a igualar las transcientes y controlar la dinámica.

Se realizó ecualización sustractiva y ecualización aditiva en high-end y low-end.

Se expandió la profundidad y agrandó la imagen estéreo del audio.

Además, se realizó un proceso de limitación, para controlar los niveles peak, para una óptima reproducción del audio en plataformas digitales.

3.2 Proliferación popular de las imágenes y serigrafía sobre bolsos



Figura 27 Bolso para compras de polipropileno, 2020. Fuente: Web empresa "costales hbgh".

Se puede apreciar que en los mercados de Imbabura abunda el uso de bolsos multicolores de polipropileno para la compra de alimentos, llevan estampas de imágenes de diversas fuentes, algunas de la industria del entretenimiento como dibujos de Disney, emojis o gráficos de souvenirs. Se identifican como objetos de uso cotidiano, que portan trayectorias de consumo rutinario, y que adjunto a su función promueven códigos proliferados como imágenes. La importancia de relevar a la estética como estudio de la experiencia relacional sensible entre sujetos, en un proceso reproductivo social, político y cultural. De ello se concluyó la importancia de proponer como estrategias soportes de uso colectivo y común.



Figura 28 Símbolos religiosos e icónicos presentes en la cultura popular de Imbabura. Fuente: Collage elaborado por el autor del proyecto.

Como se puede observar en las figuras anteriores, se identificó una corriente grafica presente en la cultura popular de las imágenes, tanto icónicas como religiosas, operantes en el plano de la iconofilia kitsch. Se utilizaron algunos principios compositivos e iconicidades de la gráfica

popular latinoamericana y se procedió a subvertir símbolos sacralizados como el niño Jesús, la Virgen María y Atahualpa como icono de conciliación identitaria. El objetivo fue desmantelar las discursivas de estas imágenes frecuentes en la cotidianidad para postular una interrupción en la guerra semiótica que se libra en el contenido de las imágenes públicas.



Figura 29 Resemantización de iconos populares. Fuente: Autor del proyecto.

Como se puede apreciar en la elaboración de estas imágenes se tomaron en cuenta recursos como marcos decorativos barrocos, rayos concéntricos acompañados por auras, tonos saturados y que responden a contrastes muy utilizados en la semiótica de las advertencias, además de tipografías barrocas y chicha. Estas imágenes también portan alusiones temáticas a la lucha de género, de igualdad femenina y de mestizaje como proceso de consolidación entre lo indígena y lo occidental. Discursos que pugnan por encontrar cabida en una cotidianidad pública en la que poco se visibilizan cuestionamientos sobre lo que implica el consumo de ciertas imágenes asumidas día a día. Estas imágenes fueron elaboradas en Adobe Illustrator por su ventaja compositiva y de división de tonos en concordancia con el proceso posterior de serigrafía.



Figura 30 Bolsos de polipropileno sin estampado. Fuente: Autor del proyecto.

Se establecieron como soportes; tres docenas de bolsos de 46 x 53 cm, hechos a base de polipropileno en 3 coloraciones distintas que producían contrastes con algunos tonos de las imágenes prediseñadas.

La técnica elegida para el proceso de seriado fue la serigrafía, por sus facultades reproductivas y metódicas en torno a la construcción de una imagen en varios tonos, además de su aplicabilidad sobre superficies irregulares como las del polipropileno.



Figura 31 Separación de tonos. Fuente: Autor del proyecto.

El primer paso fue la extracción de cada tono y su impresión en tinta negra para el posterior proceso de revelado. Se estableció el uso de 3 mallas serigráficas, una por tono correspondientes a cada imagen. Luego se procedió a emulsionar con solución fotosensible cada malla, realizar un proceso de secado y posteriormente adherir con cinta adhesiva a la malla cada impresión. Después se procedió a revelar cada malla exponiéndola a una caja de luz durante 14 min, este periodo puede variar según las particularidades de cada sustancia fotosensible.



Figura 32 Retiro de emulsión. Fuente: Autor del proyecto.

Se procedió a retirar la emulsión fotoestimulada en contacto con la tinta negra y la luz. Este proceso se realizó exponiendo las mallas al agua y retirando suavemente con un atomizador las áreas afectadas por la reacción. Se concluye la importancia de realizar este proceso de forma muy meticulosa, debido a que demasiada presión de agua puede retirar emulsión de áreas que no competen al diseño, produciendo manchas indeseadas en el proceso de estampe.



Figura 33 Proceso de seriado. Fuente: Autor del proyecto.

Para el proceso final de estampe se estableció como lo más recomendable el uso de tinta de polietileno, debido a su adherencia al plástico y durabilidad. Otra consideración fue la de aplicar cada tono de forma individual en el orden; fondo, tono medio y tono exterior. Este proceso se replicó para los 3 diseños, seriando 3 docenas por cada imagen.



Figura 34 Mercado amazonas, sector de productos agrícolas. Fuente: Diario digital, "Primera Zona", 2020.

Se puede apreciar un registro de la dinámica comercial del mercado amazonas, y como las bolsas para compras cuelgan de varios negocios. Los bolsos con diseños subversivos más tarde fueron proliferados de forma pública mediante una performance, situando al artista como escultura social que moviliza su “propio negocio”, sus (propios contenidos) y los intercambia en la dinámica comercial común del sector popular. Es importante comprender que la cotidianidad se ve planteada también desde su acervo material común, refiriéndose a ese

circuito diario donde reconocemos ciertas materias de intercambio y uso, haciendo posible resemantizarlos dentro del imaginario colectivo cotidiano.

3.3 Artesanía, des folclorización y pseudoartesanía

Esta pieza se fundamenta técnicamente en la pseudoartesanía y la desfolclorización, a partir de la problemática artesanal que atraviesa Otavalo, donde podríamos decir que esta práctica ya no se trata más sobre la técnica textil, sino más bien de la imagen y la apariencia del objeto adscrito a la exotización del mercado, postulando este contexto artesanal como una cotidianidad regular. Lefebvre (1980), aseguraba que lo cotidiano se situaba en lo global, en el estado, y particularmente en la técnica y la tecnicidad, como materializadores de la cultura, de ello la importancia de la artesanía y de cuestionar su función.



Figura 35 Extracción de paleta cromática a partir de artesanía Otavaleña (2021). Fuente: Autor del proyecto.

Se puede apreciar una paleta cromática extraída a partir de fotografías encontradas en la web que documentan la diversidad cromática de la artesanía Otavaleña. Este proceso se realizó mediante la herramienta de cuentagotas de Adobe ilustrador.

Tabla 4

Símbolos utilizados en la composición de un tapiz artesanal

	<p>Descripción: El espiral simboliza la temporalidad andina cíclica. Fuente: pngitem.com</p>
	<p>Descripción: La figura del alfen representa una población de inteligencia superior que concuerda formalmente con las representaciones andinas de los ancestros del hanan pacha. Fuente: pngegg.com</p>

	<p>Descripción: El sol geométrico es recurrente en la iconografía artesanal del pueblo Otavalo</p> <p>Fuente: Jaramillo H. (1988) Curiñan.</p>
	<p>Descripción: El ave estilizada representa la fauna aérea y el estrato elevado del cielo.</p> <p>Fuente: freepik.es</p>
	<p>Descripción: El zigzag sirve para ejemplificar la tierra y la geografía interandina en la que se desenvuelve físicamente el hombre.</p> <p>Fuente: 123rf.com</p>
	<p>Descripción: El símbolo del perro pertenece a la iconografía zoomorfa presente en la cultura artesanal de los pueblos Otavalo, hace referencia a la fauna terrestre.</p> <p>Fuente: Jaramillo H. (1988) Curiñan.</p>
	<p>Descripción: El símbolo de la dualidad del hombre es un símbolo antropomorfo que es muy común en la iconografía artesanal de los pueblos Otavalo.</p> <p>Fuente: Jaramillo H. (1988) Curiñan.</p>
	<p>Descripción: El símbolo del dinero es muy común en los países que utilizan el dólar como moneda, recurso mediador de las relaciones de intercambio humanas</p> <p>Fuente: alamy.es</p>
	<p>Descripción: El símbolo wi-fi es universal y su uso se debe a que media las relaciones comunicativas más primarias en la cotidianidad</p> <p>Fuente: pixabay.com</p>
	<p>Descripción: Patrón divisorio que encausa la transformación de la energía para ingresar al ukupacha</p> <p>Fuente: Echeverria. J. El lenguaje simbólico de los andes septentrionales.</p>
	<p>Descripción: La muerte referencia al submundo que convive con la vida, se relaciona con el uku pacha.</p> <p>Fuente: vecteezy.com</p>

Nota: Elaboración propia. Fuente: Autor del proyecto.



Figura 36 Paisaje marino del Palacio Tschudi en Chan Chan. Fuente: Delgado Cristóbal (2017).

Se puede observar la composición de un paisaje andino, en el que es importante destacar el uso plano de recursos repetitivos, uno encima de otro. Hay que mencionar que la perspectiva como tal es una visión traída por occidente, las culturas andinas tenían una noción distinta del espacio tiempo, esto se apreciaba en sus labores artesanales o practica simbólicas, en las que no utilizaban recursos uno a distancia de otro, sino encimados y planos como se aprecia en la anterior figura. Delgado (2017) afirma que “los artistas andinos llegan a convertir simbólicamente el espacio en tiempo: el suelo que es horizontal, en plano vertical, es decir, expresan los efectos usando las causas que lo originan” (p. 31). Estos planos juntos en una composición estructuran una narrativa del paisaje y del contexto, el hombre se sitúa en primer plano en torno a este (Delgado, 2017). De esta forma podemos comprender como la composición de símbolos en patrones de artesanías andinas responden a una importante concepción del espacio tiempo.



Figura 37 Composición de símbolos y narrativa para estructurar una imagen de textil artesanal (2021). Fuente: Autor del proyecto.

Se puede observar como la noción espacio temporal tratada anteriormente fue tomada en cuenta para elaborar una imagen de patronaje artesanal andino a la que se sumaron otros recursos ajenos para reforzar el discurso de apropiación cultural que abunda en las practicas artesanales del sector en la contemporaneidad. Así se suman símbolos como los alienígenas, dinero, y wifi a una serie de otros patrones tradicionales para componer de alguna forma una narrativa andina de la cotidianidad posmoderna.

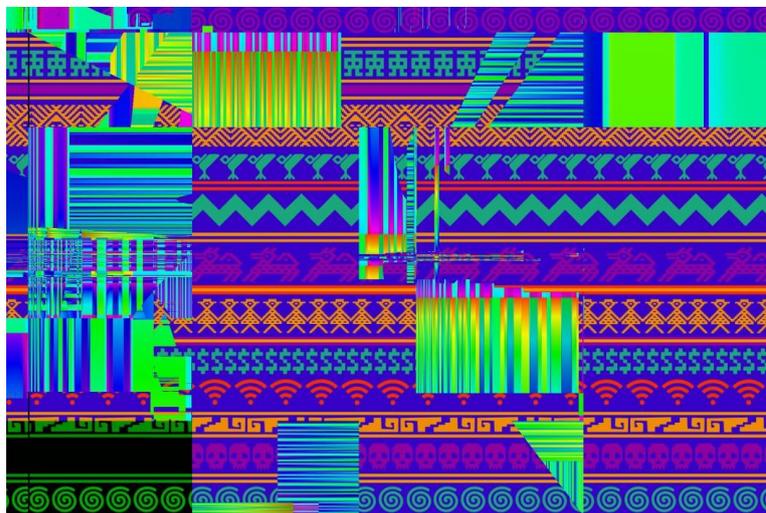


Figura 38 Patrón textil para artesanía interrumpida mediante la aplicación de un efecto glitch. Fuente Autor del proyecto.

Se estableció el glitch como técnica de interrupción de la imagen para criticar la productividad mercantil enfocada en la apariencia y no en la esencia ni en el hacer, el aspecto andino como una generalidad que cada vez desposee más de las particularidades semióticas de cada contexto y pueblo.

Para la materialización de los presentes resultados se concluyó como la mejor opción por aspectos de tiempo e inversión económica, la sublimación de dichas imágenes sobre textiles con un gramaje consistente, que resistan el uso y que produzcan una experiencia táctil semejante a la de la artesanía.

3.4 Artesanía, des folclorización y softsculpture

Heller (1975, citada en Santos, 2014) afirma que, “en toda sociedad hay vida cotidiana (...) sin ella no hay sociedad” (p. 178). Dejando clara la dimensión universal que en realidad tiene la cotidianidad. Pero ahora que notamos su carácter tan inaprensible, cabe preguntarse sí; ¿existe forma de interrumpir esta cotidianidad? El estado, mencionado anteriormente si bien juega un rol de regular la convivencia a través de la ley, también puede suspender esta cotidianidad. Santos (2014), afirma que es posible durante los estados de excepción donde se suspenden temporalmente los derechos civiles. Esto se evidencia también en quiebres o cataclismos sociales, transiciones o abruptas fundaciones nacionales.

Art. 165.- Durante el estado de excepción la presidenta o presidente de la República únicamente podrá suspender o limitar el ejercicio del derecho a la inviolabilidad de domicilio, inviolabilidad de correspondencia, libertad de tránsito, libertad de asociación y reunión, y libertad de información, en los términos que señala la Constitución (Constitución del Ecuador, 2008, p. 93).

Esta pieza habla del acto político del ocultamiento a partir de la máscara. Un acto de resistencia en un entorno nacional de castigo por identificación de individuos involucrados en actos vandálicos colectivos. Esta pieza se motiva a partir de las protestas locales ocurridas en octubre del 2019, donde el estado ecuatoriano declara un estado de excepción y mediante los medios comunicativos y la represión policial emprendió una campaña de criminalización y marginalización de la lucha y la resistencia social.

La identidad en la cotidianidad viene a ser una especie de bien público, en el ocultamiento se plantea no solo una interrupción de esta identidad sino también otra forma de apreciar mediante la negación del individuo un imaginario colectivo. Una segunda piel cubierta por identificaciones simbólicas

Se establece el uso del streetwear y el softculture como la posibilidad de iconizar el ocultamiento en objetos que promueven una serie de símbolos de la cultura, popular, artesanal, marginal y neobarroca, interconciando varios contextos para formular nuevos. Rocca (2011) afirma qué; “Lo específicamente posmoderno son los nuevos contextualismos y eclecticismos” (p. 8).

Para la elaboración de estas piezas se estableció la utilización de pasamontañas de diversos colores para ser bordados de manera ecléctica con una serie de símbolos andinos de la cultura artesanal de Natabuelas, Caranquis y Otavalos, ornamentación barroca, las palabras “octubre, runas y awkas” en tipografía gótica medieval, además de simbología asociada con la cultura marginal como lágrimas y puñales.

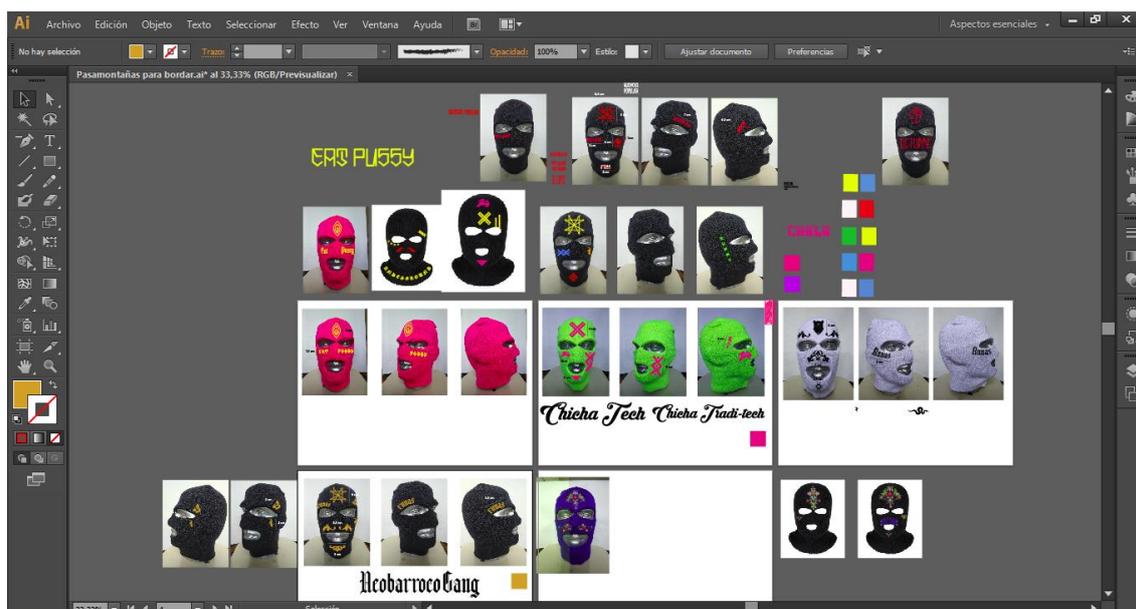


Figura 39 Composición de símbolos. Fuente: Autor del proyecto.

De esta manera se formaron varias temáticas para encajar la propuesta comunicativa de cada pasamontaña. Se procedió a la realización de composiciones de dichos símbolos en adobe ilustrador, para controlar aspectos como ubicación, dimensiones y aprovechamiento de la distribución facial.

Dichos símbolos fueron transferidos en bordadoras mecánicas. Fue necesario redibujar algunos símbolos para bordarlos nuevamente, esto debido a que el textil del pasamontaña tiene una consistencia voluminosa, mientras que los símbolos bordados se presionan sobre la misma ocasionando que detalles o líneas muy pequeñas se pierdan en la profundidad del textil, se recomienda que los símbolos tengan líneas y detalles gruesos para que esto no suceda.

3.5 Cotidianidad urbana y guaípe

La observación lleva al proyecto a pensar en materiales no tradicionales que puedan contribuir al imaginario urbano. Se concluyó el uso de guaípe como símbolo urbano de la precarización laboral cotidiana, como símbolo del reposicionamiento del textil que en la antigüedad precolombina tenía un carácter sacro y biográfico, un textil que irónicamente la posmodernidad y la evolución industrial nos devuelve como un potencial desecho material para generar microeconomías. Notablemente está sujeto a prácticas laborales informales, así el guaípe se utiliza como herramienta de aseo demandada por el notable aumento de autos en Ibarra.



Figura 40 Mercaderes informales de guaípe y otros productos para autos. Fuente: Autor del proyecto.

Se analizó la estratificación urbana de la ciudad para encontrar alguna correspondencia estética y narrativa que sustente el uso del material.

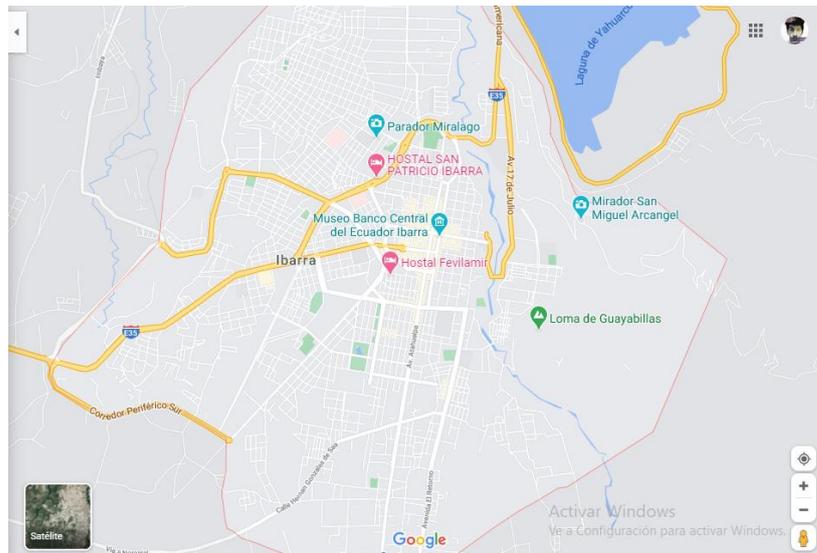


Figura 41 Vista superior de mapa, Ibarra. Fuente: Autor del proyecto.

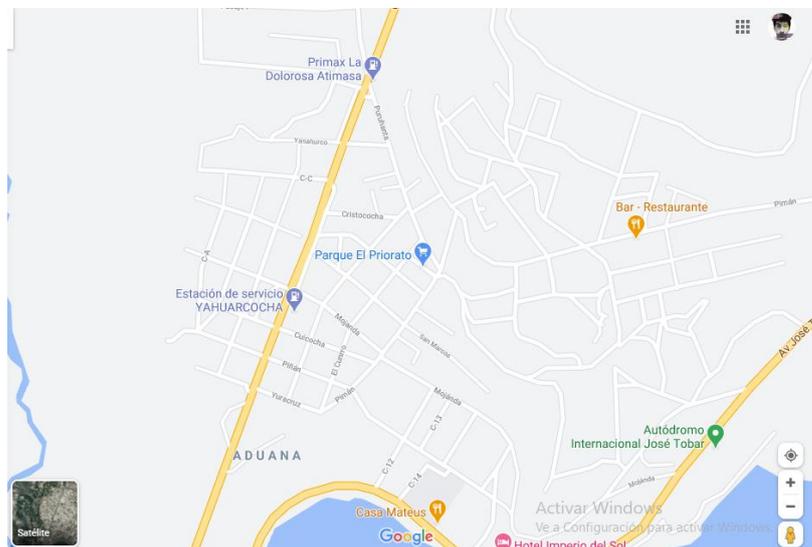


Figura 42 Vista superior de mapa sector Priorato. Fuente: Google maps.

Se observa algunos mapas de la ciudad que dan cuenta de su estructura urbana. Ibarra es organizada por retícula ortogonal, por su condición de planimetría plana, un sistema damero que consiste en calles a 90 grados. A medida que nos distanciamos del centro, que tiene una urbanidad muy organizada, por un común aburguesamiento de los centros de las ciudades, la periferia tiende a desordenarse en medida que se distancia del centro, esto se debe a varios factores de gentrificación y desplazamiento. Produciendo una urbanización de asentamientos dispersos, de comunidades, que se construyen de apoco y de manera acumulativa, que normalmente no son planificadas, y se adaptan como pueden a los accidentes geográficos, propios de la región interandina. Esto denota a la urbanidad como un fenómeno hegemónico, donde se produce una simultaneidad de diversidades y realidades. La intervención artística fórmula estéticamente una experiencia sobre estas urbanidades, pero desde el campo ficticio, en el que podemos ahondar en el imaginario de estas, yuxtaponiéndolas, diversificándolas por colores.



Figura 43 Experimentación y elaboración de composiciones mediante la extensión de guaípe. Fuente: Autor del proyecto.

Se puede apreciar una composición de guaípe expandido a partir de la experimentación. En la investigación del material se descubrió que al estirarlo produce formas muy parecidas a la estratificación urbana, urbanidad que en Imbabura se produce mayormente sin planificación, de aquí su uso sobre soportes para representar urbanidades imaginarias, que, mediante la composición, yuxtaposición, estiramiento y diversidad, hablan de la errática organización humana tan particular en la geografía interandina.

Se definió el uso de 2 soportes bidimensionales de madera trípex, con un espesor de 9 ml, con dimensiones de 1.20 mts de circunferencia.



Figura 44 Astillado de madera trípex y aplicación de laca. Fuente: Autor del proyecto.

Se puede observar la preparación de los soportes antes mencionados, consistió en astillado y lacado para que la superficie permita la adhesión y estiramiento del guaípe para la elaboración de composiciones variables.



Figura 45 Cobertura con pintura acrílica blanca. Fuente: Autor del proyecto.

Se puede observar la cobertura con pintura blanca como fondo de los soportes, debido a que este tono permitiría apreciar con mayor claridad el guaipe extendido.

3.6 Cotidianidad urbana e intervención pública colaborativa de guaipe

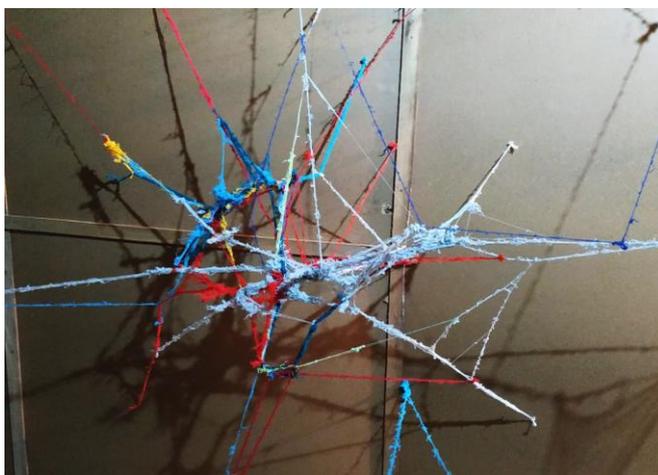


Figura 46 Experimentación plástica con guaipe. Fuente: Autor del proyecto.

Se puede observar la experimentación realizada con el material, y como se abren las posibilidades de elaborar estructuras basadas en el estirar y anudar. Castoriadis (1944 citado en Llanos, 2001) afirma que “si existe alguna unidad en determinada sociedad se debe a la cohesión interna de una compleja urdimbre de significaciones que empapan, orientan y dirigen la vida en sociedad y a los individuos que la constituyen (la urdimbre simbólica)” (p. 188).

La observación y la exploración artística con el guaipe permitieron identificar qué; era necesario experimentar el material en otras condiciones físicas como la cotidianidad en el espacio público, con el objetivo de construir una experiencia expandida que promueva la participación con la ciudadanía, una estructura viva que desactive temporalmente la regularidad con la que se convive en estos espacios. Además, se postula el evidenciar la

metáfora de la red como sociedad, y la diversidad material como diversidad cultural, como metáfora frágil y precaria de la identidad en permanente construcción comunitaria. Rocca (2011) comenta que:

Las obras de arte no son, pues, objetos específicos –aislados del mundo y de su acontecer–, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, por particular que este sea, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte, producción y vida se codeterminan y se copertenecen (p. 15).



Figura 47 Ubicación de la intervención, parque Pedro Moncayo. Fuente: Google earth.

Podemos observar la vista superior del parque Pedro Moncayo y el espacio específico determinado para la intervención con guaipe. El parque debido a las dinámicas que implican su uso, se plantea como un espacio de descanso y de paso, adscrito a ciudadanos que realizan tramites públicos y privados, además de comercio informal, y esparcimiento.

Se concluyó que el espacio le ofrece ventajas al material para su adherencia, debido a recursos cercanos como, troncos, ramas, postes, etc, que permitieron anudar la red para que se sostenga de forma solida mientras se desenvolvía la colaboración de la ciudadanía. El espacio público en Ibarra está regulado por la municipalidad, por ello fue necesaria la realización de un oficio dirigido a la alcaldesa de la ciudad para pedir autorización.



Figura 48 Previsualización digital de intervención colaborativa con guaipe (Dimensiones variables) Fuente: Autor del proyecto.

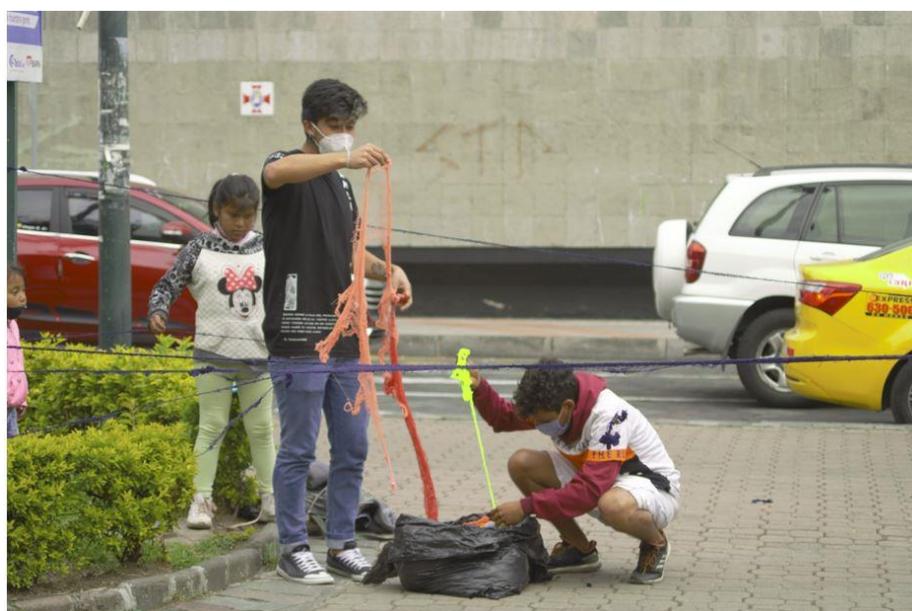


Figura 49 Disposición de guaipe para el uso de los participantes. Fuente: Archivo del autor.

Apreciamos como los colaboradores tienen acceso a diversos retazos de guaipe de distintos colores. Se eligieron guaipe extraídos de pedazos de tela de grandes dimensiones, debido a que el guaipe corriente tiene dimensiones más chicas, de este modo, material de mayor dimensión se adaptaba de mejor forma al tamaño del espacio.

Se elabora una reproducción logística en la que se consideró un horario con mucha actividad en el centro de la ciudad, para mediante la intervención averiguar cómo esta dinámica de tomarse el espacio interrumpe o renueva la relación cotidiana con la gente que atraviesa o usa el parque Pedro Moncayo.

Se identificó la importancia de 2 colaboradores que levanten registro durante el desarrollo de la acción, uno para planos generales y uno para primerísimo primer planos y planos medios.

También se contó con dos asistentes de mediación que provean la información impresa (50 hojas) correspondiente a la intervención y que inviten a la ciudadanía a participar.

Para la ejecución de la red colaborativa se establecieron guías como postes y árboles que permitan trazar las primeras suspensiones de guaipe para permitir más tarde atar otras e ir acumulando una estructura que se iba extendiendo, lo interesante es que la gente que participaba tenía la libertad de sumar o unir, haciendo que la red se expanda orgánicamente según la intencionalidad de cada participante y su interrelación.



Figura 50 Ciudadano uniendo varios segmentos de redes mediante nudos. Fuente: Archivo del autor.

Así se planteó una intervención pública que adquiere vida mediante la intervención de los participantes que habitan normalmente el parque Pedro Moncayo con diversos objetivos. El resultado es un tejido colectivo, pero frágil, lleno de tensiones, cruces, nudos, que habla de la riqueza de la convergencia social y su diversidad, pero también de la precariedad con la que esta busca arraigarse en el espacio.



Figura 51 Plano general del desarrollo del tejido colectivo. Fuente: Archivo del autor.

Se puede observar la participación de ciudadanos de origen venezolano en migración, fue notable como esta población específica concibe los parques como sitios de estadía por tiempos un poco más prolongados que los de la población local, esto pudo haber promovido mayor disposición para participar en cualquier actividad que suspendiera momentáneamente la espera de esta población migrante.

La ciudadanía local evidenció menos participación, fue común que evitasen participar, e importante reconocer que para ciertas personas la obra bloqueaba el espacio y los irritaba. Este es un resultado importante para comprender que existe un sentimiento de resistencia a adaptarse a condiciones distintas a las que normalmente rigen los espacios cotidianos.

Se identificó la importancia de considerar tanto el consenso como el disenso, la aceptación, la participación, la confusión, y el rechazo como experiencias propias de los ejercicios planteados en espacios públicos donde la ciudadanía resignifica dichas intervenciones mediante su postura en torno a ella. Pudo observarse la notable participación del público infantil, hay que identificar aspectos como el raciocinio, el juego y la curiosidad como mediadores para experiencias intervenciones artísticas en el espacio público.

Se pudo notar como el espacio sufría transformaciones a partir de la obra, siendo este dividido, multiplicado, creando diversas formas de atravesarlo, habitarlo, etc, fue plantear temporalmente otra forma de experimentar determinado espacio del parque. La gente comprendió el ejercicio colaborativo de establecer juntos una estructura.

Con recursos como escaleras es posible atar fragmentos de la red a espacios más altos, produciendo más niveles o movimiento de la estructura general. Con más material es posible tomar espacios más extensos, que dialoguen no solo con la ciudadanía sino también con la arquitectura. Así se evidencia como el arte puede identificar materiales que permitan plantear dinámicas de encuentro, en las que el artista dispone ejercicios colectivos.

3.7 Cotidianidad agrícola y escultura agraria



Figura 52 Estructura agrícola utilizada en el cultivo de leguminosas. Fuente: Autor del proyecto.

En la presente figura se puede observar una estructura de uso agrario que tiene por función elevar los brotes de leguminosas, es común apreciarlas en las prácticas agrícolas de Imbabura. Son elaboradas a base de juncos y cuerda de polipropileno. Se recurre así a analizar estas estructuras que conviven con la cotidianidad y que pueden actuar como dinamizadores reflexivos en torno a la identidad agrícola del país. El proyecto acude a objetualidades y estructuras que no son necesariamente artísticas. Al igual que señala Buntinx (2016) sobre su práctica museal, que les da valor a estos objetos que si bien son extra - artísticos, portan estética, y sobre todo producen pensamiento y tensión en torno a la historia y problemáticas sociales propias. Como lo es la gran deuda que el país tiene con el sector agrícola, además de las dinámicas que implica la convivencia interterritorial entre el sector rural y la óptica cotidiana de urbanocentrismo.

Por eso se conciben ciertas estructuras propias del oficio agrario, trasladadas al campo del arte por su carácter volumétrico, estructural, y significativo, es decir, la reinterpretación de estas nos permite reflexionar volviéndolas focos de contemplación, la ciudadanía y los sectores donde más se consumen los alimentos deberían poder reflexionar acerca de esto, tanto de las condiciones en que existe, la intervención del estado, y la posición propia ante un fenómeno que involucra a la tendencia agraria del país.

Para ello se elaboró la logística de reproducción de la obra en la que figuran aspectos importantes como autorización de utilización del espacio mediante un oficio enviado a la alcaldía.

Se estableció una colaboración estratégica con un agricultor con experiencia en estas estructuras, para que guíe y transmita la técnica a utilizar para la escultura. También se consideró la importancia de un fotógrafo que levante registro.

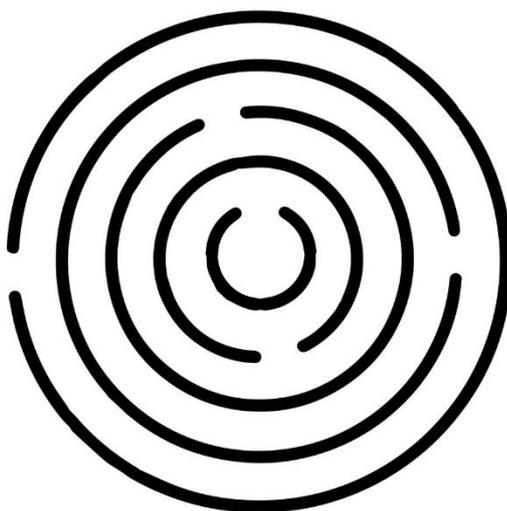


Figura 53 Estructura laberíntica de organización radial, (10 x 10 mts). Fuente: Autor del proyecto.

Es posible apreciar una figura radial con varias circunferencias y cortes que representan ingresos. Después de haber analizado las injustas condiciones en las que se ven envueltos los agricultores del país, se estableció la importancia de materializar esta experiencia desorientadora, de inestabilidad, e incertidumbre en una estructura que remita a un recorrido confuso por parte del público, además esto permitiría también prolongar la experiencia contemplativa de la manufactura de la escultura. La estructura tuvo una dimensión total de (10 x 10 mts), para ello se necesitaron

200 juncos, 264 clavos, y 650 mts de cuerda de polipropileno. Entre las herramientas utilizadas se encuentran; una barra de hierro para agujerear y clavar los juncos. Un metro para medir y determinar la posición de cada junco.



Figura 54 Entierro del primer junco que serviría de eje para el resto de la estructura. Fuente: Archivo del autor.

Para la realización de la obra, se estableció el centro de la circunferencia, a partir de ella se fue replicando una medida de cuerda de 1 mt para ir definiendo la posición de cada junco, luego se cavaria 30 cm con la barra de hierro para enterrarlos.



Figura 55 Formación de la circunferencia mediante el entierro de juncos. Fuente: Archivo del autor.

Dicha disposición fue elaborada en expansión radial hasta formar 5 paredes y 5 corredores para que la gente pueda circular en su interior.



Figura 56 Juncos atados horizontalmente para sostener la estructura agraria. Fuente: Archivo del autor.

Se procedió a atar horizontalmente y templar las cuerdas en los juncos dispuestos para darle solidez a la estructura, dichos nudos fueron realizados a 1.50 mts de altura.



Figura 57 Cuerdas verticales clavadas en el piso. Fuente: Archivo del autor.

Posteriormente se cortaron 264 cuerdas de polipropileno de dos metros, atadas a clavos en el extremo para ser enterrados en el piso y luego atarse verticalmente a las cuerdas horizontales, estas simbolizarían la cuerda que normalmente sostiene a las enredaderas al resto de la estructura para ser soportadas.



Figura 58 Escultura agraria terminada. Fuente: Archivo del autor.

Se aprovechó un muro pequeño cercano a donde la obra fue instalada, para yuxtaponer un vinilo impreso con la información teórica de la obra.



Figura 59 Vinil impreso que contiene la información teórica de la obra. Fuente: Archivo del autor.

Una vez instalada la obra se tomó en cuenta la importancia de invitar a participar en la experiencia y transmitir la información necesaria para comprender la escultura e invitar a la ciudadanía a reflexionar en torno a la sensibilización interterritorial sobre el oficio agrario vulnerable. Para ello se desarrolló un guion de mediación, se estableció un horario y se publicó un afiche para circular en redes sociales. La obra se mantuvo en exhibición durante 3 semanas, captando las experiencias de la ciudadanía.

Entre las experiencias y reflexiones fue común encontrar habitantes que no conocían estas estructuras, a diferencia de otros que si las reconocían y tenían cierta cercanía a la agricultura a pequeña escala. Se gestaron importantes reflexiones sobre la importancia del agricultor y de los oficios rurales para la ciudad, así como la vulneración de este en el sistema de intermediarios y clasismo urbano. También fue común evidenciar la desorientación de la gente, así como de la participación de los niños en el recorrido frente a las repetidas dudas de la población adulta.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA

El presente proyecto se integra por la representación y reinterpretación sensible de cinco ejes temáticos; cotidianidad agrícola, artesanía y des folclorización, la etnogeografía, la urbanidad, y la proliferación popular de las imágenes. Se plantea interrumpir la forma en la que asumimos la cotidianidad, estas interrupciones de visibilizan en la forma de abordar técnicamente propiedades materiales, icónicas, temporales, laborales, y territoriales visibles en la cotidianidad andina.

La propuesta artística busca resaltar y comprender que el producto artístico puede provenir de otras materialidades, de otras formas de hacer, y actuar como una posición política, que puede proponer otras formas de intercambiar a través del arte y las experiencias estéticas. Se aborda la cotidianidad como un espacio lleno de poéticas estructurales, y materiales invisibilizados, que en aparente extra-oficialidad artística, contribuyen a reflexiones más profundas sobre cuál es la dimensión sensible que puede ayudar a identificarnos como colectividad andina en el presente.

Las prácticas presentadas se encuentran enmarcadas en el arte contemporáneo, debido a que involucran, investigación y uso de varias técnicas posmodernas, concibe la dimensión reflexiva y plantea la importancia del proceso por sobre el producto. Por ello la concatenación de estas piezas evocan nuevas miradas vertidas sobre problemáticas específicas que atraviesan a la contemporaneidad Imbabureña. La cotidianidad como construcción constante de la historia, como espacio de relacionalidad, de reivindicación y vinculación con el mundo, lleno de poéticas. Por se propone al arte como una forma de vincular, de irrumpir, de procesar, proyectar, y devolvernos un reflejo propio, imperfecto, pero propio.

PALLKA

Introducción

El termino cotidiano según la RAE, proviene del latín *quotidianus* de *quotidie* que significa; diariamente. Se verbaliza mediante la rutinización y es una práctica que le permite al hombre tener certeza en medio del mundo que por naturaleza es indeterminación. Esta cotidianidad se produce de forma individual y se condensa de forma colectiva, volviéndose sociedad y sociabilidad las que determinan normas de convivencia.

La cotidianidad es generalmente entendida únicamente como rutina, una óptica que sitúa al ser humano como autómatas en una selva de repetitividad. Mediante una revisión filosófica de este concepto, descubrimos que se encuentra compuesta tanto de repetición como de quiebre. De ello la importancia de plantear su interrupción mediante estrategias artísticas, para replantearnos la óptica y la significancia del entorno social, dándole a los ciudadanos la posibilidad de contemplar aspectos de su cotidianidad, pero tergiversados, hackeados para que este descubra la profundidad que puede llegar a tener este mundo asumido.

Pallka, traducido del kichwa al español significa *bifurcación*, esta denominación se debe a la importancia del cultivo de divergencias en el acceso a la realidad, labor que el arte está comprometido a promover por la naturaleza de su praxis. La resignificación cotidiana que propone el autor está matizada por el contexto contemporáneo cultural de Imbabura, una provincia que encierra una serie de conflictos identitarios debido al mestizaje, así como una constricción de modelos filosóficos y prácticos de vida, que están latentes entre la ancestralidad por su pasado indígena y la posmodernidad globalizadora, permeados por procesos históricos latinoamericanos como el ethos barroco y el neobarroco.

Estos antecedentes produjeron una forma particular del habitante andino de reproducirse en el espacio tiempo mediante sus costumbres y labores, el presente proyecto buscó identificar estas poéticas comunes y socioestéticas, para abordarlas mediante la postura artística y promover una figura del artista contemporáneo más conectado práctico - materialmente con su entorno cotidiano, como un ente activo que puede enriquecer las sensibilidades mediante las que la ciudadanía accede a su realidad inmediata.

Presentación

La propuesta artística se desarrolla a partir de la observación de algunas particularidades en la cotidianidad imbabureña. A partir de ello se identificaron como objeto de estudio a la cotidianidad agrícola, artesanal, etnogeográfica y urbana e iconofílica popular.

Se hizo uso del eclecticismo metodológico por las características del objeto social de estudio, se utilizaron diversas técnicas artísticas para materializar cada reflexión sobre estos ejes, entre ellas; el videoarte, el softsculpture, la pseudoartesanía, la serigrafía, el performance, la intervención pública y composiciones plásticas sobre soportes bidimensionales. Mediante la interrupción de la cotidianidad como estrategia para entender las sociestéticas implicadas en cada eje, y como utilizar las labores visibles para ser resignificadas desde el hacer artístico contemporáneo, y así poder evidenciar y promover otras ópticas de la cotidianidad.

Proceso de la obra

Pallka, presenta un conjunto de obras cuya reflexión gira en torno a la reapreciación de la cotidianidad contemporánea andina de Imbabura, utilizando como estrategia la interrupción de la misma. Se busca a través de la exploración artística identificar diversos soportes, formatos, técnicas, y materiales, presentes en la cotidianidad que permitan replantearse el quehacer artístico y sus métodos prácticos en función de promover nuevas estrategias para incidir en el entorno social común.

Primera propuesta artística:

ÑAWPA / Videoarte

Link de acceso: <https://bit.ly/3mlk1Bb>

Ñawpa traducido del quechua peruano al español significa (atrás y adelante simultáneamente), es un concepto ubicuo que, en la cosmovisión andina permite comprender el tiempo no como una línea sino como una onda cíclica que se repite sobre sí misma.

En un intento por esbozar un documento social de cómo es la cotidianidad en Imbabura se obtuvieron tomas de los ritmos de convivencia diarios de sitios como; Ibarra, San Antonio, Caranqui, Alpachaca, La Esperanza, El Juncal e Intag – Cielo Verde. Por ello se dividió esta pieza en 3 fases; preproducción, producción y post producción.

Esta pieza utiliza el documental observacional para evidenciar la fragmentación de la cotidianidad Imbabureña debido a la diversidad de ocultamientos y accesos que produce su geografía interandina. La “rutinarietàad” desposeída de significación, sin renovación es producto de una óptica colonial del tiempo, promovida en Sudamérica a partir de la cristianización. Por ello se buscó hackear esta concepción del tiempo mediante la intervención de las tomas de video obtenidas, loopeando, retrocediendo, acelerando, y usando efectos caleidoscopio, para proponer una apreciación distinta del tiempo que permita resignificar el despliegue humano en la cotidianidad. Posteriormente se animaron una serie de “cromotopías” extraídas de horizontes geográficos obtenidos de cada locación como símbolos de orientación y división humana, condensan esta pieza bajo el formato de videoarte.



Figura 60 Fotograma del videoarte denominado "Ñawpa", 3:03 minutos de duración. Fuente: Archivo del autor.

**Segunda propuesta artística:
PANTAY / Pseudoartesanía**

“Pantay” traducido del kichwa al español significa “error”, entendido como; la expresión que una persona considera correcta pero que en realidad es falsa o desacertada.

La presente pieza es un conjunto de 2 tapices sintéticos utilitarios. Que son el resultado de una composición digital producida en base al uso de varios símbolos propios de la artesanía tradicional de los pueblos otavalos y natabuelas, contrastados con símbolos propios de la semiótica cotidiana moderna. Se utilizaron los principios narrativos del entendimiento del espacio de culturas precolombinas, para después interrumpir estos códigos de imagen mediante el glitch, con el afán de cuestionar la veracidad de la apariencia y el prospecto de practica artesanal andina en la contemporaneidad, problematizado por la exotización y la inautenticidad. Posteriormente estas imágenes fueron trasladadas a felpa de pelo corto mediante sublimación.



Figura 61 Pseudoartesanía 1, sublimación sobre felpa de pelo corto, obra diseñada en ilustrador y con aplicación de efecto glitch (80x 50 cm). Fuente: Archivo del autor.

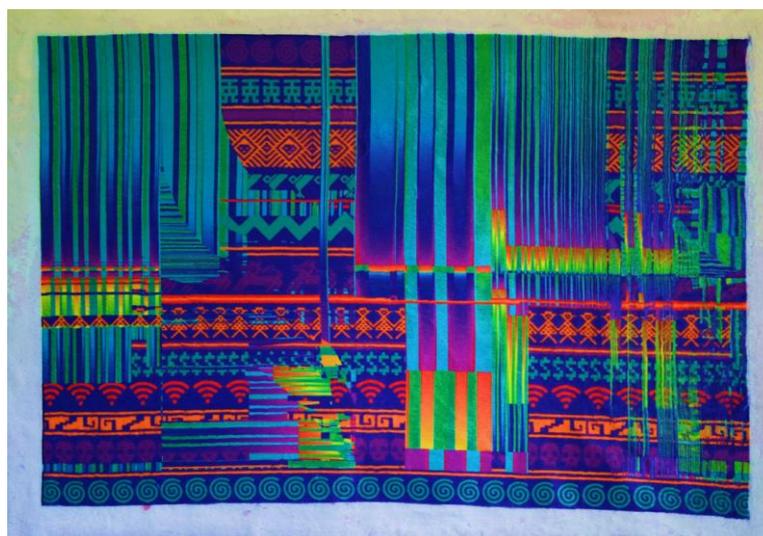


Figura 62 Pseudoartesanía 2, sublimación sobre felpa de pelo corto, obra diseñada en ilustrador y con aplicación de efecto glitch (80x 50 cm). Fuente: Archivo del autor.

**Tercera propuesta artística:
ATUPA / Serigrafía**

“Atupa” traducido del kichwa al español significa “plagado”, hace referencia a los contenidos semióticos normalizados y proliferados voraz y silenciosamente en los espacios comunes de la cotidianidad de los mercados.

La presente pieza es un conjunto de 4 docenas de bolsos, serigrafiados con 3 diseños distintos, utilizados como soportes estratégicos para distribuir contenidos críticos con una óptica transgresora de la gráfica popular mediante el arte. Estos aluden a una postura subversiva en torno a debates frecuentes en la contemporaneidad como; la diversidad sexo genérica, el patriarcado ejercido mediante la iconografía religiosa y la identidad neoandina como proyecto inconciliable del mestizaje.

Fueron vendidos de manera pública en un performance mercantil y adquiridos por docenas en negocios del mercado amazonas y mayorista.



Figura 63 Bolsos de polipropileno serigrafiados, 13 unidades por diseño. Fuente: Archivo del autor.



Figura 64 Realización de performance mercantil, mercado Amazonas. Fuente: Archivo del autor.



Figura 65 Bolsos adquiridos por docenas en locales de comerciales del mercado Amazonas y Mayorista
Fuente: Archivo del autor.

Cuarta propuesta artística:

LLAKTA / Composiciones materiales bidimensionales

“Llakta” traducido del kichwa al español significa “ciudad”. Si la cotidianidad reproduce la sociabilidad humana, las urbes son importantes acumulaciones de experiencias y estructuralmente limitantes de convivencia y movilidad.

Si bien existen áreas urbanas planificadas debido a tradicionales aburguesamientos de los centros, existen otras áreas que escapan a esas dinámicas y se urbanizan de forma desordenada, acumulativa, invasiva, etc. Los individuos experimentan la ciudad desde su escala personal, pero existe un fenómeno de organización macro que es poco evidenciado.

Por ello se propone replantear el imaginario urbano cotidiano, mediante la exhibición de paisajes urbanos ficticios en perspectiva aérea, las reinterpretaciones plásticas de estas urbes se materializan con gestualidades yuxtapuestas, erráticas, que forman convivencias en constricción.

Esta pieza está integrada por 2 soportes redondos de madera con una circunferencia de (1.20 mts), en dichos soportes se expandió guaipe de varios colores formando urbanidades.

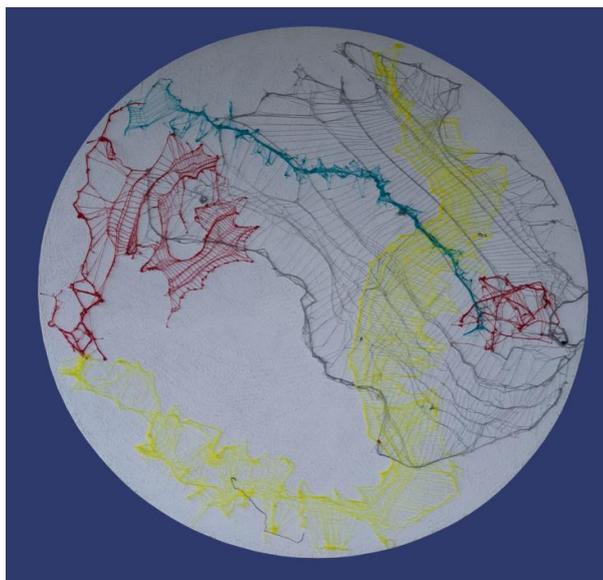


Figura 66 "Llakta 0.1", extensión de guaipe sobre soportes de madera conglomerada tríplex, (1.20 x 1.20 mts). Fuente: Archivo del autor.



Figura 67 "Llakta 0.2", extensión de guaipe sobre soportes de madera conglomerada tríplice, (1.20 x 1.20 mts). Fuente: Archivo del autor.

Quinta propuesta artística:

AWKA / Softsculpture

“Awka” traducido del kichwa al español significa “indomable”. Esta propuesta nace a partir de identificar al estado como potencial interruptor de la cotidianidad, amparado en estrategias legales y represivas, llegando a criminalizar el derecho a la protesta y la resistencia en el pasado octubre del 2019.

Posteriormente se plantea un debate en torno a la identidad facial y la negación del individuo como un acto político que fisura la hegemonía identificativa de la cotidianidad. El streetwear actúa como una segunda piel, un territorio expresivo donde condensar posturas o ideologías propias de subculturas andinas contemporáneas como el hip hop, el trap, el hardcore, el metal andino, y el twerk, con el objetivo de resignificar estas diversidades permeadas por la identidad, como formas de vivir que usan como estrategia la apariencia para evidenciar el proyecto identitario mestizo, la criminalidad como disolvente de estratificación social, la libertad sexual femenina, el derecho a la protesta y a la resistencia.

La presente pieza está integrada por 5 esculturas blandas bordadas con diversos símbolos de la cultura barroca, iconografía ancestral local, fuentes medievales góticas, entre otros símbolos. Se hizo uso de eclecticismos metodológicos y contextualismos simbólicos utilizando la vanidad y la apariencia como estrategia transgresora.



Figura 68 "Oktubre 0.1" vista frontal. Fuente: Archivo del autor.



Figura 69 "Oktubre 0.1" vista lateral izquierda y derecha. Fuente: Archivo del autor.



Figura 70 "Neobarroco Gang 0.1" vista frontal. Fuente: Archivo del autor.



Figura 71 "Neobarroco Gang 0.1" vista lateral derecha e izquierda. Fuente: Archivo del autor.



Figura 72 "Neobarroco Gang 0.2" vista frontal y lateral izquierda. Fuente: Archivo del autor.



Figura 73 "Fem Gang 0.1" vista frontal. Fuente: Archivo del autor.



Figura 74 "Fem Gang 0.1" vista lateral izquierda y derecha. Fuente: Archivo del autor.



Figura 75 "Chicha Tradi-Tech 0.1" vista frontal. Fuente: Archivo del autor.



Figura 76 "Chicha Tradi-Tech 0.1" vista lateral derecha e izquierda. Fuente: Archivo del autor.

Sexta propuesta artística:

TARPUK / Penetrable agrícola

“Tarpuk” termino kichwa que traducido al español hace referencia al “sembrador” como sujeto. Imbabura debido a su distribución territorial y organización poblacional, presenta dos realidades en dependencia, pero también en constante roce; el 45,2% rural y el 54,8% urbana. Si bien existe un balance entre estas 2 cifras poblacionales no sucede lo mismo en el prospecto económico, para “diciembre de 2018, la pobreza por NBI a nivel nacional ascendió a nivel urbano a 21,4% y rural 59,5%” (Cobos, 2019).

El sector rural mediante la agricultura familiar y campesina abastece un 60% de la demanda alimenticia a nivel nacional. Lamentablemente esta contribución no se evidencia en el soporte que la agricultura recibe pro parte del estado, el sector rural vive en constante abandono, disertación y depredación “citado céntrica”.

Par “tarpuk” se buscó proponer una escultura agraria, se identificaron las estructuras hechas a base de juncos y cuerdas utilizadas comúnmente en el cultivo de leguminosas. El artista yuxtapone este armazón recurrente en la cotidianidad laboral del campo, en este territorio urbano, con el objeto de reflexionar en torno a un oficio que es vital para las ciudades. Dicha estructura se replantea como una escultura contemplativa y habitable, pero desorientadora, un laberinto, metáfora de la incertidumbre, segregación y aislación en la que viven los sectores agrarios de la provincia. Esta pieza busca enriquecer la perspectiva de los vínculos interterritoriales, la otredad social, la importancia e interdependencia de ambos sectores en el país.



Figura 77 Escultura agraria, parque ciudad blanca, (10 x 10 mts). Fuente: Archivo del autor.



Figura 78 Escultura agraria, detalles, plano y vista superior, (10 x 10 mts). Fuente: Archivo del autor.

Séptima propuesta artística:

PILLUNA / Red colaborativa

“Pilluna” termino kichwa que traducido al español significa “enredar”. En la búsqueda por nuevos materiales que sirvan de símbolos de la cotidianidad se identificó la fuerte presencia del guaípe, utilizado comúnmente en la mecánica y aseo de autos. Este material se plantea como una ironía histórica, da cuenta de cómo en el pasado precolombino el textil tenía un carácter sagrado y vivencial, y como la modernidad y la industrialidad nos devuelven ese mismo material desmaterializado y ahora como un desperdicio útil que produce microeconomías informales.

Dicho material tiene la condición física de una red, por su origen de desperdicio se identifica una diversidad de colores, el artista plantea una metáfora del tejido social Imbabureño, diverso, multicultural y a la vez una urdimbre social inconsistente y errática debido al endeble proceso constitutivo de la identidad a causa del mestizaje.

La red adquiere vida y se plantea como una escultura orgánica y una estructura viva mediante la participación de la ciudadanía que habita normalmente el parque Pedro Moncayo con otros

objetivos. El resultado es un tejido colectivo, pero frágil, lleno de tensiones, cruces, nudos, que habla de la riqueza de la convergencia social y su diversidad, pero también de la precariedad con la que esta busca arraigarse en el espacio.



Figura 79 Ciudadanos participando en red colaborativa de guaipe, parque Pedro Moncayo. Fuente Archivo del autor.

4.3. Guion curatorial

4.3.1. Datos informativos

Título: P A L L K A

Autor: Anthony Bernal

Evento: Exposición subida a plataformas de archivos para visualización web

Número de obras: 7 obras

Técnicas: Videoarte, serigrafía, performance, escultura colaborativa, guaipe sobre dos dimensiones, softsculpture, pseudoartesanía.

Público: Heterogéneo

Lugar: Vía web

Montaje: 30 de septiembre del 2021

Desmontaje: Indefinido

Tiempo de duración: Permanente

Hora: 5 pm

4.3.2. Objetivo general

Exponer la producción artística resultado de la investigación “una visión de la vida cotidiana andina a través de prácticas artísticas posmodernas”.

4.3.3. Objetivos específicos

Reflexionar sobre la cotidianidad como espacio de contemplación.

Promover las ventajas del arte contemporáneo para el estudio de fenómenos sociales en Imbabura.

Presentar al público los resultados de la presente producción artística, mediante archivos web para acceder de forma indefinida.

4.3.4. Mensaje

La cotidianidad puede ser entendida normalmente como rutina absoluta, pero en realidad está sujeta a la repetición y a la alteración como partes integrales. En un mundo diseñado para distraernos el problema más visible de seguir apreciando lo cotidiano como tedioso, rutinario, es la aislación de los individuos, la falta de disposición para dejarse apelar por las particularidades del entorno, mismas que deben ser apreciadas constantemente, porque es en el espacio donde se reproduce la sociabilidad humana, la identidad, el trabajo, y sobre todo la belleza, quizá lejos de las tradicionales categorizaciones hegemónicas.

Los sentidos son importantes para acceder al entorno inmediato, el proyecto busca promover mediante el arte y el cuestionamiento del ente artístico en la contemporaneidad, la renovación óptica de diversas sensibilidades en torno a todo aquello que hemos asumido como ordinario. Este replanteamiento de la cotidianidad es importante para producir individuos conectados con el entorno, sensibles, empáticos, participativos, y críticos.

4.4. Conceptualización de la exposición.

El presente proyecto propone nuevas formas de acceder a ciertas particularidades propias de la riqueza cultural cotidiana en Imbabura, para ser resignificadas y reinterpretadas mediante el arte contemporáneo y más tarde devueltas a la ciudadanía para enriquecer el imaginario colectivo del día a día en la provincia. De dicha cotidianidad se desprenden algunos ejes que más tarde fueron materializados en obras, estos fueron; cotidianidad agrícola, artesanía y desfolclorización, la etnogeografía, la urbanidad, y la proliferación popular de las imágenes.

El proyecto expositivo virtual mediante archivo fue denominado “Pallka”, (bifurcación en kichwa), haciendo alusión a la importancia de la divergencia, como dinamizador esencial de lo cotidiano como el conjunto de repeticiones y alterantes. Así se elaboraron a partir de los ejes descritos anteriormente un conjunto de 7 obras entre las que figuran el videoarte, el softsculpture, la pseudo artesanía, la serigrafía, el performance, la intervención pública y composiciones plásticas sobre soportes bidimensionales. En dichos archivos expuestos al público se puede contemplar las fases de producción de cada obra, así como videos y otros archivos que faciliten su comprensión.

4.4.1. Texto curatorial

La Real Academia Española (2011) asegura que el término “*cotidiano*” proviene del latín *quotidianus* de *quotidie*, que significa “diariamente” (p. 2449). Se verbaliza mediante la rutinización y es una práctica que le permite al hombre tener certeza en medio del mundo que por naturaleza es indeterminación. Esta cotidianidad se produce de forma individual y se condensa de forma colectiva, volviéndose sociedad y sociabilidad las que determinan normas de convivencia.

La cotidianidad es generalmente entendida únicamente como rutina, una óptica que sitúa al ser humano como autómatas en una selva de repetitividad. Mediante una revisión filosófica de este concepto, descubrimos que se encuentra compuesta tanto de repetición como de quiebre. De ello la importancia de plantear su interrupción mediante estrategias artísticas, para replantearnos la óptica y la significancia del entorno social, dándole a los ciudadanos la posibilidad de contemplar aspectos de su cotidianidad, pero tergiversados, hackeados para que este descubra la profundidad que puede llegar a tener este mundo asumido.

Pallka, traducido del kichwa al español significa *bifurcación*, esta denominación se debe a la importancia del cultivo de divergencias en el acceso a la realidad, labor que el arte está comprometido a promover por la naturaleza de su praxis. La resignificación cotidiana que propone el autor está matizada por el contexto contemporáneo cultural de Imbabura, una provincia que encierra una serie de conflictos identitarios debido al mestizaje, así como una constricción de modelos filosóficos y prácticos de vida, que están latentes entre la ancestralidad por su pasado indígena y la posmodernidad globalizadora, permeados por procesos históricos latinoamericanos como el ethos barroco y el neobarroco.

Estos antecedentes produjeron una forma particular del habitante andino de reproducirse en el espacio tiempo mediante sus costumbres y labores, el presente proyecto buscó identificar estas poéticas comunes y socio estéticas, para abordarlas mediante la postura artística y promover una figura del artista contemporáneo más conectado práctico - matericamente con su entorno cotidiano, como un ente activo que puede enriquecer las sensibilidades mediante las que la ciudadanía accede a su realidad inmediata.

4.4.2. Montaje de la exposición

Se procede a subir bocetos, fotografías, referencias, y textos a la plataforma BEHANCE, que facilita el acceso a todo el contenido organizado en formato proyecto para que los visitantes puedan entender las fases de cada obra y los resultados.

4.4.3. Inauguración de la exposición

El contenido estará listo para que el público acceda vía web el 30 de septiembre de 2021

4.4.4. Recursos

Tabla 5

Recursos utilizados en las 7 obras propuestas.

DETALLE	VALOR	OBSERVACIONES
<ul style="list-style-type: none"> - Alimentación - Transporte - Hospedaje - Montaje de video 	200,00 \$	Realización de videoarte ÑAWPA
<ul style="list-style-type: none"> - 1 mt de felpa de pelo corto - Servicios de sublimación - Sellador para techos 	40,00 \$	Sublimación sobre felpa de pelo corto PANTAY
<ul style="list-style-type: none"> - 3 docenas de bolsos de polipropileno - Tintas serigráficas a base de polietileno - Bastidores y malla serigráfica - Solvente, revelador y emulsión fotosensible. 	60,00 \$	Serigrafía sobre bolsos de polipropileno ATUPA
<ul style="list-style-type: none"> - Plancha de madera tríplex de 12 líneas de espesor - Guaípe - Sellador de madera - Pintura blanca - Laca 	50,00 \$	Extensión de guaípe sobre soportes de madera tríplex LLAKTA
<ul style="list-style-type: none"> - 5 pasamontañas - Servicios de bordado 	45,00 \$	Softsculpture AWKA
<ul style="list-style-type: none"> - Cuerda de polipropileno - 263 clavos de acero de 4 pulgadas - Vinil imprimible de (90 x 210 cmts) 	50,00 \$	Escultura agraria TARPUK
<ul style="list-style-type: none"> - 4 kg de guaípe de colores 	10,00 \$	Intervención pública de red colaborativa de guaípe PILLUNA
TOTAL	455,00 \$	

Nota: Elaboración propia. Fuente: Autor del proyecto.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones

Como conclusiones del primer capítulo correspondiente al marco teórico se observa un importante contraste teórico entre la causa por la que cotidianizamos basada en la premisa de que el mundo por naturaleza es caos e indeterminación, amparado en la teoría del “dasein” de Heidegger. Opuesto a esto los pueblos aymaras habían influenciado el mundo precolombino con la teoría del “utcata”, que plantea que el mundo no es caos, sino un hogar cómodo, postulando que cotidianizamos no por miedo sino por afectos religiosos. Esto nos ayuda a concluir que los pueblos neoandinos de Imbabura están influenciados por ambas teorías produciendo una mezcla entre ritualidad e indeterminación que contribuye a visibilizar las riquezas de estas cotidianidades.

Durante la investigación se evidencia la utilidad de una caracterización estética de la cotidianidad imbabureña para ser usada como referente material y práctico.

El arte contemporáneo contribuye desde su naturaleza transdisciplinaria a la comprensión de ciertos fenómenos amparado no solo en la sensibilidad sino también en otras ciencias y labores como la geografía, la historia, el cine, las herramientas digitales, la artesanía, etc. Además de promover más participación y validar prácticas, materiales y conocimientos fuera del campo artístico hegemónico histórico.

Dentro del proceso de experimentación con varios materiales, se reconoció el uso de técnicas como la serigrafía, la sublimación, la extensión de guaipe, el videoarte, el softsculpture, la escultura agraria, como técnicas que si bien pueden considerarse extra artísticas pueden servir para materializar problemáticas y enriquecer la labor artística.

El arte demostró tener un poder de reorganización política en torno a los conflictos que este se plantea, transforma y que más tarde son resignificados por la sociedad.

5.2. Recomendaciones

Para la realización de videoarte se recomienda en el proceso de producción hacer tomas de un mínimo de 1 o 2 minutos, esto permite recabar aspectos narrativos que enriquezcan la postura documental, que por naturaleza es contemplativa y tiene tendencia a fluir con ritmos lentos. También se recomienda estipular estrategias de circulación para en función de ellas determinar el formato antes de la producción.

En el proceso de sublimación de pseudoartesanía se recomienda buscar textiles de buen gramaje y con una composición del 80 o 100% de poliéster, debido a que en estos materiales plásticos la imagen se transfiere con alta calidad cromática.

Para la elaboración de la serigrafía sobre bolsos de polipropileno se recomienda el uso de tintas a base de polietileno por su adhesión a dicho material, además, es importante estampar con firmeza debido a la textura del material y utilizar cajas de luz debajo de los soportes para coincidir correctamente cada estampe.

En el bordado de pasamontañas se recomienda ajustar cada pieza a una cabeza de maniquí con el objeto de aprovechar la distribución facial en función de la narrativa de los símbolos a utilizar. Es importante, además, utilizar diseños con trazos gruesos debido a que las líneas delgadas no son visibles por la sumersión que produce la máquina de bordar comprimiendo los hilos sobre un textil más voluminoso.

Para la extensión de guaipe sobre soportes bidimensionales se recomienda crear una superficie astillosa pero consistente, esto permite extender el material fácilmente, volviendo manejables las composiciones y ofreciendo mucha solidez, pero también comodidad para retirar. Posteriormente se recomienda fijar dichos residuos textiles con laca.

Finalmente se recomienda seguir investigando en torno a materiales, técnicas, estructuras y poéticas visibles en la cotidianidad para producir ejercicios artísticos en espacios culturales o públicos que sirvan a la ciudadanía para replantearse la forma en la que perciben y significan su entorno.

SECCIÓN DE REFERENCIAS

7.1. Glosario

Socioestética: Entendida como la estética producida espontáneamente por los conglomerados ciudadanos, lejos de la lógica artística y oficial de la estética como concepto categoría.

Codigofagia: El acto mediante el cual un código se alimenta o asimila una proporción de otro código.

Desculturación: Proceso en el que la cultura obtenida por un pueblo se pierde o difusa por falta de conservación.

Neoculturación: La producción de una nueva cultura progresiva, sumatoria de su pasado y su presente.

Pseudoartesanía: Refiere a la falsa artesanía.

Etnogeografía: Ciencia que estudia y describe los pueblos, sus culturas y su particularidad geográfica.

Cromotopías: Territorios de colores.

Citadocéntrico: Centralización y jerarquización de las urbes por sobre otros territorios.

Interterritorial: Intercambios territoriales polarizados entre lo rural y urbano.

7.2. Fuentes de información

Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidad.

Almeida, P. (2018). Entre radicalos, brabucones y aberrantes. En P. Almeida, *Al zur-ich*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Belenguer, M. C., & Melendo, M. J. (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 6(8), 88-100.

Bernárdez, C. (20 de Septiembre de 2016). *Videoarte: quién, desde cuándo y para qué*. Obtenido de Masdearte.com: <https://bit.ly/3l36D5q>

Bertorello, A. (2010). La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger: una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson. *Areté*, 22(2), 177-188.

Bogarín, M. (23 de 10 de 2007). *Blogger*. Obtenido de Allan Kaprow y el happening: <https://bit.ly/3mlryjG>

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Buntinx, G. (2016). *Micromuseo*. Obtenido de <https://bit.ly/3A8FDWq>

Carlosama, K. (19 de Julio de 2020). El arte contemporáneo como herramienta para el presente de Imbabura. (A. Bernal, Entrevistador)

- Castellano San Jacinto, T. (2016). A la caza del error. La destrucción de la imagen digital como práctica de creación. *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 16, 1-16.
- Cobos, E. (14 de Julio de 2019). *Revista Gestión*. Obtenido de El campo genera riqueza para el país, pero sigue siendo pobre: <https://bit.ly/3l4NKPz>
- Collins, N. (27 de diciembre de 2019). *Gallerix*. Obtenido de Arte posmodernista: definición, características, historia: <https://bit.ly/3opXSEv>
- Cubero, D. E. (17 de 08 de 2017). *Cursos de guión*. Obtenido de Cómo escribir el guion de un documental: <https://bit.ly/3iuXD7p>
- del Portillo García, A., & Gálvez, A. C. (2014). Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea. *Revista ICONO14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 12(2), 86-112.
- Del Ecuador, A. C. (2008). Constitución de la República del Ecuador. *Quito: Tribunal Constitucional del Ecuador. Registro oficial Nro, 449, 79-93.*
- Delgado, C. C. (2005). Conceptos de espacio y tiempo en el arte andino. *Illapa Mana Tukukuq*, (2), 25-38.
- D'epinay, C. L. (2008). La vida cotidiana: Construcción de un concepto sociológico y antropológico. *Sociedad hoy*, (14), 9-31.
- Dib, C. (18 de marzo de 2021). *Katari Mag*. Obtenido de Las 4 claves para entender los 4'33 de silencio del compositor Jhon Cague: <https://bit.ly/2Yk9deO>
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista de filosofía "Sophia"*, 2, 6-11.
- Eder, R. (27 de Septiembre de 2016). *Juan Acha: pensar el arte desde América Latina*. Obtenido de post notes on modern & contemporary art around the globe: <https://mo.ma/3isTvoy>

- Garza Padilla, A. (2013). Modernidad y posmodernidad en la historia del arte. *Imaginario Visual*, 2(4), 56-59.
- Guillermo, S. M. (s.f.). *Psicología de la vida cotidiana*. Obtenido de encolombia:
<https://bit.ly/3miD3Z2>
- Hernández-Sampieri, R., & Torres, C. P. M. (2018). *Metodología de la investigación* (Vol. 4). México^ eD. F DF: McGraw-Hill Interamericana.
- Imaginario, A. (2018). *Cultura general web site: Barroco*. Obtenido de
<https://bit.ly/3l6pWuN>
- Jaramillo, H. (2010). Visión panorámica de la artesanía textil de Otavalo . *Revista Sarance N° 26 Instituto Otavaleño de Antropología*.
- Javeau, C. (2003). Écrits sur la vie quotidienne. En *La Société au jour le jour* (pág. 39).
 Bruxelles: La lettre volée.
- Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Flacso-Sede Ecuador.
- Kronfle, R. (22 de Noviembre de 2011). *Amaru Cholango - Amaneció en medio de la noche*. Obtenido de Rio revuelto: <https://bit.ly/3A23eYN>
- Kueva, F., & Estévez, M. (17 de Marzo de 2020). *Perros calle...jeros*. Obtenido de Youtube:
<https://bit.ly/3uxOU9e>
- Kuri, A. (Mayo de 2020). *Creando lo contemporáneo*. Obtenido de Fundacion Jumex Web site: <https://bit.ly/3ou9t5I>
- Lajo, J. (24 de 06 de 2016). *Agencia Latinoamericana de Información ALAI*. Obtenido de Pacha y paqha: tiempo y espacio en la filosofía andina: <https://bit.ly/3uBCVHV>
- Llanos, J. T. (2001). La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros. *Debates en sociología*, (25-26), 187-211.
- Lema, F. M. (13 de Junio de 2020). *Sobre el vestir de militar y/o policía en el Inti Raymi*. Obtenido de Facebook: <https://bit.ly/3D60iMH>

- Licla, R. (2016). *La definición de filosofía en Augusto Salazar Bondy*. Universidad Nacional de San Marcos. doi:2ZFEOYy
- Manga, E. (23 de Marzo de 2014). *Ñawpa y Ñawpa-n: delimitadores de pacha (espacio - tiempo andino). Ñawpa un término situado, a la vez, "atrás" y "adelante"*. Obtenido de <https://bit.ly/3FbutE4>
- Martínez, P. (2018). Geografía y vida cotidiana. La escala de lo cotidiano para entender lo global. *Revista de geografía espacios N° 15, vol 8, 5-20*.
- Martínez Valle, L. (2017). Reconsiderar los vínculos campo-ciudad en los territorios. En D. Martinez Godoy, *Relaciones y tensiones entre lo urbano y lo rural*. Quito: Abya-Yala.
- Navarro-Hoyos, S. (2012). La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades. In Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Diseño, Bogotá DC, Colombia, SA: Recuperado de <https://bit.ly/3uAdiqN>
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar : advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. La Habana: Dirección de publicaciones Universidad Central de las villas.
- Octavio, P. A. Z., & Universal, A. M. (1988). El uso y la contemplación. *Revista de Camacol. Colombia*.
- Pérez, J. &. (17 de enero de 2016). *Definicion.de*. Obtenido de Definición de contemporáneo: <https://bit.ly/39X4SAu>
- Piedrahita, L. (28 de Junio de 2010). *Letras Anónimas* . Obtenido de Todo ser humano es un artista: <https://bit.ly/3B5S8Dz>
- Premio nacional de artes Mariano Aguilera. (2014 - 2015). Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2014-2015. Quito: Premio Nuevo Mariano Aguilera.

- Puebla, O. (2017). Erase una vez en el sur de Quito. En P. Almeida Egas, *Al zur-ich* (pág. 46). Quito: Universidad central del Ecuador.
- Quevedo Ramírez, T. (2015). *Agustín Cueva: nación, mestizaje y literatura*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional.
- Real Academia Española. (2011). *Diccionario de la lengua española*.
- Romanillos, S. M. (2007). Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a "Cadáveres" de Néstor Perlongher. In *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004* (pp. 467-480). Fondo de Cultura Económica.
- Salazar, M. B. (2017). Pablo Barriga, historiar desde el arte. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (3), 84-96.
- Santos Herceg, J. (2014). Cotidianidad: trazos para una conceptualización filosófica. *Alpha (Osorno)*, (38), 173-196.
- Servando García, C. (2005). Jesús soto, maestro del descubrimiento. *Educere*, 9(28), 125-126.
- Silva, R. A. (2019). El arte como fisura ontológica de la cotidianidad. *Revista Humanidades: Revista de la Escuela de Estudios Generales*, 9(2), 1-34.
- Sosa Sánchez, R. P. (2009). La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 21, 2009, pp. 89-98 Universidad Complutense de Madrid Madrid, España. *Arte, individuo y sociedad*, 21, 89-98.
- Stearns, P. (2013). *Memoria Fragmentada*. Obtenido de Phillip Stearns website: <https://bit.ly/3a0rT5r>
- Suárez Moreno, C., Pacurucu Cárdenas, H., Martínez Roldán, S., & Abad Vidal, J. (2014). Mapas del arte contemporáneo en Ecuador.
- Subdirección de Gestión Ambiental GPI. (2002). *Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de Imbabura*.

- Sussman, E. (1991). El inventario del cuerpo: lo exótico y mundano en el arte de Rosemarie Trockel. En S. & Stich, *Rosemarie Trockel* (págs. 34-35). Munich: Prestel.
- Theodore, W. A. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Trilnick, C. (16 de Agosto de 1965). *Video arte*. Obtenido de Proyecto IDIS:
<https://bit.ly/3B5WB9g>
- Rocca, A. V. (2011). La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1).
- Romero Magallanes, AE (2021). Estampación serigráfica: Antecedentes de la serigrafía. *Reidocrea*, 10(25), 1-22.
- Vera, R. (08 de Febrero de 2018). *Un lugar par a ningún objeto: las Esculturas subterráneas de J. E. Eielson*. Obtenido de Vallejo and company:
<https://bit.ly/3DbJwfj>
- Vidal, A. (26 de abril de 2012). *La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial*. Obtenido de Cromacultura: <https://bit.ly/3mlvyAt>
- Villar, A. (28 de Abril de 2018). Alfredo Márquez: la imaginación militante. *El comercio Perú*.
- Villa, A. E. (2005). Heidegger y su concepto de mundo. *Ratio Juris UNAULA*, 1(3), 123-134.

ANEXOS

SOLICITUD USO DE ESPACIOS PUBLICOS

Ibarrá, 04 de junio del 2021

Señora alcaldesa de la municipalidad de Ibarra.
Andrea Scacco

Asunto: Solicitud de uso de espacio público para intervención artística colaborativa.

Yo, Anthony Alexander Bravo Bernal con la cedula de ciudadanía: 1725442998, en calidad de estudiante de la Lic. En artes plásticas, de la UTN. Por medio de la presente me dirijo a usted para solicitarle comedidamente autorización para la utilización del espacio del parque Pedro Moncayo para ser intervenido con una escultura colaborativa hecha a base textiles y tramada mediante la invitación y participación de los ciudadanos. Dicha intervención se desarrollaría el 11 de junio del 2021, misma que será desinstalada al finalizar esta misma fecha. La escultura mencionada tiene por objeto reflexionar sobre la importancia de la red de sociabilidad que rige en el uso de espacios públicos y de descanso como lo es dicho parque, por este motivo la participación de la población está planificada bajo una serie de parámetros que cumplen con las medidas de bioseguridad recomendadas por la emergencia sanitaria.

Adjunto anexos para mejor comprensión de la intervención artística, misma que actualmente es parte de mi proyecto de titulación.
Sin otro particular y en espera de una respuesta favorable me despido de usted enviando un cordial saludo y deseándole éxitos en el desempeño de sus funciones.

Atentamente.



Anthony Alexander Bravo Bernal
Contacto: 0998133414

Anexos:



Figura 1 Ubicación de la escultura colaborativa.



Figura 1 Intervención colaborativa elaborada anudando guaipe.

La presente intervención escultórica está planteada como una obra de carácter colaborativo para ejercitar la cooperación y la participación de la ciudadanía en torno a la elaboración de una escultura efímera realizada a base de guaipe. Se postula como una metáfora de la sociabilidad y la diversidad de agentes que construyen la red humana, y como la participación puede convertirse en una estructura viva que nos permite replanteamos el uso del espacio y la noción de otredad.

Ibarrá, 26 de mayo del 2021

Señora alcaldesa de la municipalidad de Ibarra.
Andrea Scacco

Asunto: Solicitud de uso de espacio para intervención artística.

Yo, Anthony Alexander Bravo Bernal con la cedula de ciudadanía: 1725442998, en calidad de estudiante de la Lic. En artes plásticas, de la UTN. Por medio de la presente me dirijo a usted para solicitarle comedidamente la autorización para el uso de una dimensión de (7 x 5 mts) de un área verde ubicada en el parque ciudad blanca que se detalla a continuación. Con el objetivo de ser intervenida con una escultura agraria hecha a base de juncos, alambre y cuerda. Dicha intervención se desarrollaría el 14 de junio del 2021, misma que será desinstalada el 28 del mismo mes. La escultura mencionada tiene por objeto reflexionar sobre la importancia de las ópticas interterritoriales entre las labores agrarias del campo y el consumo en las urbes.

Adjunto anexos para mejor comprensión de la intervención artística, misma que actualmente es parte de mi proyecto de titulación.
Sin otro particular y en espera de una respuesta favorable me despido de usted enviando un cordial saludo y deseándole éxitos en el desempeño de sus funciones.

Atentamente.



Anthony Alexander Bravo Bernal
Contacto: 0998133414

Anexos:



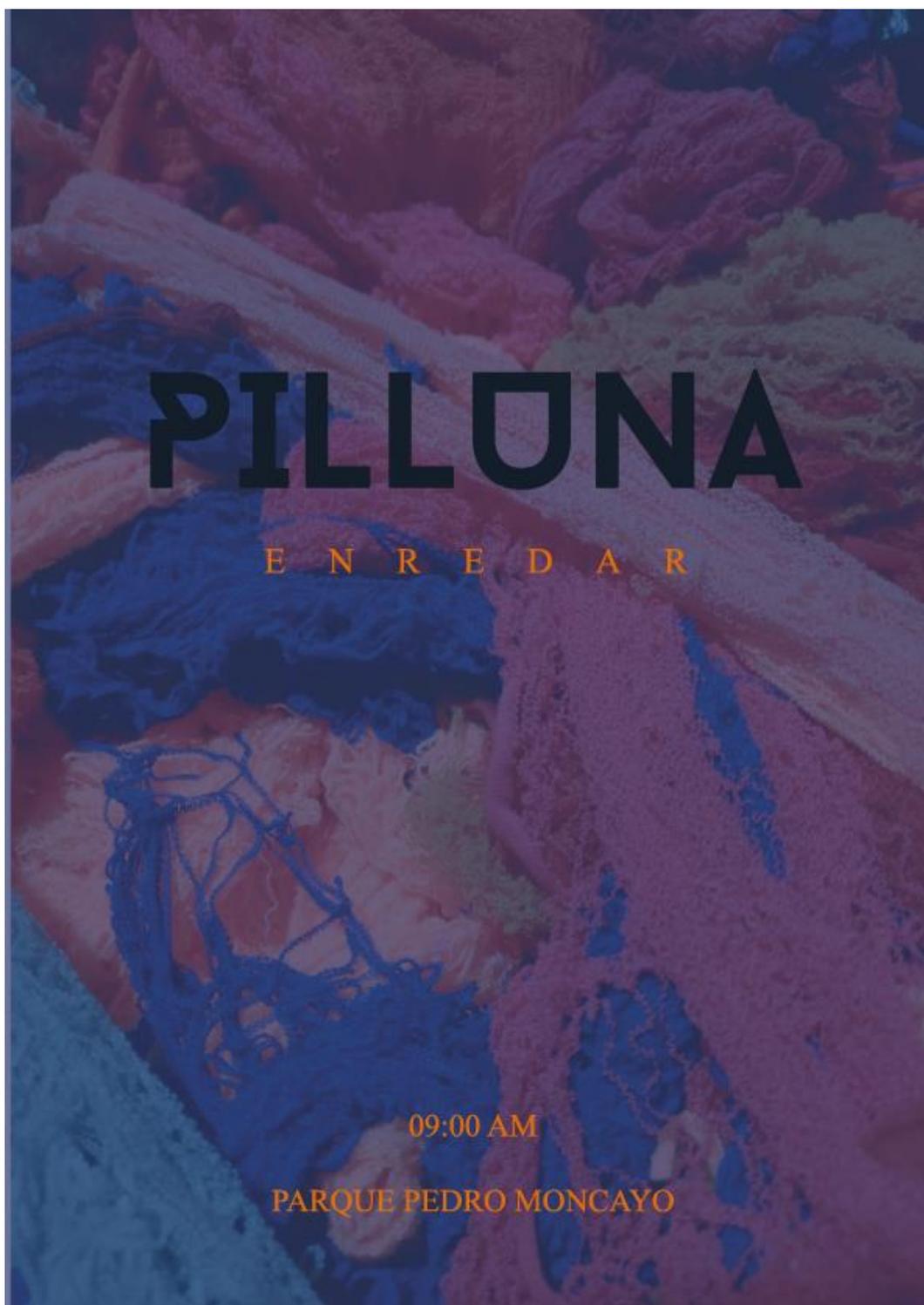
Figura 1 Ubicación de la escultura. Dimensiones 7 x 5 mts.



Figura 2 Escultura agraria, compuesta por juncos, alambres y cuerda.

La presente intervención escultórica está planteada como una estructura agraria contemplativa y habitable por los ciudadanos, con el afán de reflexionar sobre la importancia de las labores que se desempeñan en los sectores rurales, así como replantear una visión sensible de la dependencia entre convivencias interterritoriales de sectores rurales y urbanos en Imbabura.

AFICHES WEB





TARPOK

S E M B R A D O R

VISITAS GUIADAS

SÁBADO 26 Y DOMINGO 27 DE JUNIO

HORARIOS

10:00 – 12:00 AM / 01:00 – 03:00 PM

PILLUNA

El proyecto PALLKA de Anthony Bernal, presenta PILLUNA; termino kichwa que traducido al español significa “enredar”.

Esta pieza es parte de un proyecto de tesis que explora la cotidianidad Imbabureña y busca estrategias para quebrarla mediante el uso de materiales y técnicas no tradicionales en el arte.

Sobre el proyecto

En la búsqueda por nuevos materiales que sirvan de símbolos de la cotidianidad se identificó la fuerte presencia del guaípe, utilizado comúnmente en la mecánica y aseo de autos. Este material se plantea como una ironía histórica, da cuenta de cómo en el pasado precolombino el textil tenía un carácter sagrado y vivencial, y como la modernidad y la industrialidad nos devuelven ese mismo material desmaterializado y ahora como un desperdicio útil que produce microeconomías informales.

Dicho material tiene la condición física de una red, por su origen de desperdicio se identifica una diversidad de colores, el artista plantea una metáfora del tejido social Imbabureño, diverso, multicultural y a la vez una urdimbre social inconsistente y errática debido al endeble proceso constitutivo de la identidad a causa del mestizaje.

La red adquiere vida y se plantea como una escultura orgánica y una estructura viva mediante la participación de la ciudadanía que habita normalmente el parque Pedro Moncayo con otros objetivos. El resultado es un tejido colectivo, pero frágil, lleno de tensiones, cruces, nudos, que habla de la riqueza de la convergencia social y su diversidad, pero también de la precariedad con la que esta busca arraigarse en el espacio.



CONTACTO

alucardbernal41@gmail.com
+593 998133414



Sobre el artista

Anthony Bernal (Quito, 1996). Artista multidisciplinario que busca constantemente materialidades nuevas que refieran a la contemporaneidad andina como estrategia para abordar nuevas ópticas de la sociedad, sus problemáticas y la labor del arte en la posmodernidad. Es ganador del segundo lugar categoría contemporánea del IV salón de escultura religiosa de San Antonio, y actualmente está desarrollando su proyecto de tesis para obtener la licenciatura en artes plásticas en la Universidad Técnica del Norte.

TARPUK

El proyecto PALLKA de Anthony Bernal, presenta TARPUK; termino kichwa que traducido al español hace referencia al "sembrador" como sujeto.

Esta pieza es parte de un proyecto de tesis que explora la cotidianidad Imbabureña y busca estrategias para quebrarla mediante el uso de materiales y técnicas no tradicionales en el arte.

Sobre la obra

Imbabura debido a su organización poblacional, presenta dos sectores sociales convivientes; el 45,2% rural y el 54,8% urbano. Si bien existe un balance entre estas 2 cifras poblacionales no sucede lo mismo en el prospecto económico, para "diciembre de 2018, la pobreza por NBI a nivel nacional ascendió en el sector urbano a 21,4% y 59,5% en el rural" (Cobos, 2019).

El sector rural mediante la agricultura familiar y campesina abastece un 60% de la demanda alimenticia a nivel nacional. Lamentablemente esta contribución no se evidencia en el soporte que la agricultura recibe por parte del estado, el sector rural vive en constante abandono, disertación y depredación "citadocéntrica".

Para TARPUK se buscó proponer una escultura agraria, se identificaron las estructuras hechas a base de juncos y cuerdas utilizadas comúnmente en el cultivo de leguminosas. El artista yuxtapone este armazón recurrente en la cotidianidad laboral del campo, en este territorio urbano, con el objeto de reflexionar en torno a un oficio que es vital para las ciudades. Dicha estructura se replantea como una escultura contemplativa y habitable, pero desorientadora, un laberinto, metáfora de la incertidumbre, segregación y aislamiento en la que viven los sectores agrarios de la provincia y del país.

Esta pieza busca enriquecer la perspectiva de los vínculos interterritoriales, la otredad social, la importancia e interdependencia de ambos sectores en el país.



RECORRIDO
SUGERIDO



CONTACTO

alucardbernal41@gmail.com
+593 998133414

