



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**

**FACULTAD DE POSGRADO**

**TEMA:**

“DEMORRAGIA: Afiches insurrectos contra el poder hegemónico.”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de MAGÍSTER EN ARTES  
VISUALES

**Autor:**

Pablo Patricio Gamboa Santos

**Director:**

Xavier Esteban León Borja

**Asesor:**

Andrea Janeth Vaca Vaca

Ibarra, febrero 2026



REPÚBLICA DEL ECUADOR

## UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

Acreditada Resolución Nro. 173-SE-33-CACES-2020

### FACULTAD DE POSGRADO



Ibarra, 24 de febrero de 2026

Dr.  
 Jorge Gordon Rangel  
**DECANO FACULTAD DE POSGRADO**

**ASUNTO:** Conformidad con el documento final

Señor Decano:

Nos permitimos informar a usted que revisado el Trabajo final de Grado del maestrante Gamboa Santos Pablo Patricio, de la Maestría de Artes Visuales, certificamos que han sido acogidas y satisfechas todas las observaciones realizadas.

Atentamente,

	<b>Apellidos y Nombres</b>	<b>Firma</b>
Director/a	Xavier Esteban León Borja	
Asesor/a	Andrea Jhaneth Vaca Vaca	



**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:

<b>DATOS DE CONTACTO</b>			
<b>CÉDULA DE IDENTIDAD:</b>	<b>DE</b>	171031228-9	
<b>APELLIDOS Y NOMBRES:</b>	<b>Y</b>	Gamboa Santos Pablo Patricio	
<b>DIRECCIÓN:</b>		Gregorio Munga N39-192 y Gaspar de Villarroel. Quito.	
<b>EMAIL:</b>		gamboasantos@yahoo.com	
<b>TELÉFONO FIJO:</b>	no	<b>TELÉFONO MÓVIL:</b>	0998676846

<b>DATOS DE LA OBRA</b>	
<b>TÍTULO:</b>	“DEMORRAGIA: Afiches insurrectos contra el poder hegemónico.”
<b>AUTOR (ES):</b>	Gamboa Santos Pablo Patricio
<b>DD/MM/AAAA</b>	24 de febrero de 2026
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
<b>PROGRAMA:</b>	<b>PREGADO</b> <span style="float: right;"><b>POSGRADO x</b></span>
<b>TÍTULO POR EL QUE OPTA:</b>	Magíster en Artes Visuales
<b>ASESOR /DIRECTOR:</b>	Xavier Esteban León Borja

## **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 24 días de febrero de 2026

EL AUTOR:

**DEDICATORIA**

A mis hijos, Teo y Nina

**AGRADECIMIENTOS**

A mi padre, Gali

A mi pareja, Sole

## Contenido

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	10
<b>2. OBJETIVOS DEL PROYECTO</b> .....	12
<b>2.1. Objetivo General</b> .....	12
<b>2.2. Objetivos Específicos</b> .....	12
<b>3. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA</b> .....	13
<b>4. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL TEMA</b> .....	20
<b>4.1. Arte, política y espacio público</b> .....	20
<b>5. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA</b> .....	26
<b>5.1. ¿Por qué esta obra debe ser realizada?</b> .....	26
<b>5.2. Enfoque estético y lenguaje visual</b> .....	28
<b>6. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA</b> .....	30
<b>6.1. Insurgencia Simbólica</b> .....	30
<b>7. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA</b> .....	36
<b>7.1. Cronograma por fases</b> .....	36
<b>8. PREPRODUCCIÓN DE LA OBRA</b> .....	39
<b>8.1. Descripción general del proyecto artístico</b> .....	39
<b>8.2. Componentes creativos y técnicos</b> .....	41
<b>9. PRODUCCIÓN DE LA OBRA</b> .....	43
<b>9.1. Descripción del proceso de producción</b> .....	43
<b>10. PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA</b> .....	49
<b>10.1. Fragmentos de bitácora de salidas</b> .....	51
<b>11. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO</b> .....	55
<b>12. CONCLUSIONES</b> .....	57
<b>13. ANEXOS</b> .....	62
<b>14. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	71

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Imagen 1: Royal court of justice. Banksy. Tomado de AFP .....</b>	<b>18</b>
<b>Imagen 2: The Warrior. Blek le Rat. Tomado de Composition Gallery .....</b>	<b>19</b>
<b>Imagen 3: Mural del SIDA. Keith Haring. Tomado de Barcelona Metropolitan .....</b>	<b>19</b>
<b>Imagen 4: Cuando me suicido despierto en Quito. Alex Ron. Tomado de la cuenta de X del autor .....</b>	<b>19</b>
<b>Imagen 5: Mural para Byron Guatatuca. Apxel. Tomado del IG del autor .....</b>	<b>19</b>
<b>Imagen 6: Catálogo de imágenes de collage digital .....</b>	<b>46</b>
<b>Imagen 7: Catálogo de imágenes de collage digital .....</b>	<b>47</b>
<b>Imagen 8: Catálogo de imágenes de collage digital .....</b>	<b>48</b>
<b>Imagen 9: Registro de la obra montada en el marco de la exposición “Crónicas del Hastío” .....</b>	<b>51</b>
<b>Imagen 10: Instalación de paste up en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito .....</b>	<b>62</b>
<b>Imagen 11: Instalación de paste up en El Hormiguero .....</b>	<b>63</b>
<b>Imagen 12: Instalación de paste up en el marco de la exposición “Crónicas del Hastío” ..</b>	<b>64</b>
<b>Imagen 13: Registro fotográfico 1 de pastes en diferentes espacios de la ciudad .....</b>	<b>65</b>
<b>Imagen 14: Registro fotográfico 2 de pastes en diferentes espacios de la ciudad .....</b>	<b>66</b>
<b>Imagen 15: Registro fotográfico 3 de pastes en diferentes espacios de la ciudad .....</b>	<b>67</b>
<b>Imagen 16: Registro fotográfico 4 de pastes en diferentes espacios de la ciudad .....</b>	<b>68</b>
<b>Imagen 17: Registro fotográfico 4 de pastes en diferentes espacios de la ciudad .....</b>	<b>69</b>

## RESUMEN

DEMORRAGIA es una obra artística multinivel que abarca gráfica política y cartelismo en el contexto del arte urbano a través del *pasteup*, para explorar en la teoría y en la praxis la relación entre arte, política y espacio público. Esta obra surge de la necesidad de cuestionar el *statu quo* del arte contemporáneo, su dimensión política y las instituciones que lo avalan, desde la perspectiva del arte de calle. La denuncia es el eje central del proyecto como una de las formas de resistencia ante los abusos del poder político, económico, mediático y religioso. La obra propone una serie de imágenes desde la ironía, el humor y la parodia, con el lenguaje explícito y de mensaje legible característico del cartel. La obra está compuesta por una serie de más de 150 imágenes de collage digital que han sido impresas y pegadas en diversos espacios de la ciudad de Quito y en sus afueras. En un sentido amplio, esta obra propone un debate acerca de la percepción tradicional del arte y de su función en un sistema estandarizado de consumos culturales, frente a una propuesta que busca subvertir estas posiciones conservadoras. Esta obra responde a un contexto histórico local y global, de una fuerte polarización y radicalización política.

Palabras clave: arte urbano, política, espacio público, collage, cartel, poder, resistencia, subversión.

## ABSTRACT

DEMORRAGIA is a multi-layered artwork encompassing political graphics and poster art within the context of urban art through *pasteup*, exploring the relationship between art, politics, and public space in both theory and practice. This work arises from the need to question the *statu quo* of contemporary art, its political dimension, and the institutions that endorse it, from the perspective of street art. Denunciation is the central axis of the project, serving as a form of resistance against the abuses of political, economic, media, and religious power. The work presents a series of images employing irony, humor, and parody, using the explicit and clearly legible language characteristic of posters. It comprises over 150 digital collage images that have been printed and pasted in various spaces in and around the city of Quito. In a broader sense, this work proposes a debate about the traditional perception of art and its function within a standardized system of cultural consumption, contrasting it with a proposal that seeks to subvert these conservative positions. This work responds to a local and global historical context of intense political polarization and radicalization.

Keywords: urban art, politics, public space, collage, poster, power, resistance, subversion.

## 1. INTRODUCCIÓN

DEMORRAGIA surge del hastío frente al secuestro del poder político y mediático que no tiene empacho en tergiversar y ocultar información a la población, disfrazando con eufemismos sus verdaderos intereses. Los discursos acerca de la ética, la democracia, el patriotismo, lo sagrado, devienen en conceptos manidos, vaciados de contenido, con las que el poder se presenta haciendo gala de sus supuestas virtudes. Vivimos en un medioambiente mediático de información sesgada en el que predomina un discurso neoliberal, régimen que se califica a sí mismo de democrático, pero que sin dudarlo pretende censurar toda manifestación contraria a sus falacias. Esta censura se evidencia tanto en noticieros como en espectáculos de farándula. Es evidente en redes sociales en las que se implementan algoritmos que limitan la circulación de información trascendente. Este es un contexto mediático que pretende eliminar toda expresión que no sea condescendiente con sus intereses y con el discurso que el poder pretende imponer, mientras distraen a las masas bombardeándolas estratégicamente con contenidos publicitarios, deportivos o de entretenimiento frívolo e inofensivo.

DEMORRAGIA se engendra en la crisis, en un entorno en la que la objetividad es sustituida por lo descabellado, apelando a la emocionalidad de las masas, en la que las narrativas discursivas del poder manipulan la opinión pública y descalifican a la disidencia, para de esta forma imponer un régimen abusivo para la población y que sin vergüenza se presenta a sí misma de verdad sagrada. Como artista siento la responsabilidad de ser explícito acerca de estos temas. La denuncia política es el eje central de mi proyecto, vivimos en una cultura global profundamente alienada. El ejercicio de desidiotización política es una acción que debe ser ejercida de manera sostenida, es una de las formas de resistencia que tenemos ante los abusos del poder político, mediático y religioso. Este proyecto también es una respuesta a que en ciertos círculos artísticos es considerado de “*mal gusto*” cruzar la línea de lo estético para plantarse en el campo político. Esto se debe a que aún persiste, lamentablemente enraizada, la idea romántica del artista inspirado por la musa, arrobado por la belleza, que desde las alturas de su propio pedestal contempla con desdén al resto de la humanidad, como si los designios de la política no lo afectaran.

En este contexto es de vital importancia legitimar lo público como espacio de expresión política. Estos espacios siempre han estado en disputa, por un lado, el poder privado que privilegia la pared impoluta pero que satura lo público de propaganda comercial.

Y por el otro, el grafiti popular, irreverente, espontáneo y mordaz. La calle es un espacio de batalla de la lucha de clases: arte urbano versus publicidad, creación versus consumo, poesía versus eslogan, panfleto versus propaganda.

En este sentido DEMORRAGIA es un proyecto centrado en la producción de una serie de viñetas digitales alrededor de la situación social, política, teológica, mediática, corporativa y económica; con la intención de posicionarse de manera crítica frente al discurso hegemónico actual. Se lo podría definir como cartelismo político, pero al ser un producto digital se puede presentar en diversos formatos y plataformas: libro, volante, fanzine, meme para redes sociales e incluso como montaje galerístico. Para este caso específico el proyecto es una propuesta de *paste up* enmarcado en las prácticas del arte urbano.

Según estos antecedentes, en el desarrollo de este documento se expone, en primera instancia, la fundamentación de la obra en un contexto histórico local que evidencia las disputas y tensiones sobre el espacio público, entre la cooptación institucional y la potencialidad subversiva del arte. A continuación, con el fin de plantear esta discusión, se ponen en diálogo los conceptos de arte, política y espacio público desde el pensamiento de autores que lo problematizan como un lugar de politización y apropiación de significados, con la idea de sustentar el conflicto, no de calmarlo (Deustche, 1996).

En congruencia, se presenta posteriormente la obra como una propuesta que reivindica la capacidad del arte urbano para confrontar el recrudecimiento de prácticas autoritarias explícitas, como la represión ejercida por el Estado ante la movilización social; y violencias soslayadas en la captura del espacio público por el lenguaje omnipresente de la publicidad. Por lo tanto, la obra recupera la insurgencia simbólica como posibilidad de resistencia y subversión para resignificar estos sentidos. El trabajo es el resultado de un proceso de reflexión de varios años que se materializó durante 2025 en intervenciones en el espacio público y en instalaciones en: el Centro de Arte Contemporáneo (CAC), la exposición “Crónicas del Hastío” y en el Hormiguero.

De estas experiencias se deriva la discusión crítica personal respecto a la complementariedad entre investigación, sustentación teórica y creación artística que concluyen en una revisión acerca de los alcances iniciales planteados en el proyecto. Más allá de los confines del espacio público físico, el espacio público virtual ha potenciado la capacidad política movilizadora de la obra, tanto entre artistas como de la población en general. Sin negar las oportunidades de colaboración que se han suscitado en presencialidad, con colectivos y espacios independientes de la comunicación y la academia con una orientación ideológica de izquierdas.

## **2. OBJETIVOS DEL PROYECTO**

### **2.1. Objetivo General**

Producir una serie de imágenes digitales de contenido crítico acerca de la situación social y política, en un contexto local y global; frente al discurso hegemónico, con una propuesta visual que cuestione las narrativas oficiales. La intención es interpelar al espectador desde una perspectiva política explícita y sin filtros, a través de piezas que circulan en el espacio público desde una práctica de arte urbano.

### **2.2. Objetivos Específicos**

1. Producir una serie extensa de imágenes digitales que después puedan servir para la realización de obras en otros formatos como: afiches, collages, libros de artista o fanzines. La idea es generar un archivo visual con la posibilidad de transformarse a otros soportes potenciando su carga crítica.
2. Impactar de manera directa a la comunidad a través del cartelismo en espacios públicos mediante la técnica del *pasteado*, ocupando muros, mobiliario público, postes, monumentos y fachadas de instituciones. Lo que se pretende es irrumpir en la cotidianidad de las calles con imágenes recargadas de contenido político apelando a la sensibilidad de los posibles espectadores para confrontarlos a problemáticas sociales y políticas que generalmente son invisibilizadas.

3. Experimentar en cuerpo propio los riesgos del arte urbano, no solo como una práctica estética, sino como una acción política que implica la apropiación del espacio público y la contingencia de censura o represión. Esta práctica directa permite adquirir una experiencia real de las condiciones en las que se desarrolla el arte urbano, lo cual es indispensable para proponer un proyecto que busca entender la intersección entre arte, política y espacio público.

### 3. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA

¿Hay posibilidad, por tenue que sea, de un espacio en que las imágenes generen una respuesta genuinamente crítica?

¿Hay posibilidad de ser otra cosa que consumidores de imágenes previamente seleccionadas por otros?

(Didi-Huberman et al., 2007, p. 15)

A lo largo de la historia han existido en diferentes culturas y contextos, expresiones políticas, artísticas, comerciales o de carácter personal colocadas en espacios públicos a la vista de una gran afluencia de personas. Históricamente, los muros han sido intermediarios de la comunicación de masas. Desde la prehistoria han sido utilizados como marcadores de espacios con diferentes características: lugares sagrados, señales de advertencia, marcas territoriales, zonas de cacería, entre otros. Sin embargo, en el contexto histórico actual dominado por un sistema corporativo industrial de publicidad envolvente, que engulle toda manifestación contracultural y la acomoda a sus intereses (como el caso de movimientos artísticos de ruptura que han sido cooptados por la industria y el capital, vaciándolos de su esencia subversiva y normalizándolos en las dinámicas tradicionales de consumo), es preciso hacer una revisión de lo que se encuentra en el presente en el espacio público y que a la larga constituye uno de los aspectos más relevantes de la cultura visual y que influye de manera directa en los hábitos de consumo y el comportamiento de las masas.

En mi experiencia como artista, de cierta forma sujeta a espacios galerísticos e institucionales, he sido testigo en cuerpo propio de las diferencias cualitativas y socialmente normadas acerca de lo que es aceptable como un arte estético, tradicional, de línea conservadora; frente a un arte propositivo, disruptivo y cuestionador. Es en este sentido que he querido profundizar en la investigación de las prácticas del arte urbano.

En la actualidad a nivel global el arte urbano es incommensurable y es sin duda una de las expresiones artísticas contemporáneas con mayor difusión y alcance.

En el contexto local han existido figuras históricas emblemáticas como Eugenio Espejo, en el campo de la comunicación, que usó el grafiti como parte de su repertorio de expresión política; más recientemente, se ha puesto el arte urbano en el debate público, desde lo político, lo social y lo académico.

En este tenor, creo que es importante rescatar el valor de la práctica de un arte popular, subversivo, político y vivo, al alcance de la gente; que no esté subyugado a las limitaciones estéticas del arte burgués, ornamental y generalmente supeditado al dominio de galerías, marqueteterías y ferias de arte. En los círculos artísticos existe autocensura respecto a tocar temas de carácter político. En muchos casos es mal visto por quienes operan desde las jerarquías institucionales públicas y privadas, pues este tipo de expresiones ponen en riesgo sus posiciones y privilegios. Sin duda alguna, hacer comentarios políticos desde la disidencia es incómodo para quienes ostentan puestos en estas instituciones, por lo cual es muy común que se bloqueen propuestas de esta índole. Este es uno de los motivos por los cuales se privilegian contenidos folclóricos y a menudo inofensivos. No todas las instituciones, pero sí la gran mayoría. Algunas de estas optan por añadir en sus agendas, exposiciones de carácter cuestionador, con el objetivo de cumplir una cuota política de inclusividad y a través de procesos curatoriales sesgados, que a la larga apaciguan la potencia de estas propuestas.

Un arte de carácter conservador centrado en lo estético es un dispositivo para desmovilizar al público, aunque se presente como novedoso y disruptivo, se limita exclusivamente a su espacio social de privilegio. En general la percepción de las masas acerca del arte es que es un privilegio, este paradigma ha sido reforzado por las élites culturales al crear un sistema de circulación de arte centrada en el comercio y el prestigio de los artistas y las galerías. Es una corriente hiperestetizada y excluyente. Mi propuesta, en consonancia a la del arte urbano, es la de democratizar el arte, llevarlo directamente al público, ponerlo en tensión, motivarlo a participar. Un tipo de arte de mensaje claro, disruptivo y cuestionador que se acerque al espectador de manera directa en el espacio público y de forma provocativa.

Frente a este panorama y en un esfuerzo por vencer la inercia y la apatía cultural, es preciso empoderar los espacios subversivos y de contrapropaganda, en los que es posible –aún– esquivar el control mediático, policial y algorítmico.

Desde la inconformidad, el humor, la ironía, el sarcasmo, este proyecto trata de presentar un modelo para desarmar las configuraciones simbólicas del Poder regente. De esta manera podemos evidenciar desde el arte, los engaños que facilitan la explotación del pueblo, el saqueo obsceno de sus recursos y la explotación violenta de los recursos naturales del planeta. Producir un cambio cualitativo en la percepción del fenómeno simbólico-político y así vislumbrar lo que se oculta detrás del espectáculo mórbido que desde el poder nos presentan.

Descrito este paisaje y frente al bloqueo mediático e institucional, es importante resaltar que existe un movimiento artístico, diverso, extensísimo y potencialmente revolucionario, que ha encontrado en la calle y sus muros el lugar ideal para expresarse. La calle ha sido y es un espacio de expresión “libre” y se dice libre entre comillas porque está limitado por una serie de restricciones morales, legales y estéticas. Desde la antigüedad las paredes de todo asentamiento humano han sido los portavoces de todo tipo de consignas, desde lo poético a lo político. En este sentido la calle es un espacio ideal para cuestionar los discursos del poder y deconstruir las formas tradicionales de ser en lo social.

A nivel emocional y personal es preocupante la pasividad con la que las masas aceptan los designios y los abusos del poder que nos gobierna; la influencia mediática y la hegemonía cultural tienen responsabilidad acerca de esto. Por el contrario, el arte, a lo largo de la vida ha sido un espacio de liberación y aprendizaje. Naturalmente ese rasgo de carácter se manifiesta a través de la obra artística que produzco.

Creo firmemente que para cuestionar los viejos estereotipos que nos afectan, hace falta reconsiderar otros puntos de referencia: subversión en lugar de sumisión, creación en lugar de consumismo, inquietud en lugar de sosiego, determinación en lugar de conformismo. Quito es un espacio geográfico con una extensa herencia histórica que abarca desde lo precolombino, pasando por la colonia, hasta la contemporaneidad. La ciudad dispone de una diversidad de lugares ideales para la práctica del arte de calle. Quito cuenta con diferentes características y cargas históricas que abarcan desde áreas arqueológicas, zonas residenciales, parques, plazas, monumentos, iglesias, zonas industriales, así como instituciones públicas y privadas.

Estos entornos sugieren diferentes tipos de intervención artística dependiendo de su función y ubicación, brindando la posibilidad de generar múltiples lecturas que exploran temas políticos, religiosos, históricos, de explotación y formas de consumo.

DEMORRAGIA es una propuesta acerca de cómo la gráfica dialoga con el espacio urbano y cómo estas intervenciones, generalmente efímeras, irrumpen en la percepción del peatón casual en los espacios públicos. Esta investigación se acerca a las dinámicas de apropiación de dichos espacios con una forma de arte que se sitúa en el límite de la legalidad. Existe un factor subversivo que es imperativo rescatar. Uno de sus objetivos es contribuir a un diálogo ampliado sobre el rol del arte en el debate público.

Una de las líneas de mi propuesta es que es urgente reposicionar la potencialidad crítica del arte frente a instituciones que ejercen una sutil pero eficaz acción desmovilizadora. Históricamente, las narrativas estéticas han sido dictadas desde la jerarquía de las élites políticas y económicas, las cuales operan en dos vías que se reafirman entre sí. Por una parte, se ha construido al arte como un espacio de privilegio, críptico e inasible para las grandes mayorías; por otra, la publicidad es el lenguaje llano de las idealizaciones capitalistas, diseñado para ser consumido y comprendido de manera estandarizada para causar los efectos esperados. Sin embargo, siempre han existido resistencias que dejan cicatrices insoslayables sobre estos marcos de comprensión impuestos. Tags, grafitis, stencils, pasteups, son algunas de las expresiones que invaden el paisaje urbano como si de un virus se tratara, desafiantes ante el discurso de la polución invasiva de la publicidad. La imagen directa, sin disimulos, ni fines aspiracionistas del buen consumidor pone de manifiesto la recuperación política del arte, la posibilidad de que éste sea aprehendido y reapropiado por quien la observa, a través de sentidos y lenguajes compartidos.

Recordemos aquella célebre frase de “Último día de despotismo y primero de lo mismo”, que un buen día apareció pintada sobre alguna fachada del Quito independentista hace ya más de 200 años, prediciendo con certeza y sin dudas el futuro de la naciente república. Aquel pensador ingenioso que lo escribió supo traducir en una frase corta y simple el sentir de los que en aquel momento entendieron que el poder puede cambiar de manos, pero generalmente no altera sus estructuras ni sus modos.

Ahora traigamos este pensamiento al presente, las calles de Quito se encuentran plagadas de grafitis, algunos más interesantes que otros, unos más elaborados y otros tantos improvisados, pero todos condenados a ser efímeros por el simple hecho de estar a la intemperie. A mi juicio muchos de ellos ameritarían entrar a la categoría de expresiones patrimoniales, ¿No es acaso esta una expresión auténtica del sentir popular? ¿No es esto parte del tejido invisible que sostiene las esperanzas de una población? Aquella expresión que grita la indignación general por los manejos de los corruptos intereses políticos y particulares, esa expresión que se burla con desdén del sátrapa de turno.

Imaginemos por un momento que algunos de esos grafitis de la corriente poética y social de las décadas de los ochenta y los noventa se hubiesen conservado en sus espacios:

“Si esta pared es el límite de su propiedad, déjenos decorar sus limitaciones”.

“Un océano de mercancías, un barco de hombres a la deriva”.

“Somos aduanas de lo que nunca pasará”.

“Restablezcamos el desorden”.

“El casco es un sombrero militar a prueba de ideas”.

“Tanta libertad, tanta democracia, tantos mendigos”.

“Más drogas para el pueblo, la realidad nos está matando” (Ron, 2007, p. 28 - 34)

Cito algunos de ellos con la intención de resaltar su vigencia, su permanencia en el tiempo a pesar de haber sido borrados. Estos grafitis nos hablan del pasado, pero también tienen pertinencia en nuestro presente, las condiciones no han cambiado: “Primer día de lo mismo...”.

En la actualidad, la presencia del grafiti en las calles es abrumadora e innegable, tales expresiones al menos han quedado registradas en unas pocas exhibiciones y en algunos

contados catálogos. Sin embargo, estas acciones y exposiciones son insuficientes, además de cargar con el estigma social del vandalismo.

Hemos pintarrajeado paredes desde que habitamos en las cavernas, de alguna u otra forma necesita ser legitimada como una expresión auténtica de lo humano. El patrimonio cultural no son sólo centros históricos, monumentos, iglesias, instituciones, festividades y costumbres; el mayor patrimonio cultural es la cultura viva que defiende el derecho a la vida, es la cultura y la rebeldía que pervive en cada uno de nosotros. Nuestro mayor patrimonio somos nosotros mismos y nuestra capacidad para cambiar las cosas con cada una de nuestras acciones y expresiones y es ahí donde el arte público, popular y callejero entra en juego.

En la contemporaneidad han sido muchos los artistas que me han inspirado y motivado a salir de los límites del cubo blanco. A nivel global y por señalar algunos relevantes de la cultura pop puedo nombrar a: Banksy, Blek le Rat, Keith Haring. A nivel nacional: Alex Ron, Apxel, poetas y artistas, hombres y mujeres con propuestas de carácter político y social, entre muchísimos otros. Estos autores constituyen referentes para mí porque su línea gráfica es abiertamente política, cada uno en su contexto histórico y situado en su realidad específica. Asimismo, reivindico sus contenidos explícitos e interpelantes, a través de imágenes, frases o símbolos fácilmente reconocibles. Constituyen, además, artistas que trabajan en el espacio público como espacio primordial de divulgación de su obra. La suma de estos aspectos ha orientado de manera fundamental mi propuesta artística.



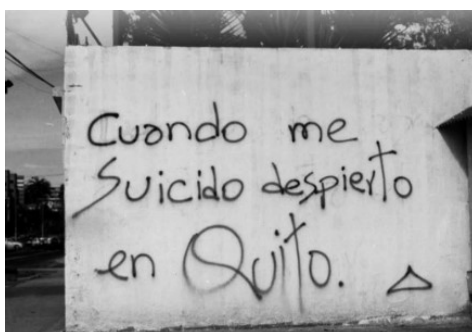
*Imagen 1: Royal court of justice. Banksy. Tomado de AFP*



*Imagen 2: The Warrior. Blek le Rat. Tomado de Composition Gallery*



*Imagen 3: Mural del SIDA. Keith Haring. Tomado de Barcelona Metropolitan*



*Imagen 4: Cuando me suicido despierto en Quito. Alex Ron. Tomado de la cuenta de X del autor*



*Imagen 5: Mural para Byron Guatatuca. Apxel. Tomado del IG del autor*

## 4. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL TEMA

### 4.1. Arte, política y espacio público

Este apartado está estructurado sobre tres conceptos fundamentales: arte, política y espacio público, estos son presentados no como bloques particulares, sino a modo de trenza que se hilvana a medida que el texto avanza. Para tejer este texto se han usado citas de Jacques Rancière (2000), Susan Sontag (1965), Boris Groys (2016), Antonio Gramsci (1935), Rosalynn Deutsche (1996), Nicholas Mirzoeff (2011) y Guy Debord (1999).

El arte en sus diferentes estadios es y ha sido un producto tangible y a su vez un espejismo de la cultura de las sociedades en tiempos determinados. Es complejo cuestionar el canon vastamente instaurado sobre el que se han construido los pilares estéticos y filosóficos que hasta ahora son presentados como el *non plus ultra* del arte. Por ejemplo, se nos ha dicho vagamente que el clasicismo estandariza una concepción única de belleza, omitiendo que oculta sin ninguna vergüenza toda forma o expresión que ponga en duda ese ideal immaculado de supuesta perfección al que todo el mundo debería aspirar. Estas formas de omisión han moldeado nuestra visión de la cultura y nuestra interpretación de ella hasta la actualidad. Ya en el medioevo, el arte cumplía una función evangelizadora y masificadora, que deslumbraba a la masa de analfabetos y consecutivamente los ilustraba acerca de lo que debían obligatoriamente pensar. Todo aquello que escapara al canon y se mostrara disidente del discurso hegemónico era censurado o eliminado, en caso de herejía eran torturados o incinerados. En esta época volvemos a encontrar que las manifestaciones artísticas al mismo tiempo que nos muestran un algo idealizado nos ocultan todo el resto y en este ocultamiento es donde radica el meollo político de los regímenes.

Jacques Rancière (2000) acerca de este hecho afirma:

“Denomino reparto de lo sensible ese sistema de evidencias que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Podríamos decir que el orden policial está asentado sobre un reparto de lo sensible, un lugar común en el que se reparten los modos del ser, del hacer, del decir y del aparecer de las partes que lo conforman... es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia” (p. 14).

El caso de la Iglesia es contundentemente revelador acerca de la farsa del discurso: mientras sus representantes predicán frugalidad y sencillez no dudan en hacer ostentosas muestras de poder y riqueza, mientras predicán paz y amor financian a la industria armamentística, mientras proclaman prudencia y celibato acometen orgías heroicas (La Jornada, 2022). En la actualidad, cuando el poder de la Iglesia ha medrado y que el capitalismo y el aparato del consumo de mercancías e imágenes han tomado la posta, cabe preguntarse: ¿Cuál es la función que el arte desempeña en el siglo XXI?

En la actualidad y en el contexto local, persiste arraigada una concepción de individualismo romantizado y tecnicista del arte, esto inicialmente supone una pérdida en sus posibilidades creativas, pedagógicas e insurgentes. Susan Sontag (1965/1984) nos dice:

“La visión moderna del artista tiene su origen en la ideología de la sociedad capitalista burguesa, con la noción sumamente elaborada de la individualidad personal y la presunción de un antagonismo fundamental entre el individuo y la sociedad. Cuanto más lejos se lleva la noción del individuo, más aguda se torna la polarización del individuo contra la sociedad. Y a lo largo de más de un siglo, el artista ha representado precisamente el caso extremo (o ejemplar) del “individuo aislado”. El artista, según el mito moderno, es espontáneo, libre, automotivado, y, con frecuencia, cumple el papel de crítico o de persona ajena, distanciada, que no participa” (p. 42).

No es el tema de este estudio definir cuál es la función o la forma ideal del arte, pero sí puedo afirmar desde mi experiencia que es un campo dinámico y expandido de acción que no puede ser relegado a galerías, museos y redes sociales. En la historia del arte también existen movimientos que han trascendido como disparadores del cambio social, lo cual no es sorprendente tomando en cuenta que justamente esta es una de las principales cualidades del pensamiento artístico, creativo o revolucionario. En el siglo XX existieron algunos movimientos de gran potencia que ilustran esta cualidad, como: el dadaísmo y su concepto de antiarte que se insertó como una forma de protesta, socavando la autoridad de la tradición artística y planteando una crítica radical del sentido común de su época. La Internacional Situacionista que proponía un arte de acción más allá de lo político, aspiraba que la vida fuese un acto creativo y revolucionario, y que finalmente desembocó en el Mayo del 68. Estos movimientos no

fueron meramente estéticos, sino formas radicales de crítica social y política, en sintonía con los conflictos de su tiempo.

Ya en pleno siglo XXI, en las cumbres del neoliberalismo, al filo de la guerra y el colapso ambiental; alrededor del mundo proliferan publicitadas ferias de arte de corte elitista. El “arte” ha desembocado en el maremágnum global de espectáculos que distraen la atención de los problemas sociales y materiales, con la particularidad de que emana un tufillo hiperestetizado y esnobista. Una gran mayoría de instituciones y galerías comerciales promueven un arte apolítico, estético, sensiblero, a veces provocador, pero fundamentalmente ornamental, vaciado de contenido crítico.

Boris Groys (2008) afirma que el sistema del arte contemporáneo es autorreferencial y burocratizado, de esa manera desplaza la valoración del arte hacia una estética de lo contemporáneo sin ningún compromiso político: “The dominating art discourse identifies art with the art market and remains blind to any art that is produced and distributed by any mechanism other than the market” (p. 5).

En el panorama amplio de la cultura y la política Gramsci (1935) sostiene: “El Estado es la dictadura de una clase, pero esa dictadura se ejerce también por medio del consenso, es decir, por medio de la hegemonía” (p. 46). Este plantea el concepto de hegemonía no solo como dominación política y económica, sino como una forma de control cultural y simbólica. Para Gramsci, la clase social dominante mantiene su poder no solo por la fuerza, sino imponiendo a las clases dominadas la idea de que su visión del mundo es la única, correcta y natural. En este sentido, quienes administran las instituciones culturales se cuidan mucho de no incluir contenidos críticos acerca de lo político o religioso, pues ponen en riesgo sus puestos y privilegios, muchos descartan de manera automática cualquier manifestación que cuestione los discursos e intereses dominantes. Súmese a esto que son círculos cerrados en los cuales solo ingresan aquellos que pertenecen a una argolla social y que cumplen con ciertas características de clase, mientras los artistas están sujetos a ajustarse a los discursos estéticos dominantes y se ven obligados a adaptarse de forma cada vez más cruda a una realidad política y económica dominada por la hegemonía y la precarización de diseño. Finalmente, al respecto, Susan Sontag (1983) remata:

“... de acuerdo con el gran marxista italiano Antonio Gramsci (...), incluso el desmoronamiento del estado burgués debe aguardar hasta que se produzca

primero una revolución no violenta en la sociedad civil. Es la cultura, más que las instituciones estrictamente políticas y económicas del estado, el medio que lleva a esa revolución civil necesaria. Es, sobre todo, un cambio en la percepción que tienen las personas de sí mismas, lo cual es obra de la cultura” (p. 61).

Hilvanando la trenza entre arte, las estrategias de la política cultural hegemónica y espacio público, es relevante subrayar cómo este último, que, según Habermas, surgió en un ámbito de debate social entre ciudadanos, fue sucesivamente transformado en espacios controlados por intereses privados, empresas y medios masivos, reproduciendo formas de poder características del feudalismo. En este tenor, en la actualidad la gran mayoría de curadores socialmente autorizados son infiltrados del poder, pertenecen a una clase privilegiada y endogámicamente son ellos quienes acceden a la administración de instituciones públicas como museos o direcciones de cultura. Camaleónicos, podrán dar cientos de discursos acerca de la importancia de la cultura en las sociedades, excepto claro, ser efectivamente inclusivos. Manejan discursos demagógicos que suenan muy bien cuando los declaman en público, pero la realidad es a la inversa, otra vez el ocultamiento.

El abandono del sector cultural es inaudito y esta es una crisis planificada, pues si se les diera efectivamente espacio y recursos a los miles de artistas relegados sin duda algo revolucionario sucedería.

Ya en el debate acerca de lo que se entiende generalmente por espacio público, Rosalynn Deutsche (1996) comenta:

“El modo en que definimos el espacio público está íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que queremos. Si bien existen claras divisiones en torno a estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas que son públicas promueve la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso estético contemporáneo, el mundo del arte se toma la democracia en serio” (p. 269).

Sin embargo, en el curso de su texto la autora nos aclara que lo público son los espacios en los que se disputa la democracia, no con la tarea de calmar sino de sustentar el conflicto:

“Por último, el espacio urbano es producido mediante conflictos socioeconómicos específicos que no basta con aceptar, con entusiasmo o con pesar, como evidencia de la inevitabilidad del conflicto, sino que, por el contrario, deben ser politizados,

han de ser confrontados en tanto en cuanto se trata de relaciones de opresión social, y por tanto susceptibles de ser cambiadas” (p. 270).

En la actualidad las calles y los muros se han convertido en escenario de expresión de miles de artistas relegados de los espacios de divulgación elitista. Es común ver una extensísima serie de murales, estenciles, grafitis y *pasteups*. El espacio público es un emplazamiento de encuentro tangible frente a la virtualidad, espacios que no pueden ser censurados por algoritmos, donde la rebeldía puede ser ejercida, no controlada. Es imperante sostener y empoderar las manifestaciones disidentes que aún pueden operar desde la contravisualidad. Mirzoeff plantea el concepto de contravisualidad como una forma de resistencia a los regímenes de visualidad dominante: es decir, a las formas en que el poder decide qué puede mostrarse, y desde dónde se puede mirar: “La contravisualidad no es simplemente una manera diferente de mirar, sino una práctica de oposición al control visual del poder” (Mirzoeff, 2011, p. 24). Frente a esto: ¿Es posible sostener estas expresiones artísticas sin caer en la maquinaria banalizante de producción? Boris Groys (2016) afirma:

"La crítica del arte tradicional opera a partir de la noción de calidad artística. Desde esta perspectiva, el activismo artístico se ve como estéticamente inadecuado: muchos críticos dicen que estos artistas sustituyen la calidad estética con buenas intenciones morales. De hecho, este tipo de crítica es fácil de refutar. Durante el siglo xx, todos los criterios de calidad y gusto fueron abolidos por los diferentes movimientos de vanguardia, de manera que hoy no tiene sentido volver a invocarlos" (p. 37).

En las ciudades se puede evidenciar que la batalla por la dominación visual del espacio es constante e implacable, todo trata de captar nuestra atención, de hacerse visible, de dejar una marca, una impresión, un *branding*. Poco a poco esta batalla la han ganado los publicistas pues estos tienen todos los recursos y los medios de producción para invadir el espacio visual urbano con propaganda comercial. Generalmente la ciudadanía protesta por el grafiti “vandálico”, pero no reclama ni dice nada acerca de la omnipresente contaminación visual que produce la publicidad. Con lo uno están de acuerdo y con lo otro no. Debemos estar muy lavados de cerebro para tolerar esta situación de forma tácita.

Como si la publicidad fetichista fuera una nueva forma de religión podemos ver sus imágenes como altares sagrados a todo nuestro alrededor. La publicidad se caracteriza por su omnipresencia en espacios públicos, medios digitales y tradicionales, es una de las “expresiones” dominantes de la sociedad de consumo. Guy Debord (1999) nos dice: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (p. 12), lo que refuerza la capacidad para moldear las experiencias colectivas desde el lenguaje visual.

Esto no solo promociona productos, sino que moldea los hábitos de las masas: comportamientos, valores y percepciones. En este contexto el arte urbano es una herramienta para desarmar el mensaje publicitario: creativismo frente a consumismo, develando sus estrategias psicológicas de manipulación mental y generando una disonancia crítica en los consumidores. La publicidad generalmente refuerza estereotipos aspiracionistas de supuesta belleza y éxito; y por el contrario el arte, expone cómo son manipuladas las aspiraciones de las masas para promover un consumo inconsciente. Este tipo de intervenciones buscan cuestionar el aparato publicitario, señalando las contradicciones que este genera, entre el mercado y las problemáticas sociales y medioambientales que produce.

En este tenor, la disputa del espacio público, entendido éste como el escenario donde se manifiesta la vida colectiva, se negocian los sentidos comunes, los conflictos y las identidades; es un campo de batalla ideológica, de ejercicio de insurgencia simbólica contra la hegemonía del discurso capitalista y consumista de “el que quiere puede”. Desde la militancia y en el caso del arte urbano y el espacio público, es imperante dotar a la imagen de una función subversiva, de irreverencia hacia el poder, fuera y más allá de las lógicas espaciales institucionales y comerciales.

En nuestra historia reciente es plausible que el arte dentro de lo urbano, en las dictaduras de Sudamérica, se utilizó para denunciar las desapariciones forzadas, la tortura y la censura, convirtiendo el arte en escudo de resistencia frente a la opresión y la violencia brutal. En este sentido, en nuestro contexto actual y con el mismo espíritu de rebeldía, lo que interesa, es hacer prevalecer la memoria histórica, el comentario político, el humor irónico, la observación mordaz; no conformarse con lo que ya existe, si no expresar la furia ante la situación política y social. Tratar que el mensaje llegue a otros potenciales inconformes para generar un efecto de reconocimiento y a partir de

esto contribuir a construir una comunidad de personas y (quién sabe) artistas no indiferentes a los asuntos materiales, sociales y políticos.

## **5. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA**

### **5.1.¿Por qué esta obra debe ser realizada?**

Después de más de dos décadas ejerciendo el oficio del arte en distintos campos de la praxis, más recientemente he podido asimilarlo como un camino paralelo a la filosofía, como una búsqueda permanente y una forma de transformación social, sin respuestas definitivas. El arte puede entenderse como un medio de exploración de sentido, con conexiones tanto con lo primitivo como con lo “divino”.

Sin limitarlo únicamente a esas dimensiones, ha sido sobre todo una práctica vital de experimentación, dinámica y cambiante, un proceso caótico de autoformación. No se define por la exposición, el monumento, el estilo, la técnica o la tendencia; puede abarcar todos estos elementos, pero ninguno de ellos lo determina. En el mejor de los casos, la práctica artística es la búsqueda de un sentido propio dentro de una sociedad que espera de las masas: conformismo, obediencia laboral y consumo pasivo.

En este contexto, las formas de arte disidente no solo son necesarias, sino urgentes: un arte que cuestione los estándares sociales impuestos por el mercado y que irrumpa en el espacio público, entendido como territorio de visibilización de conflictos y disputa de sentidos colectivos. Este giro en mi producción artística surge de la pérdida de fe hacia los espacios e intermediarios tradicionales del arte; también del cambio global en el consumo de imágenes impulsado por las nuevas tecnologías; y de manera decisiva, de la precarización creciente del oficio artístico. Este proyecto es, en buena medida, el resultado de una crisis integral y existencial sobre la función del arte en tiempos de colapso global.

A partir de una analogía entre la contaminación ambiental de las ciudades y la contaminación visual del mundo digital, y recurriendo al reciclaje del material desechado en la red, surgen estas imágenes de collage digital de carácter directo y panfletario. Estas piezas adquieren materialidad tangible al ser impresas y pasteadas en la ciudad, con la intención de sostener y reactivar el impulso insurgente que aún pervive en las calles, uno de los pocos espacios de expresión disidente que nos quedan.

En mi producción artística siempre han estado presentes, de manera explícita o sutil, comentarios en torno a lo político, lo ecológico o lo religioso. Sin embargo, a partir de las manifestaciones de octubre de 2019 en Ecuador, caracterizadas por la violencia extrema ejercida por el Estado, se hizo evidente la necesidad de expresar estas preocupaciones de manera más directa y sintética. En este contexto social empecé a producir de forma espontánea una línea de gráfica digital: eficiente, rápida y coyuntural. Así comenzó a tomar forma un proyecto pendiente durante años, que los estudios de maestría me han permitido desarrollar con mayor amplitud.

Desde una perspectiva artística, social y personal, sostengo que el arte tiene la capacidad y la responsabilidad de actuar frente a los acontecimientos políticos, sobre todo en momentos históricos en los que la opresión, la explotación y la violencia se intensifican. El arte puede inspirar y movilizar políticamente, y esa es una de sus mayores potencias. En este sentido resulta pertinente recordar a Bertolt Brecht: “El desorden del mundo, ahí está el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno, no conocemos ningún mundo que no sea desorden... cuando el arte se pone en paz con el mundo, siempre firma la paz con un mundo en guerra” (Didi-Huberman, 2008, p. 24).

Los acontecimientos actuales, conflictos armados, violaciones sistemáticas de derechos humanos, genocidios, explotación de recursos, crisis ambiental, consumo desmedido, contaminación y cambio climático, evidencian que el sistema global ha alcanzado, si no ha superado ya su límite. No reaccionar frente a esta realidad equivale a aceptar apaciblemente nuestra propia destrucción.

Dentro de los gremios artísticos predomina con frecuencia una actitud frívola e individualista, que se muestra indiferente a los problemas sociales como si el arte estuviera al margen de las consecuencias de los regímenes de turno. Existe una interpretación errónea de lo que se denomina informalmente como “licencia artística”, entendida esta como una supuesta libertad de hacer lo que se antoje en nombre de una supuesta rebeldía inherente al arte. Sin embargo, esta actitud es más bien una muestra palpable de ignorancia y egoísmo, coherente con la sociedad de consumo.

No representa rebeldía, sino aceptación del sistema. Ante esto es preciso asumir una postura frente a la vanidad egocéntrica que ha dominado el discurso artístico durante demasiado tiempo.

La hegemonía cultural dominante ha sido muy eficaz en fragmentar y sectorizar al colectivo artístico en un sentido amplio, corroyendo su capacidad de organización y respuesta a las problemáticas sociales.

Los artistas necesitan vías de acción más directas, efectivas, independientes y dinámicas, que se sitúen más allá de las limitaciones espaciales y burocráticas de la institucionalidad. Este proyecto constituye un primer intento estructurado en esa dirección, esquivando mediaciones institucionales y activando espacios externos a la lógica burocrática. Se plantea como un ejercicio de acción directa, sin permisos ni trámites, dirigido a un público que no asiste a museos o galerías, y que además carece del tiempo o el interés para análisis semióticos complejos. La intervención toma el espacio público sin autorización y transmite un mensaje directo. La calle es el lugar idóneo para un proyecto de estas características, libre de algoritmos y expuesto a todos los transeúntes.

## **5.2. Enfoque estético y lenguaje visual**

El *pasteo* es una forma de arte urbano que radica en plasmar imágenes sobre papel, manualmente o impresas, para luego pastearlas en el espacio público con engrudo u otros pegamentos. A diferencia del grafiti cuya ejecución se da directamente en la calle, en el *paste up* la elaboración de la imagen se realiza primeramente en el taller o en computadora, de modo que la acción en el espacio público se limita al pegado. Esto permite mayor control en la producción de las imágenes, con la posibilidad de reproducirlas y colocarlas con rapidez en los diferentes espacios.

En preproducción, el lenguaje visual escogido se caracteriza por la simplicidad técnica y el uso de recursos visuales mínimos. Se trata de un proceso sintético de asociación simbólica y de simplificación de imágenes, acompañado de textos cortos para facilitar la lectura inmediata de los posibles espectadores. En estas imágenes predomina la composición simple y monocromática, no buscan complejidad estética, sino al contrario, transmitir un mensaje claro. Como señala Susan Sontag sobre el afiche: su

valor radica en la inteligibilidad, claridad y brevedad; en la subordinación de la información a la seducción visual.

He incorporado elementos de distintas tradiciones del collage, adaptados a las herramientas tecnológicas y consumos visuales contemporáneos. La producción toma referentes de la estética del punk, el *street art*, el cartelismo y la caricatura política.

La intención no es elaborar piezas de alta complejidad semiótica, sino proponer un lenguaje “publicitario” de consumo rápido. Esta característica me permite producir grandes cantidades de imágenes en poco tiempo y responder con eficiencia a la coyuntura. Al ser digitales, las piezas pueden adaptarse a distintos formatos y medios. Hasta el momento he producido alrededor de 200 imágenes, la mayoría de ellas impresas y pasteadas en las calles de Quito.

El arte callejero no se ejecuta a plena luz del día como una pintura a *plein air*, sino en un contexto estigmatizado y penalizado, lo que obliga a actuar con rapidez y bajo riesgo. Esta condición restringe la complejidad de los montajes in situ que deben adaptarse con celeridad a los espacios escogidos. La ciudad ofrece diversos tipos de soportes: mobiliario urbano, postes eléctricos, paredes, cajetines antiguos de telefonía, monumentos, vallas o paradas de transporte público, entre tantas otras. Sin embargo, ninguno de estos elementos está diseñado para el montaje de arte, sino con fines prácticos, lo que circunscribe a toda posible intervención a ser una práctica de adaptación. Aun así, la observación previa de posibles espacios de intervención en la ciudad permite seleccionar algunos puntos estratégicos y aprovechar las contingencias a favor de la obra.

En este contexto, la noción tradicional de “belleza” es problemática. El arte callejero no siempre busca un resultado pulido, sino más bien un impacto directo. Muchas veces las piezas renuncian a pretensiones técnicas para privilegiar la acción. Cada error o rasgo “sucio” forma parte del proceso. Por eso defino esta serie como *explicitismo*: imágenes desnudas, expuestas, que revelan su estructura de manera evidente. No buscan agradar, sino incomodar. Cada cartel arrancado confirma que logró incomodar.

Este proyecto marca una diferencia con mis trabajos anteriores. DEMORRAGIA, sin proponérselo, me permitió construir un personaje que expresa lo que siente y piensa sin filtros ni censura: un alter ego grotesco, una especie de bufón que caricaturiza al poder.

Es la risa amarga de un payaso desencantado. Un aporte relevante es que esta producción ha motivado a otras personas y artistas a manifestar abiertamente sus posiciones políticas, a perder el miedo a ser señalados por sus convicciones.

## **6. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA**

### **6.1. Insurgencia Simbólica**

Rosalyn Deutsche (1996) en su texto *Agorafobia*, afirma, respecto a la tensión que se produce a partir del supuesto democrático en el espacio público:

“La percepción de un espacio coherente no se puede separar de sentir qué lo amenaza, qué se querría excluir. Por último, el espacio urbano es producido mediante conflictos socioeconómicos específicos que no basta con aceptar, con entusiasmo o con pesar, como evidencia de la inevitabilidad del conflicto, sino que, por el contrario, deben ser politizados, han de ser confrontados en tanto en cuanto se trata de relaciones de opresión social, y por tanto susceptibles de ser cambiadas” (p. 273).

Sobre esta base, mi propuesta de proyecto gira alrededor del neologismo “DEMORRAGIA”, en el campo de la insurgencia simbólica, como desafío a la narrativa pseudodemocrática que domina en los medios de información y en el espacio público.

DEMORRAGIA parte del concepto de insurgencia simbólica, idea que refiere a la batalla en el plano de los significados, los símbolos y las representaciones sociales. Insurgencia simbólica es la dimensión cultural de la resistencia ante los abusos de los poderes dominantes, donde lo que se disputa es el sentido de la realidad. Esta idea implica desafiar o subvertir los discursos que dictan el orden social desde la hegemonía, reapropiarse de los símbolos para resignificarlos desde los sectores marginados, crear narrativas alternativas que visibilicen memorias y demandas para proponer otros imaginarios sociales. También implica el cuestionamiento de los símbolos y las figuras de poder a través del humor, la denuncia, la ironía o el sarcasmo. Es parte de lo que denominamos como “batalla cultural”.

Esto surge como respuesta a las narrativas pseudodemocráticas: políticas, mediáticas y religiosas, que nos presentan una versión secuestrada de la cultura y que lo que pretenden es naturalizar y sostener el orden establecido. Todo lo que escapa al discurso oficial es calificado como disidente, desobediente, herético o vandálico, como si estos

conceptos fueran inmanentemente negativos. Al cuestionar las narrativas hegemónicas se pone en evidencia que estos discursos no son neutrales, sino construcciones del poder. Lo que se busca es poner en tensión todo aquello que quiere ser silenciado: la violencia que se ejerce desde el poder, denunciar las injusticias históricas y poner en cuestión los patrones del pensamiento colonizado.

El título que da nombre al proyecto es un concepto inventado bastante explícito. Yuxtapuesto al concepto de democracia está DEMORRAGIA, neologismo que nace de la conjunción de demos o pueblo, y hemorragia o sangrado: “*el sangrado del pueblo*”. Esta idea enmarca el proyecto en el campo de la denuncia, la idea es la de poner en evidencia la fractura entre el ideal y la realidad social y política. Este título no solo nombra, sino que también busca provocar una imagen visceral, la democracia no es aquí un concepto de garantías sociales, sino un órgano herido que se desangra. El pueblo, muy lejos de ser soberano se convierte en víctima de un sistema que se proclama democrático mientras reproduce desigualdades, represión y violencia.

DEMORRAGIA encuadra el proyecto en los movimientos del arte de denuncia política, inscribiéndose en un tipo de prácticas que buscan confrontar al espectador con crudeza, sin bajativos. Al sintetizar estas palabras se busca señalar la contradicción del discurso manido de democracia, frente al desangramiento continuo del pueblo, de la explotación, saqueo y destrucción de sus recursos para beneficio de unos pocos.

DEMORRAGIA busca irrumpir como un corte en la idea domesticada de la “democracia” que tanto se proclama desde el discurso oficial. Allí donde el poder se afana en sostener una máscara democrática, DEMORRAGIA nos revela el reverso: el dolor y la pérdida constante de derechos y de la dignidad de las personas. Lo que el proyecto pretende es provocar la incomodidad del espectador y obligarlo a una toma de posición. DEMORRAGIA es un proyecto artístico que denuncia, pero que también activa; abre un espacio para la reflexión y para la acción colectiva donde el arte se vuelve una herramienta de resistencia y de insurgencia simbólica frente a la tiranía.

Ya en el marco del arte de calle, DEMORRAGIA adquiere una dimensión particularmente potente. El proyecto no busca embellecer el espacio público, sino incomodarlo. Cada una de las imágenes pasteadas en una pared se convierte en heridas abiertas en el espacio público, generalmente forrado de publicidad y en el que

predomina la retórica oficial. En este sentido el cartelismo ha sido un medio para la insurgencia, siendo una herramienta estética y política que condensa imagen y texto para proponer contranarrativas en varios momentos históricos. Principalmente en la época moderna ha sido un dispositivo que ha encontrado su lugar en el espacio público y que ha sido ampliamente difundido en las marchas populares.

El cartel político del siglo XX encaja en el concepto de insurgencia simbólica porque ha sido el medio visual que permitió a movimientos, sindicatos y colectivos a irrumpir en el espacio público con diferentes tipos de mensajes (Barnicoat, 1994). El pasteup hereda esta tradición, pero con un lenguaje contemporáneo más cercano al arte urbano, cuestiona la lógica mercantilizada del espacio público saturado de publicidad y lo reemplaza por imágenes críticas, humorísticas, poéticas o de resistencia. Desde la reapropiación de íconos toda imagen o idea puede ser resignificada, desde la simbología religiosa o corporativa hasta la ridiculización de líderes políticos. Es una estrategia de guerrilla visual, imágenes reproducibles y fáciles de pegar. En este sentido el pasteup disputa el espacio público con imágenes críticas donde generalmente solo hay publicidad o silencio (Schacter, 2013).

Este proyecto toca una variedad amplia de temas sensibles que van de lo local a lo global, de lo político a lo geopolítico y de los asuntos coyunturales a los problemas crónicos. Es un tipo de acción gráfica en respuesta a situaciones de represión y violencia política. Manuel Borja Villel (2022), nos dice:

“Estas iniciativas son muy diversas, pero tienen un doble denominador común. Por un lado, la precariedad de los materiales y medios que en ellas se utilizan y, por otro, su potencialidad para funcionar como “revulsivos revolucionarios” que, en su búsqueda de enfrentarse críticamente a contextos de urgencia políticamente opresivos, desbordan el campo del arte”. (p. 15).

Apropiándome de esta frase de Manuel Borja acerca del proyecto en cuestión y al que refiere este estudio, no puede ser más acertada su observación acerca del uso de materiales precarios junto al sentido “revulsivo” de las imágenes y la intención fuertemente crítica frente a regímenes neoliberales, imperialistas y neocoloniales. El autor, al respecto, continúa:

“... el uso de estas acciones gráficas permite a muchos artistas y colectivos artísticos redefinir su posición dada —empezando a entender su hacer como un hacer político y asumiendo a menudo metodologías de trabajo colectivas y colaborativas—, y a los movimientos sociales salir de una cierta tendencia al

ensimismamiento y encontrar nuevas herramientas y estrategias para visibilizar sus demandas e intervenir en la esfera pública”. (Borja-Villel, 2022, p. 16).

En este sentido la idea de insurgencia simbólica y del desborde del arte hacia el campo de lo político, el arte se torna en un dispositivo para las colectividades con variados fines, no solo se trata de comunicar ideas y cuestionar al poder, sino que uno de sus principales objetivos es el de convocar y aglomerar a las personas y a los diferentes colectivos alrededor de una idea, de una lucha o de un propósito (Bishop, 2012). Siguiendo esta línea de pensamiento, la idea de insurgencia simbólica tiene mucha relación con el campo de lo pedagógico, porque lo que trata es de aglutinar a todos aquellos dispuestos a unirse en un espíritu comunitario de lucha y esto implica, por ejemplo, convocar a las juventudes alrededor de una actividad emocionante como lo es el arte callejero (Freire, 1970). Esto significa que hay que saber aprovechar el atractivo que tiene esta actividad, para dotarla de un propósito con potencial político. La idea de insurgencia simbólica no tendría ningún sentido si no busca incidir de manera directa sobre la población y especialmente sobre los más jóvenes.

Esto expande la potencialidad de la obra mucho más allá del arte, no se trata solo de producir imágenes, comunicar ideas o consignas, sino que también acciona de manera directa en lo social, como una especie de *ritual de encuentro*. La acción de producir en un taller e intervenir en los espacios públicos se convierte en un acto colectivo que crea comunidad y da cuerpo a la lucha.

No es solo lo que comunica la obra, sino lo que pasa en torno a ella: los debates, los talleres, la experiencia compartida de pintar o pastear, esto convierte la experiencia artística en un lugar de encuentro, en un medio de socialización política y en una forma de aprendizaje situado. Un espacio donde la acción cultural se vuelve una práctica de liberación a través de la experiencia sensible: la creación colectiva de arte, el impacto de crear imágenes provocadoras, la complicidad del acto callejero. La idea de insurgencia simbólica va más allá de la simple creación de contenidos, si no que trata de formar sujetos críticos y colectivos con la capacidad de actuar unidos, en este caso específico alrededor de una actividad artística.

En este punto del texto es importante aclarar que este capítulo se debe a la experiencia surgida de los talleres de gráfica política dictados a varios colectivos, a partir de la socialización y del relativo éxito a través de redes sociales del proyecto gráfico DEMORRAGIA.

En este momento del proyecto surgió un nuevo nivel investigación, que es el de la incidencia directa a través del arte en la comunidad. El arte urbano es un espacio privilegiado para la participación juvenil porque ofrece visibilidad y pertenencia en un entorno donde generalmente las instituciones marginan a los jóvenes. En cierta forma estas prácticas funcionan como un ensayo de acción política, pastear un afiche implica organización, apropiación del espacio, desobediencia a las normas y solidaridad con un grupo.

En este sentido, el concepto de insurgencia simbólica que sostiene como pilar principal al proyecto, no se trata únicamente de denunciar el deplorable estado social, sino de activar procesos en los que las personas se reconozcan como parte de un colectivo con la capacidad de disputar el sentido de la realidad y de esta manera hacer tambalear las ideas predominantes de la hegemonía cultural.

Este proyecto al operar a través del arte y de la apropiación del espacio público, no es solo un proyecto de investigación entre arte y política, sino también un intento de convocatoria, pedagogía y construcción comunitaria. Uno de sus objetivos es el de potenciar la capacidad de transformar la estética en ética y praxis. Convertir el atractivo del arte callejero, especialmente en la población joven, en una herramienta de organización y aprendizaje colectivo, capaz de sostener luchas, generar memoria y abrir horizontes de transformación social.

La idea de la transferencia de dispositivos creativos desde el arte a los movimientos sociales no solo trata de la creación de obras “artísticas” alrededor de la lucha social, si no más allá, se trata del desarrollo de lenguajes, símbolos, narrativas e incluso el uso de tecnologías para fortalecer los alcances y la visibilización mediática de la protesta y así poder captar la atención de públicos más amplios.

Es importante aclarar que esto no reemplaza a la acción política, pero la amplifica. Un dispositivo puede entenderse como un recurso artístico que más allá de su valor estético,

se convierte en una herramienta para potenciar la acción colectiva. No se limita a la producción de una obra terminada, sino que incide en la creación de formas y símbolos que permiten a los movimientos comunicar sus demandas, además de generar identidad y fortalecer la cohesión interna.

En este sentido, un dispositivo artístico es tanto tangible como simbólico. Es un cartel que expresa un reclamo, un mural que reescribe la memoria, un performance callejero e incluso un *hashtag* en redes sociales que condensa en pocas palabras los gritos de protesta. Estos dispositivos no son mera ornamentación, cumplen funciones estratégicas: traducen emociones en imágenes, convierten expresiones individuales en luchas compartidas y proyectan la voz y la indignación de las colectividades hacia lo público. En donde un movimiento se expresa en términos jurídicos o ideológicos, el arte puede transformar ese contenido en experiencias que apelan a las emociones o a las creencias. Mientras un movimiento puede quedarse en la repetición de consignas, el artista desde su trinchera puede proponer nuevas metáforas o intervenciones disruptivas. Estos gestos no diluyen la fuerza del reclamo, sino que lo vuelven más visible y quizás más memorable, al introducir recursos simbólicos, humorísticos, satíricos o experimentales, donde también entra la risa, la ternura o la belleza y no solo la indignación. Así, el arte contribuye a ampliar la experiencia política y evita que la lucha quede atrapada en una única forma de expresión.

En síntesis, el concepto de insurgencia simbólica apela no solo a lo que superficialmente se entiende como simbólico, o sea como imagen. Al contrario, la función del símbolo siempre ha sido la de operar como disparador de acciones, como revelador de mensajes, como unificador de colectivos. En este sentido la función de los artistas en la lucha social es determinante, tenemos la capacidad de transmitir nuestros conocimientos prácticos y simbólicos para fortalecer y empoderar las luchas populares (Rancière, 2010).

En consonancia con Rancière, DEMORRAGIA constituye un ejercicio de democratización del arte, cuya potencia está en el uso de un lenguaje visual sencillo y legible que se plasma en imágenes que pueden ser reproducidas de manera libre. Es decir, la autoría se desvanece y ofrece la posibilidad de divulgación. También es una metodología sintética que propone técnicas de asociación simbólica, composición,

reproducción y difusión que son factibles de transmitir en el aula en el marco de una pedagogía política.

## 7. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

### 7.1.Cronograma por fases

#### Primer mes – Investigación teórica y documental / Análisis de referentes

1. Lectura de textos sobre arte urbano, cartelismo político, prácticas de arte urbano, estética de la protesta, comunicación visual crítica, discurso hegemónico y contrahegemonía.

- “Giro gráfico: Como en el muro la hiedra” – Varios autores
- “Quito: Una ciudad de grafitis” – Alex Ron
- “Perder la forma humana” – Ana Longoni
- “Agorafobia” – Rosalyn Deutsche
- “Activismo artístico” – Varios autores
- Complementar con artículos académicos recientes sobre arte urbano y comunicación política.

2. Observación y análisis de documentales audiovisuales sobre prácticas de arte de calle y contracultura visual.

- “Style Wars” – Tony Silver
- “Exit Through The Gift Shop” – Banksy
- “Historia del Graffiti” – Varios autores
- Análisis crítico de cada documental: principales aportes y limitaciones.

3. Búsqueda y análisis de referentes visuales (caricaturistas, artistas urbanos, colectivos gráficos, memes políticos).

- “Siempre efímeros, nunca sin memoria” – Curaduría de María Fernanda López
- Banksy
- Peter Kennard
- Quino
- Otros artistas y colectivos gráficos latinoamericanos contemporáneos.

4. Organización de un archivo digital con imágenes de referencia.

## **Segundo mes – Desarrollo conceptual y pruebas de imagen**

1. Definición de ejes temáticos: política, religión, corporativismo, violencia, represión, desigualdad. Construcción de puentes conceptuales entre lo local y lo global.
2. Ejercicios de lluvia de ideas y asociación libre. Registro en bitácora física y digital de ideas, bocetos escritos y conceptos clave.
3. Recolección de material gráfico en la web: imágenes de archivo, ilustraciones libres, fotografías de prensa, iconografía popular y material reciclado digital.
4. Primeras pruebas gráficas: bocetos digitales preliminares con photoshop.
5. Experimentación con diferentes formatos: carteles pequeños (A4), publicación digital para redes.
6. Evaluación inicial: coherencia discursiva, claridad visual y potencia crítica.

## **Tercer mes – Producción artística**

1. Producción de la primera serie de imágenes digitales (20–30 imágenes).
2. Pruebas de impresión en formato A4 para intervenciones urbanas iniciales.
3. Adaptación de versiones para circulación digital en redes sociales (resolución optimizada y variantes en color/BN).
4. Evaluación interna: revisión de legibilidad, fuerza crítica y coherencia con los ejes temáticos definidos.
5. Apertura y gestión de cuenta de Instagram (DEMORRAGIA).
6. Primeras publicaciones en redes sociales: evaluación de alcance y recepción mediante estadísticas de interacción.

## **Cuarto mes – Producción artística**

1. Producción de una segunda serie de imágenes digitales (40–50 imágenes adicionales).
2. Preparación del formato *paste up*: impresión en serie, pruebas de montaje, resistencia y durabilidad en muros o superficies de prueba.
3. Intervenciones en espacio público con carteles impresos y registro fotográfico del proceso.
4. Publicación constante en redes sociales: difusión del trabajo y medición del impacto en línea.

5. Registro en bitácora del proceso creativo, dificultades y aprendizajes obtenidos en el espacio público.

### **Quinto mes – Sistematización, redacción del informe y cierre de producción**

1. Cierre de la producción artística: selección de imágenes definitivas (digitales e impresas).

2. Organización del registro visual:

- Proceso creativo (bocetos, pruebas, descartes).
- Intervenciones urbanas (fotografías y videos).
- Publicaciones digitales y estadísticas de alcance.

3. Sistematización de la información teórica y práctica obtenida.

4. Redacción del borrador del informe:

- Marco teórico.
- Metodología (asociación simbólica, collage digital, intervenciones urbanas).
- Proceso de producción.
- Resultados y análisis crítico.
- Conclusiones y aprendizajes.

5. Primera revisión del borrador para identificar vacíos o secciones a reforzar.

### **Sexto mes – Ajustes finales y entrega**

1. Revisión y corrección del informe (redacción, estilo, coherencia, referencias bibliográficas).

2. Definición del formato de entrega final:

- Carpeta digital (PDF con informe, imágenes finales, registro fotográfico).
- Ensayo de montaje urbano documentado.
- Archivo organizado en formato editable para futuras adaptaciones (archivos .PSD, .AI, .JPG).

3. Cierre y entrega formal del proyecto escrito y visual.

4. Difusión ampliada: envío de dossier a medios alternativos, colectivos de arte urbano y archivos digitales de libre acceso.

5. Evaluación personal y autoanálisis del proyecto en términos de logros, limitaciones y proyecciones futuras.

## **8. PREPRODUCCIÓN DE LA OBRA**

### **8.1.Descripción general del proyecto artístico**

El propósito central del proyecto es producir una serie de imágenes digitales con contenido crítico respecto a la situación social, política, económica y mediática, tanto local como global, adoptando una postura crítica frente al discurso hegemónico contemporáneo.

Estas imágenes están pensadas para circular en distintos formatos impresos y digitales; y en diferentes contextos, lo que amplía su alcance y la posibilidad de establecer debates entre diferentes públicos. La técnica escogida es el collage digital, elaborado a partir de la recolección de material visual sacado de la web. Este material es modificado y reensamblado con un programa de edición visual para generar nuevas composiciones alterando su carga simbólica y desde la reflexión crítica. Una vez se consideran acabadas, las imágenes se imprimen y fotocopian para el pasteo en espacios públicos.

Este proyecto se circunscribe en las prácticas del arte urbano, entendiendo este como un tipo de manifestación expresiva o artística que irrumpe en el espacio público para disputar territorios simbólicos y narrativas. Más que una producción para la contemplación estética, la obra propone un ejercicio de confrontación y reflexión crítica. En este sentido, el proyecto forma parte de una corriente que asume al arte como un medio de resistencia simbólica y de construcción de otros discursos frente a las narrativas del poder. Así el collage digital se convierte en una herramienta artística con la capacidad de deconstruir los símbolos y la imaginería de la cultura dominante para recomponerlos en mensajes que cuestionan la normalidad impuesta por el mercado, los medios y el poder institucional.

La elección del collage como medio no está exento de intención, esta técnica está ligada a movimientos artísticos de vanguardia y de crítica social, nos permite apropiarnos de imágenes y simbología para subvertir su sentido original. Este procedimiento es un método de desmontaje crítico en el que la composición no siempre busca la armonía

formal sino más bien el contraste y el choque entre significados. Así también las obras se posicionan de manera desobediente frente al consumo pasivo de imágenes.

De su parte, la aplicación del paste up como forma de intervención en la calle es una elección estratégica y conceptual. Las calles son espacios en el que el arte se puede mostrar de manera directa a los eventuales peatones y donde su mensaje irrumpe en la cotidianidad del transeúnte sin mediación alguna. Esta forma de irrupción visual compete con la publicidad comercial, pero en lugar de vendernos mercancías, propone rupturas en las lógicas del consumismo. Los afiches pasteados en el espacio urbano son una forma de comunicación directa con el espectador y también es un ejercicio pleno de democracia, accesible a cualquiera que transite por el espacio público. En este sentido, el proyecto también pone en duda las formas tradicionales de exhibición artística y trasladan este tipo de experiencia estética al campo ampliado del espacio público y los conflictos sociales.

La dimensión política del proyecto no se queda en el contenido de las imágenes, sino también que se expande a las formas de producción y distribución. Trabajar con recursos precarios: software pirata, imágenes apropiadas del internet, impresiones básicas en blanco y negro, fotocopiado y engrudo artesanal, es en sí misma una decisión abiertamente deliberada que afirma su ruptura con las lógicas de las instituciones culturales y el mercado excluyente del arte. Esta economía de medios no es exactamente una limitación, sino más bien una declaración de principios, la posibilidad de producir arte potente sin depender de presupuestos elevados ni de infraestructuras jerárquicas. Se trata de convertir la precariedad en una estrategia de autonomía que busca reivindicar la autogestión y la capacidad de crear desde la escasez.

En conjunto, la reproducción de la obra no es solo la producción de materiales gráficos, sino que abarca un proceso ampliado de experimentación, investigación teórica, observación de referentes, estrategias de difusión y exploración de la ciudad como soporte. La intención es consolidar un método que permita mantener un equilibrio entre la acción callejera y la coherencia política de la propuesta. En este punto, el proyecto se constituye no solo como un ejercicio artístico, sino también como una herramienta política de resistencia frente a la homogenización cultural.

## **8.2. Componentes creativos y técnicos**

El proyecto se estructura en varios aspectos creativos y técnicos que sostienen todo el proceso de producción: desde la recolección del material visual, a la intervención en el espacio público. Estos elementos se encuentran en tres niveles: el material gráfico, el software de edición y los recursos físicos para la ejecución en los espacios. Cada uno cumple una función específica dentro del flujo de trabajo.

### **1. Material gráfico recolectado de la web**

La primera parte consiste en la búsqueda y selección del material visual extraído de la web, imágenes heterogéneas: dibujos, ilustraciones, fotografías, iconografía religiosa, propaganda y materiales periodísticos. Esta colección de imágenes es la materia prima de la obra y responde a un criterio de selección con pertinencia temática, simbólica y política. Las imágenes se seleccionan también por su potencial de ser reconstruidas en nuevas composiciones que modifiquen su sentido original.

El uso de estos archivos preexistentes evita la necesidad de producir imágenes de la nada, lo que no solo es un ahorro de tiempo, sino que también es una forma de reciclaje coherente con la idea de apropiación de residuos que produce el sistema para reutilizarlos y potenciarlos como arte y así convertirlos en herramientas para la crítica social.

### **2. Software de edición: photoshop y proceso de montaje**

Posteriormente se continúa con la parte de manipulación y composición digital, llevada a cabo con un software pirata de la compañía Adobe. Este software nos permite manipular, resaltar, cortar, superponer y fusionar pedazos de imágenes provenientes de diferentes fuentes y además de diversos formatos digitales, que con suficiente criterio y experiencia nos permite construir collages digitales con un sentido crítico y una cohesión estética. En esta etapa se aplican procesos de edición como, escala, recorte, composición de capas y tipografía, con el objetivo de lograr una imagen clara, directa y de lectura inmediata.

El uso de este software no responde únicamente a una cuestión técnica, sino también que el trabajo de edición y collage se convierte en una práctica crítica que nos devela

cómo las imágenes pueden ser descontextualizadas, tergiversadas o reinterpretadas para comunicar o distorsionar mensajes.

Durante este proceso se prioriza la simpleza formal y la eficiencia visual. El objetivo no es el de construir composiciones exageradamente elaboradas, ni estéticamente ornamentadas, sino al contrario, se trata de producir imágenes sintéticas que puedan transmitir un mensaje potente en una pequeña fracción de tiempo. Este enfoque es en respuesta a las condiciones mismas de la cotidianidad urbana, donde el posible espectador generalmente está en continuo tránsito y dispone de poco tiempo para hacer una lectura visual extensa. A ello se deben que las decisiones técnicas: alto contraste, uso de blanco y negro, tipografía clara y legible, estructura visual sencilla, se toman en función de la eficacia comunicativa. En este sentido existe una apropiación de los métodos del lenguaje publicitario.

Cada composición pasa por una fase de evaluación en la que se revisa su impacto visual y su coherencia con la totalidad del proyecto. Las piezas que no tiene la suficiente potencia discursiva se archivan y/o se reeditan posteriormente. Esta acción permite acumular un banco de imágenes reutilizables, produciendo un archivo en constante crecimiento que puede ser reactivado según se vayan originando nuevas ideas.

### **3. Recursos físicos: fotocopias, engrudo y brocha**

El traspaso de lo digital a lo físico se cuaja en la impresión de las imágenes en soportes de papel bond. Las imágenes son impresas en formato A4 en blanco y negro, por motivos de economía y coherencia estética. La fotocopia es un medio de reproducción sumamente barato, rápido y económico, que permite producir vastas cantidades de copias sin la necesidad de equipos sofisticados, ni presupuestos altos.

El pasteado en la calle se lo lleva a cabo utilizando engrudo casero: una mezcla de agua, harina, azúcar y un poco vinagre para evitar que este se pudra. Este se prepara fácilmente y garantiza una fijación resistente. Su elección se debe tanto a motivos prácticos como simbólicos: es un recurso sencillo y económico, y también en coherencia con la idea de hacerlo uno mismo y producir desde los recursos mínimos. La brocha se emplea para aplicar el engrudo y pegar los afiches permitiendo una ejecución rápida en condiciones que en algunas ocasiones implican cierto riesgo.

La práctica del paste up requiere una logística mínima pero bien preparada: transporte de materiales (impresiones, brocha, botellas con engrudo, trapos), selección previa de puntos estratégicos, acción en horarios de poca circulación peatonal y el registro fotográfico de las intervenciones. Esta fase no es solo un proceso técnico, sino también que forma parte de la experiencia artística, pues el mismo acto de pastear los afiches es en cierta forma una acción performativa de ocupación del espacio público.

En síntesis, los componentes creativos y técnicos del proyecto son un método de producción eficiente, replicable y autogestionado, que se encuentra todo lo largo del proceso: investigación visual, recolección de imágenes, manipulación digital, impresión y finalmente la intervención urbana. Esta metodología permite una producción sostenida con la capacidad de responder con agilidad a los contextos sociales y políticos cambiantes.

## **9. PRODUCCIÓN DE LA OBRA**

### **9.1. Descripción del proceso de producción**

El proceso de producción de las imágenes que constituyen la serie está basado en una metodología a la que denomino asociación simbólica. Este método lo he venido desarrollando por más de dos décadas a través de la producción artesanal de collages físicos y la construcción de ensamblajes escultóricos con materiales reciclados. Esta práctica me ha permitido sintetizar y refinar una forma de construir imágenes mediante la asociación libre de ideas o íconos. Ninguna idea es desperdiciada, por tonta o ridícula que parezca; lo importante es generar una gran cantidad de posibilidades que luego se materializan con los insumos visuales previamente recolectados de la web. Muchas de estas ideas surgen de manera espontánea en la cotidianidad, de ahí la importancia de ser registradas en notas rápidas o bocetos preliminares, para después ser trabajadas en el software digital.

La asociación simbólica parte de la idea de que la recombinación de símbolos genera nuevas e inesperadas capas de sentido, muchas veces el azar cumple una función importante. Este procedimiento no pretende un resultado armónico ni decorativo, sino

más bien lúdico y disruptivo. Otro aspecto fundamental dentro de esta metodología es el archivo de imágenes digitales que se va engrosando con el tiempo.

Las imágenes recolectadas de la web generalmente no se utilizan de inmediato, sino que se almacenan como un reservorio de material potencial. Este banco de recursos gráficos es como un laboratorio en continua expansión del que se extraen los elementos para responder a cada idea mental que se genera. Así el proceso creativo se vuelve dinámico y flexible, una idea aparentemente menor puede encontrar fuerza al combinarse con otra previamente guardada, transformándose en una imagen con potencial visual y crítico.

La espontaneidad del método no está enfrentada con la rigurosidad conceptual. La asociación libre de símbolos se complementa con una reflexión y un constante consumo de información sobre los ejes que guían la serie: política, religión, medios y poder corporativo. De esta manera, el azar y la intuición se equilibran con la intención crítica y lo coyuntural, dando lugar a imágenes que originadas de un ejercicio lúdico mantienen coherencia con el objetivo general del proyecto.

La asociación simbólica es tanto una metodología como una postura estética y política. Su carácter azaroso, acumulativo, de reciclador y abierto a las contingencias, es una práctica sostenible y coherente con los principios del arte urbano y con la urgencia de producir imágenes críticas desde los márgenes de los sistemas institucionales. Ya en el trabajo que se realiza en el software de edición, primeramente, se seleccionan las imágenes que van a formar parte de la composición; posteriormente se las adapta al tamaño, proporción y a la forma necesarias para que puedan dialogar dentro del marco visual. Como decía anteriormente, no se desperdicia ninguna idea: si el primer resultado no es satisfactorio, se guarda el archivo para repensarlo posteriormente, pues muchas veces un boceto aparentemente fallido puede transformarse en el punto de partida para otras combinaciones.

Este proceso digital es como una extensión del collage artesanal, con la ventaja de que el software permite una mayor flexibilidad en la manipulación de las imágenes. La posibilidad de recortar, superponer o distorsionar de manera inmediata, abre un campo de experimentación donde el error y la prueba se convierten en posibilidades. Cada una de las capas de la composición es un elemento que puede ser desplazado, eliminado o sustituido sin destruir la totalidad del trabajo.

Así la evolución del acto creativo es una práctica continua de ensayo y error, una idea que inicialmente no termina de cuajar puede ser archivada hasta encontrar una forma definitiva. Esta capacidad de descanso de los archivos concede la posibilidad de que el proceso creativo se enriquezca con el pasar del tiempo, una mirada fresca puede ayudar a mostrar posibilidades que no eran manifiestas en una primera edición.

El trabajo con el software no es solo como una herramienta técnica, sino que se transforma en un laboratorio de experimentación y relectura. Esta práctica de coleccionar, guardar, archivar y retomar composiciones potencia la premisa de que el proceso creativo no es un acto lineal sino más bien un camino sinuoso, donde cada error o ensayo es también una ocasión para ampliar el repertorio del proyecto.



Imagen 6: Catálogo de imágenes de collage digital





Imagen 8: Catálogo de imágenes de collage digital

## 10. PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA

El resultado final de la obra ha sido la producción de más de 150 imágenes digitales, la gran mayoría de ellas impresas y pasteadas en diferentes lugares, principalmente en la ciudad de Quito. Estas impresiones fueron distribuidas de manera individual en múltiples muros y espacios de la ciudad, pero también formaron parte de tres grandes conjuntos instalativos realizados en espacios específicos: el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, el espacio independiente *El Hormiguero* y la exposición colectiva *Crónicas del Hastío*. Cada uno de estos montajes respondió a un contexto particular, pero todos comparten la misma intención, ocupar el espacio público de manera directa sin mediación institucional que reduzca el carácter crítico de la obra.

Las imágenes fueron impresas en papel bond formato A4, lo cual aseguró un proceso de producción rápida, económica y replicable. Sin embargo, este mismo formato permitió construir composiciones más extensas, ya que las hojas también pueden funcionar como módulos o baldosas de papel que al juntarlas unas a otras cubren extensiones grandes de pared. Los montajes instalativos ocuparon superficies de dimensiones variables adaptándose al lugar, pero en promedio alcanzaron dimensiones cercanas a los 5 m<sup>2</sup>. Este uso modular de las impresiones facilitó la posibilidad de escalar el trabajo según el espacio disponible y mantener la coherencia visual de las obras.

Tal como se ha señalado anteriormente, el montaje se realizó con recursos mínimos: impresiones en papel bond A4, engrudo artesanal elaborado con agua, harina, azúcar, vinagre y una simple brocha. Estos elementos lejos de ser limitantes son parte fundamental de la propuesta, ya que reafirman la lógica del arte urbano como un tipo de práctica accesible, autogestionada y desvinculada de la dependencia institucional o técnicas artísticas sofisticadas. El uso de materiales simples consolida la idea de que la potencia crítica de las obras no radica en la espectacularidad de los medios, sino en la contundencia del mensaje y en su relación directa con los posibles espectadores.

La experiencia de mostrar esta obra en la calle no ha estado exenta de tensiones. La inseguridad no se ha debido tanto a la calidad estética de los montajes, sino al peso político de las imágenes y a la crudeza con la que cuestionan. Siempre existe el temor de que una crítica tan abierta provoque censura, sanciones o actos de represión.

Sin embargo, a través de las conversaciones y reacciones generadas por los transeúntes, se ha confirmado que la obra cumple una función esencial, dar voz a formas de protesta que habitualmente no encuentran canales de expresión. Las imágenes actúan como detonantes de diálogo y en algunos casos como catalizadores de la incomodidad necesaria para abrir un debate.

En este sentido, los gestos de rechazo hacia la obra han sido tan abundantes como las muestras de apoyo. Muchas de las piezas han sido arrancadas o destruidas, lo cual nos muestra que su contenido resulta intolerable para ciertos sectores. Lejos de interpretarlo como un fracaso, estos hechos ratifican que estas imágenes cumplen su objetivo de irrumpir en el espacio público y provocar reacciones. La obra no pretende ser neutral ni complaciente, sino más bien interpelar y sacudir las conciencias, incluso si esto implica irritar a aquellos con posiciones más bien conservadoras.

La producción de esta serie también ha originado consecuencias palpables en las relaciones personales frente a lo institucional y lo social. En lo negativo, se ha experimentado el veto de agrupaciones e instituciones que antes prestaban sus espacios, algunas de ellas han cerrado sus puertas evidenciando los límites de su tolerancia cuando los artistas asumen una posición política fuerte y crítica. Por otro lado, se han abierto novedosas oportunidades de interacción en circuitos alternativos de exhibición y difusión, colectivos independientes y espacios de carácter subversivo donde la obra no solo que ha sido acogida sino también repotenciada por un contexto con afinidad ideológica. Estas experiencias comprueban que la circulación de la obra no se limita solo al campo de la estética y las artes visuales, sino que se instala en un campo de tensiones sociales y políticas que le otorgan otros sentidos.

El proyecto demuestra que el arte urbano, aunque sea realizado con recursos mínimos, puede producir un impacto real en lo social. Las imágenes no solo se suman a la saturación visual de la ciudad, sino que la irrumpen generando grietas en el discurso cotidiano. Tanto la aceptación como el rechazo, tanto la censura como la apertura, forman parte de la existencia de la obra y confirman que el objetivo principal, intervenir el espacio público desde una postura crítica, ha sido satisfactoriamente alcanzado.



*Imagen 9: Registro de la obra montada en el marco de la exposición “Crónicas del Hastío”*

### **10.1. Fragmentos de bitácora de salidas**

**Lunes 5 de mayo 2025**

Primera salida nocturna de pasteup

Son las 19h30 de la noche, demasiado temprano para salir a pegar afiches, sin embargo, estoy ansioso, meto lo necesario en una vieja maleta: una botella con engrudo, una brocha, los afiches impresos y un trapo, todo esto ha estado listo durante semanas, pero no había tenido oportunidad de salir a hacerlo. Trato de estar relajado, pero no puedo evitar estar nervioso, así que me decido y salgo. Camino unas cuadras hacia un callejón cercano al que había fichado hace meses, es ideal porque no transita mucha gente por ahí a esas horas. Saco los materiales con premura tratando de no fallar, embarduno la pared de engrudo, lo esparzo y pego el afiche como me enseñó un experimentado pasteador, no es ninguna ciencia, pero tiene sus trucos.

Quiero hacer una composición de 12 afiches así que me envalentono y continúo con el trabajo, pasan unas personas, me hago el desentendido, siguen de largo. Termino el trabajo en unos diez minutos y regreso a casa, estoy entusiasmado y nervioso al mismo tiempo. Son apenas las 20h00, vuelvo a salir, pero en esta ocasión a pegar afiches individuales en diferentes espacios. Aún es temprano, hay gente en la calle y carros transitando, sin embargo, me hago caradura. Calculo las distancias entre las personas y mi ser y finalmente... ¡qué importa! Pego un afiche sobre un poste y mientras lo hago me doy cuenta de que la gente se asusta y me evita, yo que estoy nervioso, caigo en cuenta que la gente tiene más aprehensión aún, no es raro, en esta ciudad vivimos en constante defensiva. Paradójicamente esto me relaja y me da más vuelo, comienzo a hacerlo sin vergüenza al frente de quien pase, momentáneamente he dejado el temor de lado y lo comienzo a disfrutar. Pego 1, 2, 3, 10, 20 afiches. Son casi las 23h00, han pasado más de tres horas, me duelen los pies, ha sido una noche productiva.

### **Jueves 15 de mayo 2025**

Pasteo en el Centro de Arte Contemporáneo

He gestionado una pared exterior del CAC de 2 x 3 metros montar una composición extensa de pastes, la idea es poder trabajar sin la presión de la ilegalidad de pegar en las calles. La gente del CAC ha accedido amablemente a darme una de sus paredes, sin embargo, me han pedido encarecidamente que no incluya imágenes con funcionarios públicos o imágenes que pudieran ofender la sensibilidad religiosa. Entiendo su situación, sé que pueden ser expulsados de sus puestos de trabajo. Sin embargo, me queda la inquietud de que la trillada “libertad de expresión” no existe, ni es tal. Todos sin excepción tienen un filtro de autocensura incluido. La alienación es tan arraigada que nos han hecho creer que hay temas que no se pueden ni se deben tocar. La censura que se ejerce desde el poder ha calado profundamente en nuestro inconsciente, estamos programados para callar. Termino la composición en aproximadamente 4 horas.

### **Lunes 19 de mayo 2025**

Segunda salida nocturna

Hoy he preparado todo con naturalidad, sin ansias ni nervios, he esperado pacientemente a que sean las 21h00 para salir a hacer las pegas. Estoy bastante ducho después de haber pegado unos cientos de afiches.

He pasado revista a las pegadas de la salida anterior y he encontrado algunos arrancados, esto me pone a pensar en dos posibilidades: una, que gustan y la otra, que molestan; como sea, esto me da la certeza de que tienen llegada, a la larga la gente no es tan indiferente.

No es coincidencia que haya encontrado que muchos de los afiches que tocan el tema religioso no tengan mucha duración, “*naturalmente*” se ofenden cuando les cuestionan sus creencias, se ponen inquisidores y serían capaces hasta de matar por las novelas en las que creen, ¡que contradicción!

Me he dado una vuelta de casi dos horas alrededor del barrio, he pegado una veintena de afiches. Disfruto la salida, siempre hay un cierto nivel de adrenalina que es emocionante. Salir a pegar es ahora un plan, también es un respiro en mi vida, ahora que mi papá se encuentra muy enfermo y mi atención está continuamente en él.

### **Jueves 22 de mayo 2025**

Tercera salida nocturna

Para esta noche ha estado todo listo, no he tenido más que meter el material en la maleta y salir. Ahora es habitual, sin nervios. El acto de salir a caminar en la noche y pegar carteles se ha convertido en un caminar reflexivo, observo los lugares a intervenir y pienso acerca de las situaciones que suceden alrededor del proyecto, una de aquellas reflexiones que cabe resaltar es el tema de la censura y la autocensura.

Tengo alguna capacidad para gestionar proyectos en diferentes espacios e instituciones y al ser este un proyecto de marcado carácter político, he encontrado mucha resistencia a la posibilidad de exponer el trabajo, la gran mayoría de espacios me han dado respuestas negativas. Aquellos que respondieron positivamente han sido la excepción, sin dejar de poner alguna restricción acerca de las imágenes, especialmente a tener cuidado con la imagen de políticos de turno y temática religiosa.

Parecería que esto no significa nada, pero lo cierto es que el nivel de censura que se impone desde la jerarquía y la autocensura del personal administrativo me ha causado una impresión profunda; ¿Es que acaso son temas que no se deben tocar? ¿Por qué? En un par de ocasiones he expuesto obra en cierto espacio, en el que se me ha impuesto un contrato en la que una de sus cláusulas prohíbe rotundamente tocar temas políticos o

religiosos. ¿Por qué tanto miedo? ¿No se supone que el arte debe confrontar y cuestionar?

A la larga, estos espacios son instituciones decorativas de forma y de fondo, al igual que el arte que exhiben. Ahora que lo describo me molesta, hay un pelotón de burócratas que son pagados con erarios para controlar los discursos y esta es una situación normalizada, desde los operadores de las instituciones, hasta los artistas con propuestas *light*. Instituciones anquilosadas con direcciones complacientes.

Tampoco me sorprende, muchos de estos burócratas se atornillan a sus puestos porque no tienen otra posibilidad que hacer la venia a los que están arriba en la escala jerárquica, sin embargo, ¡los sueldos que perciben son recursos públicos! Se supone que deberían cultivar democracia, comunidad y libertad de expresión, ¡pero NO! Estos burócratas se las dan de mente abierta y posiblemente lo sean para sus adentros, pero al momento de la sopa siempre guardan las formas, no son más que eslabones en la cadena de censura. A la larga es comprensible el por qué el arte urbano tiene esa aura disruptiva, vandálica, indeseable, porque rompe los moldes del salario, del cubo blanco, de lo socialmente aceptado, de lo que no permiten que entre a sus impolutas salas de exposición.

## **Lunes 2 de Junio**

Cuarta salida nocturna

Salgo al barrio, me parece ahora el lugar ideal para hacer las pegas, así puedo observar lo que sucede con el pasar de los días. Muchos afiches permanecen y otros tantos son destruidos, todo indica que algunos son molestos. Sin embargo, me pregunto por qué no existe la misma molestia acerca de las vallas de publicidad invasiva que constantemente nos bombardean de propaganda comercial que nos roba lo poco que nos queda de paisaje entre tanto cemento. Esto es absurdo, la gente aspira a paredes blancas e impolutas, pero no se quejan de la publicidad que nos roba la atención y la imaginación y pretende convertirlo todo en mercancía. Si fuera más radical, destruiría toda esta publicidad y la reciclara para fines más artísticos, sin embargo, ese no es el punto. Habría que apuntar a la conciencia de los publicistas y eso parece imposible, el sistema engulle cerebros, la publicidad es un *cordyceps* mental. Han logrado instaurar en una mayoría el deseo vacuo del consumismo, frente a su némesis, la creatividad.

## 11. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO

La experiencia de coordinar la investigación, experimentación y creación artística ha sido satisfactoria a diferentes niveles. A medida que el proyecto avanzaba aparecieron aspectos que en la planificación inicial no habían sido contemplados y que sin embargo resultaron importantes en su desarrollo, estas situaciones aparecieron en forma de problemáticas inesperadas, como de comprensiones más profundas del proceso creativo. El ejercicio de llevar los aprendizajes teóricos al terreno de las artes visuales y al mismo tiempo alimentar la producción artística con lecturas, abrió un espacio de trabajo en el que teoría y práctica se integraban casi de una manera orgánica. En este proceso multidimensional se evidenció que las obras no son solo el resultado tangible final, sino también un medio de investigación, contrastación y reflexión de las relaciones entre arte, política y espacio público.

El mayor aporte del proyecto en un sentido personal se dio en el campo de lo teórico. Después de varias décadas de oficio artístico, finalmente pude clarificar un aspecto que estaba latente: la relación compleja entre arte y política que en el círculo local rara vez se discute a profundidad, precisamente, por las implicaciones y riesgos que significa tomar posición más allá de lo puramente estético. Al respecto, comparto la reflexión de Groys (2008) que sostiene que el sistema del arte contemporáneo es autorreferencial y burocratizado, cuyo sentido de la estética desplaza el compromiso político por las lógicas del mercado del arte, incluso siendo este un país que se encuentra en la periferia de dichas lógicas. Profundizar en el análisis crítico de los procesos artísticos vinculados a lo político desde la teoría se convirtió en la mayor ganancia personal pues me permitió comprender con mejor claridad las formas en las que el arte puede posicionarse frente a los discursos del poder y cómo ese posicionamiento siempre implica un riesgo, tanto para la obra como para quien la produce.

La realización del proyecto me obligó a superar trabas internas de autocensura que durante mucho tiempo habían limitado la radicalidad de mis producciones. De algún modo podría decirse que este trabajo representa una ruptura personal, pues me permitió cruzar un límite que había permanecido vetado, tanto por la presión del entorno artístico saturado de códigos y silencios, como por mis propios temores frente al juicio externo.

En efecto, recupero el pensamiento de Rancière (2000) en torno al reparto de lo sensible, desde un orden policial, que delimita los modos del ser, hacer, decir y aparecer de las formas de expresión, para la obra propuesta que desafía lo que se considera políticamente correcto, digerible y apaciguador de acuerdo con los parámetros de la institucionalidad y las buenas conciencias.

Los objetivos planteados se cumplieron en su totalidad e incluso superaron mis expectativas. La producción y circulación de la obra abrieron posibilidades que no estaban contempladas en un inicio. Una de las más significativas fue la repercusión que el proyecto alcanzó en redes sociales, específicamente en Instagram. Lo que en un comienzo se pensó como una simple bitácora de registro y difusión terminó por convertirse en un componente importante del proyecto. Las publicaciones generaron un interés inmediato, especialmente en medios periodísticos alternativos que han sido claves en la difusión y en el alcance de la obra más allá de los espacios artísticos tradicionales. Esto dio lugar a inesperadas actividades paralelas, como talleres de gráfica política organizados junto a colectivos independientes, donde el proyecto adquirió una nueva dimensión en lo pedagógico y lo comunitario que no había sido prevista. Así, la propuesta ha derivado en un ejercicio colectivo de aprendizajes y de circulación de la obra que ha contribuido a la politización de los espacios públicos, tanto físicos como virtuales, siempre en disputa y conflicto, de acuerdo con lo que plantea Deutsche (1996).

En contraste, esta propuesta abiertamente crítica y satírica de lo social, lo religioso y lo político, puso de manifiesto el rechazo del círculo artístico local. Su respuesta, marcada por la desaprobación al proyecto y el antagonismo hacia mis posturas políticas, devela los consensos institucionalizados y hegemónicos respecto al arte (Gramsci, 1935). En la línea del pensamiento gramsciano, el discurso contra hegemónico del proyecto, incómodo y desafiante, provoca esta actitud reaccionaria. El control desde la hegemonía se impone desde prácticas burocráticas normalizadas que operan, en este contexto en particular, con acciones con efectos tangibles de censura. Muchos optan por una supuesta neutralidad ya que un señalamiento directo de estas problemáticas pone en evidencia privilegios y creencias que no todos están dispuestos a poner en tela de duda.

Esta experiencia me reveló que expresarse sin ambigüedades tiene un costo alto y que los riesgos de aislamiento y censura son reales. Ese costo aún no puede calcularse en su totalidad, pero ha sido una consecuencia inevitable de apostar por un proyecto que asume lo político de manera frontal.

Sin embargo, el rechazo también vino acompañado de un fuerte respaldo de otros sectores. Aunque gran parte del círculo artístico se mostró reticente, el proyecto encontró un genuino apoyo en personas ajenas a esos espacios y en colectivos que se identificaron con el carácter contestatario de la propuesta. Esto está generando una reconfiguración de mis vínculos profesionales, alejándome sensiblemente de las instituciones tradicionales, pero a la vez, acercándome a colectivos alternativos con una postura política más clara y comprometida. El proyecto se convirtió así en un experimento en cuerpo propio: una forma de medir hasta dónde es posible sostener una práctica artística radical sin depender de la validación institucional y de qué manera esas prácticas redefinen las redes de apoyo y los espacios de circulación.

En resumen, el proyecto no solo cumplió con sus objetivos de producción y circulación, sino que permitió explorar de manera concreta la relación entre arte, política y espacio público. Abrió espacios de diálogo, generó rechazo y aceptación, expuso los límites de la tolerancia en el campo artístico y confirmó que el riesgo es una condición inseparable del arte político.

Más allá de los resultados inmediatos, la experiencia ha marcado un punto de inflexión en mi práctica artística, pues ya no es posible el regreso a un estadio anterior. La obra me ha colocado en una posición clara y directa en la que las consecuencias, positivas y negativas, forman parte de la misma apuesta estética y política.

## **12. CONCLUSIONES**

En un sentido amplio, el proyecto cumplió con su objetivo general, que es el de producir una serie de imágenes digitales de contenido crítico acerca de la situación social y política con una propuesta visual que cuestione las narrativas oficiales y cuya intención es interpelar al espectador desde una perspectiva política explícita y sin filtros.

En este tenor, el principal resultado alcanzado es que llegó a un público amplio y diverso. Aunque es imposible calcular el número de personas que han visto los carteles en espacio público, sí es posible acercarse a una cifra aproximada de alcance a través de las métricas de la red social de Instagram, en el que el perfil de DEMORRAGIA registra un promedio de 350.000 visualizaciones mensuales. Estas estadísticas evidencian que la obra trasciende los espacios físicos y que su circulación digital multiplica las posibilidades de difusión y distribución. La forma original del proyecto concebido desde la imagen digital ha facilitado que las imágenes puedan ser replicadas y reapropiadas por otros usuarios extendiendo su presencia fuera de Quito, en donde han sido impresas y pasteadas en muros de lugares a nivel nacional e internacional. Este carácter reproducible de la obra es un logro en términos de circulación y alcance tomando en cuenta que este proyecto no dispone de presupuestos o instituciones para difundirse.

Más allá de lo cuantitativo, el proyecto ha tenido una capacidad de distribución que lo ubica dentro del arte urbano expandido, una práctica que no solo ocupa el espacio de la calle, sino que también se encuentra en el espacio virtual y que se replica a través redes sociales y otros tipos de publicaciones digitales. Estos circuitos aseguran que la obra tenga presencia y permanencia en otros espacios de la experiencia contemporánea, lo presencial del cartel pasteado en la calle y su permanencia en la red. La coexistencia en este doble espacio ha permitido un alcance que supera lo que podría haberse logrado si solo se lo hubiera hecho desde la práctica callejera. En este sentido, se cumple el primer objetivo específico del proyecto acerca de la producción de imágenes digitales que fueron replicadas, apropiadas y reproducidas en diferentes formatos. La capacidad reproducible de los archivos digitales se potenció, alcanzando un punto en que la obra se reproduce a sí misma, sin intervención directa del autor.

El tercer objetivo propuesto en el proyecto, acerca de experimentar las condiciones del arte urbano, no solo como una práctica estética, sino como una acción política que implica la apropiación del espacio público, fue trascendido por la acogida positiva por parte de gestores, artistas y colectivos vinculados al arte urbano. Este entorno puede y suele ser hermético, con códigos propios y una recia cultura callejera construida durante años. Que el proyecto haya logrado visibilidad y reconocimiento en este territorio marca su capacidad para insertarse sin desentonar ni parecer una intrusión externa.

La acogida de artistas experimentados en el arte de calle confirma que el proyecto dialoga con esta cultura, aportando desde un lenguaje digital que sin embargo sigue manteniendo la esencia contestataria y subversiva que caracteriza al arte de calle. Estos vínculos posibilitaron cumplir con el segundo objetivo, cuya finalidad es irrumpir en la cotidianidad de las calles con imágenes de contenido político que apelan a la sensibilidad de los posibles espectadores.

En este sentido, puede afirmarse que esta obra es un primer capítulo de un proyecto en desarrollo que apenas comienza a consolidarse más allá de lo académico y que tiene proyección hacia futuro. Ahora existe una mayor claridad conceptual y teórica que respalda la propuesta y una convicción fuerte para seguir adelante. Esta voluntad de continuar se debe a un contexto político caótico, nacional y global, amenazado por la guerra, la injusticia, la desigualdad y la violenta represión hacia las disidencias. Estos hechos lejos de ser un obstáculo refuerzan la convicción y la necesidad de un arte de línea política explícita y contundente. Los resultados han confirmado que la producción de este tipo de imágenes es una herramienta de resistencia simbólica frente a un sistema cruel que nos impone desvergonzadamente discursos sesgados y que reproduce estructuras de poder violentas y excluyentes.

Más allá de cumplir con los objetivos propuestos inicialmente para este proyecto, es importante mencionar los aprendizajes derivados que no se limitan a la relación entre arte, política y espacio público, sino que se extienden hacia una mejor comprensión del cómo operan las estructuras de poder y los poderes mediáticos y cómo se articulan con las esfera política y económica para construir relatos que favorecen exclusivamente a sus intereses. La investigación evidencia que los medios de comunicación masivos no solo que desinforman, sino que participan activamente en la construcción de una narrativa parcializada del mundo, que oculta realidades dolorosas y legitima el abuso de poder. Frente a esto, este proyecto es un intento de mostrar lo que se esconde detrás de estas narrativas falsas, revelando la violencia y la opresión que se disfraza bajo discursos de progreso, estabilidad económica o bienestar social.

Un aspecto importante acerca de la producción de este tipo de imágenes críticas es que requiere de una lectura y revisión constante tanto de la historia como de los acontecimientos actuales, exige estar bien informado acerca de lo que sucede.

Los fenómenos locales no pueden entenderse de manera aislada pues siempre están atravesados por dinámicas políticas globales. El trabajo de contextualización obliga a revisar continuamente la historia pasada y reciente, las claves geopolíticas y los movimientos sociales nacionales e internacionales. Esta labor implica en cierta forma un estado de alerta permanente que limita con lo paranoico, en el que se debe aprender a leer entre líneas la información que circula en los medios tradicionales de desinformación. En muchos casos elaborar una pieza visual crítica es parecido a tratar de armar un rompecabezas en la oscuridad, buscando entender las conexiones entre datos dispersos y reconstruyendo una imagen más completa de la realidad a partir de fragmentos parciales y manipulados.

El aporte del proyecto a la comunidad y al campo artístico se puede abarcar en diferentes niveles. En primer lugar, se trata de una apuesta arriesgada que plantea un arte explícitamente político sin concesiones ni filtros. En un contexto como el ecuatoriano donde una gran cantidad de producciones artísticas posicionan lo estético por encima de lo social, este proyecto busca ser un precedente que legitime la posibilidad de tomar una postura frente a la innegable realidad social. Uno de los efectos notables ha sido la motivación que ha generado en otros artistas a manifestarse, algunos de los cuales han comenzado a producir gráfica o propuestas con un componente político fuerte. Este efecto es quizás uno de los mayores logros, porque muestra que la obra no solo interpela al público en general, sino que también incide directamente en la producción artística misma invitando a repensar su papel en la sociedad.

En segundo lugar, el proyecto ha abierto posibilidades concretas de colaboración con colectivos y espacios independientes, especialmente aquellos con una orientación ideológica marcada de izquierdas. Estos vínculos que se han tendido no solo amplían las redes de circulación de la obra, sino que también fortalecen a un campo alternativo de acción artística situado en los márgenes de las instituciones oficiales generalmente alineadas con intereses gubernamentales y corporativos. En este sentido la obra se integra al conglomerado de prácticas artísticas insurgentes que quieren disputar el espacio público, así como la percepción colectiva sobre la realidad social y política.

Otra faceta relevante del proyecto es el desarrollo de una metodología efectiva para la producción de material gráfico que provoque impacto visual. Este método de recolección de imágenes, elaboración del collage digital, impresión y paste up, es un proceso ordenado, reproducible y adaptable a diferentes contextos y espacios. Esta metodología sencilla no solo asegura resultados, sino que también establece un punto de partida para expandir el proyecto a otras posibilidades técnicas y otros espacios de difusión como en el periodismo. Se vislumbran algunas alternativas con mayor alcance en formato, montaje y exhibición. Aunque estas posibilidades aún no se concretan visto las limitaciones impuestas por la censura institucional y por el contexto político represivo actual, queda abierta la proyección hacia futuros desarrollos de la obra cuando las condiciones antidemocráticas que vivimos en el presente se relajen, situación que seguramente no vayamos a ver en un largo tiempo.

Finalmente, este proyecto busca validar la necesidad y la pertinencia de un arte político en un momento histórico marcado por el recrudecimiento de la guerra, la crisis, la violencia y la represión. Si bien la obra me ha implicado riesgos tanto en lo personal como en lo profesional, también ha reafirmado la convicción de que el silencio o la neutralidad no es una opción para quienes buscamos que el arte tenga un impacto real en la sociedad. La experiencia deja como conclusión que el arte no solo puede, sino que debe irrumpir en lo público y lo social porque ahí es donde radica su verdadera potencia transformadora.





## Anexo 3



*Imagen 12: Instalación de paste up en el marco de la exposición “Crónicas del Hastío”*





Imagen 14: Registro fotográfico 2 de pastes en diferentes espacios de la ciudad



*Imagen 15: Registro fotográfico 3 de pastes en diferentes espacios de la ciudad*



Imagen 16: Registro fotográfico 4 de pastes en diferentes espacios de la ciudad



Imagen 17: Registro fotográfico 4 de pastes en diferentes espacios de la ciudad

## Anexo 5

Enlace al registro fotográfico del proyecto DEMORRAGIA en Instagram:

<https://www.instagram.com/demorragia/>

## 14. BIBLIOGRAFÍA

- Barnicoat, J. (1994). *Posters: A Concise History*. Thames & Hudson.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Borja-Villel, M. (2022). *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra*. Museo Reina Sofía.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo* (J. A. Forte, Trad.). Ediciones Naufragio.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La política de las imágenes* (N. Schweizer, J. Rancière, G. Pollock & Valdéz, Eds.). Ediciones de catálogo.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Machado Libros.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Gramsci, A. (1935/2000). *Cuadernos de la cárcel* (E. de Grado, Trad.). Ediciones Era.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo* (M. Torrijos, Trad.). Caja Negra Editora.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible: estética y política* (M. Padró, Trad.). La Fabrique.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Ron, A. (2007). *Quito: una ciudad de grafitis*. Editorial El Conejo.
- Schacter, R. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. Yale University Press.
- Sontag, S. (1965/1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Alfaguara.
- Sontag, S. (1983). *Bajo el signo de Saturno*. Seix Barral.
- La Jornada. (2022, 20 de julio). *Anuncia el Vaticano que ya no hará inversiones en armas y sectores de defensa*. La Jornada.  
<https://www.jornada.com.mx/notas/2022/07/20/mundo/anuncia-el-vaticano-que-ya-no-hara-inversiones-en-armas-y-sectores-de-defensa/>

