



Revista N.º 3  
Guayaquil, Ecuador  
abril 2021  
ISSN: 2697-3596

# Contrapunteos

## Arte urbano

**Contrapunteos** emula el cadáver exquisito creado por los surrealistas que consistía en realizar un escrito colectivo en el cual los participantes no conocen el contenido precedente. Este juego de palabras conduce a un singular ejercicio de creación e imaginación.

Fue el antropólogo y musicólogo cubano Fernando Ortiz quien descubrió la potencialidad teórica del término 'contrapunto' en el pensamiento: de allí el título de su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Haciendo uso de estos dos conceptos, esta sección admite voces múltiples, voces que se escuchan al mismo tiempo. El propósito: observar desde ángulos diversos una problemática urgente.

Para esta edición hemos considerado el tema “Aproximaciones y disidencias en torno al arte urbano: primeros apuntes”. Para discutir sobre el asunto hemos invitado a Guadalupe Álvarez, crítica de arte, curadora y docente; David Hidalgo Silva, urbanista e investigador; María Fernanda López, catedrática, investigadora y gestora de arte urbano e Ivanna Santoro, estudiante y artista visual.

Nuestro propósito específico, tal lo revela el subtítulo de este ejercicio, es el de postular unas posibles líneas reflexivas sobre el Arte Urbano, como un primer paso hacia una serie de discusiones que deben plantearse urgentemente en el campo.

**Conceptos claves:** arte en espacio público, arte urbano, arte callejero, arte contemporáneo, pedagogías urbanas, políticas de la ciudad y espacio público.

## Lupe Álvarez\*

Merece la pena señalar que, aun con las importantes diferencias que existen entre el arte urbano y el arte contemporáneo, ambos cauces creativos comparten lo que Jack Burkhan llamaría «apertura relacional», o sea, uno y otro rebasan «la creencia modernista en el objeto autocontenido» y se abren a una serie de consideraciones contingentes que los califica como prácticas multifacéticas y heterónomas que dependen de una serie de elementos extradisciplinares de carácter histórico, político, antropológico y de proyección-gestión-negociación que añaden complejidad a los procesos, las metodologías de trabajo y los efectos de sus producciones.

Aquí hablaré de mi experiencia en dos proyectos en los que he fungido como parte de su equipo curatorial: *Ataque de Alas*, propuesta vinculada al “Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública” desarrollado por el MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), entre los años 2000-2001, y la muestra de arte contemporáneo a cielo abierto vinculada al proyecto integral de regeneración urbana de la Calle Panamá, auspiciado por la Empresa Municipal de Turismo, Promoción Cívica y Relaciones Internacionales de Guayaquil, realizada en 2020-2021.

*Ataque de Alas* fue el primer evento de arte contemporáneo que realizó el MAAC cuando aún el museo no era un lugar físico. El equipo fundador del proyecto-museo, liderado entonces por Fredy Olmedo, había concebido una serie de propuestas para ir asentando en la ciudad la idea de un modo diferente de concebir la institución, donde los Estudios Urbanos y la Antropología Visual convivían y dialogaban con el arte contemporáneo y donde se pensaban las colecciones que entonces pertenecían al Banco

---

\* Una versión completa de este texto se podrá encontrar en el Blog de la *Revista F-ILIA*.

Central, con enfoques renovadores que cuestionaban los discursos museológicos instaurados en los museos de la Dirección Cultural de la entidad rectora.

El proyecto *Museo Malecón 2000*, como lo llamábamos, funcionaba con la herencia de una las prácticas museales más relevantes de la región. Hablo de *Micromuseo: al fondo hay sitio*, dirigido por el crítico y curador Gustavo Buntinx, de quien aprendí la noción de museo como un criterio y no como un lugar. El MAAC funcionaba y gestaba sus programas y proyectos de cada área, sin tener aún la sede que actualmente conocemos, inaugurada en el 2004. Pero hay otras nociones relevantes para los primeros programas del departamento de arte que entonces yo dirigía: estas eran la de ‘museo como zona de contacto’ elaborada por James Clifford (1999) y, sobre todo, la inspiradora idea del ‘curador como productor de infraestructura articulada’, por Justo Pastor Mellado, precisamente para el foro internacional de investigadores que realizamos en Guayaquil en el año 2001.<sup>1</sup>

Este es el marco en el que se concibió el “Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública”.

Como propuesta, *Ataque de Alas* ponía de relieve un tipo de museo que no existe solo como cubo blanco, sino que disemina su acción más allá de su espacio mediante la concepción de una plataforma de trabajo destinada a estimular la formación-creación-producción de artistas interesados en intervenir el espacio público desde un abanico de conceptos y metodologías. Uno de sus contenidos era salir de la idea de un evento aislado y del tipo de proceso que tiene como finalidad la producción y emplazamiento de una serie de obras seleccionadas. En esa apuesta por

---

1 Justo Pastor Mellado. “El curador como productor de infraestructura”, Material del Primer Foro Internacional de Especialistas e Investigadores en Arte (Guayaquil: MAAC, 4-6 de julio 2001).

un proyecto con finalidades pedagógicas, de creación de infraestructura para el medio artístico y con las posibilidades de intercambio reflexivo con los equipos de Antropología Visual (X. Andrade) y de Estudios Urbanos (Carlos Tutiven a la cabeza), y con el apoyo del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo) como parte del equipo curatorial, se logró la participación de alrededor de cuarenta entre artistas, gestores, críticos, antropólogos de Quito, Guayaquil y Cuenca. Durante un año, el proyecto desarrolló, primero, talleres preliminares con el personal seleccionado en las tres ciudades y en la segunda fase se organizaron, en Guayaquil, clínicas de proyectos con los artistas Jaime Iregui y René Francisco Rodríguez, ambos con una vasta experiencia en la franja arte - espacio público. De estos encuentros salieron 28 proyectos que se presentaron a un jurado internacional y fueron seleccionadas ocho obras que se gestionaron y produjeron. Como es de suponer, esta propuesta tiene unos matices y complejidades que no caben acá, pero es importante señalar algunas cuestiones que pueden ser consideradas cruciales cuando estamos hablando de arte contemporáneo y espacio público.

Lo primero es el marco institucional. El despliegue de gestión, las negociaciones con entidades municipales y el respaldo para lograr contrapartes que apoyaran económica y técnicamente las obras, vínculos con medios de comunicación y universidades para generar un ambiente propicio al tipo de arte que se proponía y a los modos de trabajar inscritos en esta plataforma, tuvieron en la administración de entonces total apoyo. El MAAC, como institución novedosa dentro de la red de museos del Banco Central, gozaba de credibilidad y había expectativas con sus propuestas.

El proyecto de Regeneración Urbana se vivía conflictivamente y había conciencia crítica acerca de las políticas municipales y de las regulaciones que se imponían sobre el

espacio público. El museo también era cuestionado desde el punto de vista arquitectónico y desde su lugar en el tope del Malecón 2000, aspecto que lo ponía en la órbita del turismo cultural tipo efecto Bilbao. Conscientes de estas problemáticas, generábamos reflexividad y un trabajo continuo de comunicación sobre los alcances del perfil museológico planteado y del impacto que este podía tener lo mismo en la ciudad que en el campo artístico.

Desde el punto de vista conceptual, las propuestas artísticas surgidas dentro del proyecto, todas concebidas para la esfera pública (este concepto era fundamental puesto que había obras como *Textículos revueltos*, de Fernando Falconí-Falco, que circulaban en la esfera pública sin ser obra en espacio), usaban lenguajes diversos que conversaban críticamente con códigos de la publicidad y de la escultura pública, creaban dispositivos gráficos, objetos intervenibles por el transeúnte, piezas intermediales que le daban la vuelta a estereotipos identitarios, a las ideas de ciudad promovidas por el gobierno Social Cristiano y a sus políticas. Rozaban aspectos controversiales de la urbe o atraían diversos legados.

Merecería la pena comentar las piezas instaladas, pero esto ocuparía otro texto; no obstante, cabe recalcar que había un énfasis en la cualidad provisional y performativa de las obras, en los diálogos precisos que entablaban con el espacio entendido como un sistema cargado de connotaciones históricas, políticas, de tradiciones y usos sociales. Las obras producidas venían a modificar, de cierto modo, el consumo ordinario de esos espacios. También, detrás de cada una de aquellas propuestas había modos particulares de gestión, colaboración con esferas específicas de producción y negociaciones múltiples donde se expresaban claramente las confrontaciones entre las concepciones vigentes sobre los usos del espacio público y el papel que conceden al arte. Negociar estos términos con las instituciones

locales implicó siempre enfrentarse a la idea de que el arte es un adorno, que sirve básicamente para decorar el espacio, que está exento de cualquier tipo de conflictividad o que debe estar plegado a cuanta normativa de diseño arquitectónico, urbanístico y hasta de jardinería.

*Ataque de Alas* tuvo muchísima cola, precisamente, porque la mayoría de las obras emplazadas ponían en jaque esas concepciones y, como es de esperar, tuvimos que afrontar censuras, discusiones cruentas de todo orden y críticas de diverso calibre. Diría que así corresponde cuando se trata de prácticas que retan los modos de concebir y trabajar dentro del mundo del arte y cuando viejas concepciones y hábitos de consumo cultural se ven amenazados por formas instituyentes.

A fines del 2019 Eliana Hidalgo y yo fuimos invitadas por la productora Catalina Reyes Bradford a conformar el equipo curatorial de una muestra de arte contemporáneo a cielo abierto que había sido considerada dentro del proyecto general de regeneración urbana de la Calle Panamá. El marco de la muestra sería la celebración del Bicentenario de la ciudad y, por supuesto, la Empresa Pública Municipal de Turismo, Promoción Cívica y Relaciones Internacionales del Municipio de Guayaquil, entidad rectora del proyecto, tenía en la mira consolidar esta zona histórica y muy populosa del centro como «eje de desarrollo cultural y turístico». Asumimos el proyecto con la idea de desarrollar un trabajo profesional e independiente con las mismas lógicas de una curaduría que contribuyese a consolidar formas de trabajo que incentivaran el campo del arte y en consonancia con la idea de curaduría como estrategia productora de infraestructura.

La propuesta prefiguraba intervenciones en la Calle Panamá que indagaran en el palimpsesto urbano; buscaba obras que dieran valor a ese trayecto y que intensificaran el patrimonio arquitectó-

nico de la zona, que erigieran visuales interesantes y ofrecieran la oportunidad a las personas de ampliar su visión con respecto al arte, presentándole formas diversas de hacer portadoras de opciones estéticas arriesgadas y culturalmente pertinentes. El proyecto ofrecía la posibilidad de presentarle a la ciudad un segmento potente y variado de la escena artística, convocando a creadores de distintas generaciones, con poéticas diversas, pensando la ciudad, sus tradiciones, sus usos sociales y patrimonios, creando una zona de convivencia (y conversación en el caso de algunas obras), con manifestaciones históricas de la visualidad citadina como los murales de artistas connotados de nuestra modernidad.

Con este rasero elaboramos un enunciado curatorial y un listado de artistas interesados en la ciudad que pudieran mirarla desde diferentes perspectivas ideoestéticas, mostrando variables factibles para un proyecto de esta naturaleza con versatilidad conceptual, formatos y materiales diversos. El criterio rector de la nómina priorizaba la cualidad de los procesos de investigación valorando, fundamentalmente, aquellos con proyecciones antropológicas e históricas que pudieran activar legados vinculados a la urbe porteña.

La convivencia de generaciones e itinerarios estéticos disímiles, la idea de Guayaquil como foco integrador de poblaciones migrantes, la importancia de la ría y los esteros: de las sonoridades portuarias, funcionaron como acicates de la selección.

Cabe destacar que la muestra originalmente contaba con dos artistas internacionales de sobrado renombre, pero la pandemia cortó muchas de las expectativas que nos habíamos trazado y hubo que reajustar prioridades.

Hasta el momento, la muestra a cielo abierto que curamos cursa una primera fase compuesta por cuatro obras emplazadas en muros que ya forman parte de la iconosfera citadina.

Quedan pendientes otras tres obras que conllevan negociaciones y facetas técnicas más complejas. Algunas de ellas son interactivas y transmmediales y precisan de equipos humanos con experticias específicas. A estas alturas, como equipo curatorial, aún no tenemos respuestas precisas sobre la continuidad del proceso y esto tendría que ser objeto de análisis pues los curadores, gestores culturales, artistas y la cantidad de agentes que estas plataformas movilizan, operan en medio de esta fragilidad habiendo invertido recursos intelectuales y técnicos.

La fase de producción ha estado llena de altibajos ya que las negociaciones con las direcciones municipales, con los privados dueños de los espacios y los temas contractuales son complejos. Cada proyecto, sobre todo de este tipo, tiene su cuota de sufrimiento y este caso no es la excepción. No obstante, en relación con lo que está a la vista estamos satisfechas con la calidad de las intervenciones y con los modos en los que han funcionado los equipos de trabajo en cada caso. Cabe destacar, la mayoría de las obras, como cuadra a las prácticas artísticas contemporáneas, son provisionales y tendrán su período de vida en la ciudad esperando que los conceptos, las estéticas y sobre todo las metodologías de trabajo sean siempre renovables y vitales.

No sé si es casualidad, pero entre ambos hay una distancia de veinte años. Los proyectos de esta envergadura en la ciudad son escasos. Es mínima la apertura de las instituciones culturales locales para este tipo de propuestas que brindan a los artistas la posibilidad de asumir desafíos metodológicos, técnicos y de producción, que de otro modo les resultaría imposible sortear. No existen las instancias que se propongan programas sustentables y conceptualmente arbitrados de intervención en la ciudad, un ejemplo de ello son los emplazamientos de esculturas y otros encargos municipales de

dudosa pertinencia y cuestionables valores estéticos, algunos de estos con pretensiones monumentales que descuidan, incluso, el criterio básico de convivencia con otros monumentos históricos. Un caso ejemplar es el supuesto monumento a Guayas y Quil, ubicado bajo el Puente de la Unidad Nacional, entre las avenidas Pedro Menéndez Gilbert y Benjamín Rosales Aspiazu, emblema no solo de mal gusto, sino que atropella al del General Eloy Alfaro, obra del escultor Alfredo Palacios, una joya del arte público guayaquileño que está situado bien cerca.

En esta circunstancia, es difícil garantizar que las intervenciones culturalmente significativas del espacio público sean sostenibles y conceptualmente pertinentes. Los proyectos focalizados en distintas direcciones municipales que no se comunican entre ellas, en aras de trazar políticas coherentes encaminadas a arbitrar el rol del arte en el espacio público pueden superponerse entre sí, confundir a la gente sobre qué implica uno u otro proyecto en términos de concepción y propuesta o en cómo pudieran ir afirmando, poco a poco, mejores prácticas en todo sentido.

Este *modus operandi* es historia antigua con el agravante de que no parece ceder el paso a concepciones de la relación arte y ciudad que reflejen las multifacéticas maneras en las que las prácticas artísticas pueden incidir no solo en el embellecimiento de la urbe con fines turísticos o en el adecentamiento de determinadas zonas para ‘subirle el tono moral al territorio’, sino como modos de reconocimiento, afirmación y estímulo de diversas formas de sociabilidad que incentivan la sensibilización con el tejido urbano y generan pertenencia y vínculo, además de promover y consolidar la escena cultural local.

## David Hidalgo

### Arte urbano en América Latina: pedagogía disidente o nueva expresión del arte contemporáneo

El arte a lo largo de la historia se ha constituido en una de las formas de expresión humana con mayor capacidad de generación de valor para los procesos sociales y colectivos a nivel mundial. El arte no se debe solo dimensionar en términos de cultura, ya que su principal aporte a la sociedad es ser un vehículo para la transportación de ideas y de simbolismos. No obstante, la contemplación de una obra artística como testimonio físico de una época y sus corrientes de pensamiento es apenas una parte de un todo más profundo. A través de las artes se pueden leer los procesos humanos en los distintos contextos políticos, sociales e históricos, es decir, observar el arte más allá del resultado, como una producción social que puede representar la voluntad de la colectividad dentro de una época. Por esta razón, las artes no pueden comunicar exclusivamente sus múltiples mensajes y lecturas de la condición humana en museos o colecciones privadas porque la sociedad necesita que estas estén en lo cotidiano, en lo urbano, en la ciudad a cielo abierto. El arte urbano es la nueva expresión del arte contemporáneo y pese a que existen diversas expresiones artísticas en este campo, el arte pintado sobre muros es una de las principales. Particularmente, América Latina y su arte urbano tienen una relación elemental y necesaria para el entendimiento de las complejidades presentes en sus territorios, instituciones y ciudadanos.

Para empezar, el arte urbano latinoamericano a inicios del siglo XX tuvo grandes exponentes con los muralistas mexicanos

Diego Rivera, Clemente Orozco y David Siqueiros que llevaron un proceso pedagógico a las masas con el fin de fortalecer la comprensión de procesos políticos revolucionarios, la identidad, la historia y la memoria social del pueblo mexicano. El arte urbano, en este caso el muralismo, *per se* no educa a los ciudadanos, el factor educador está en los contenidos, cómo y qué se coloca en los muros, como pizarras en salones para clases. Entonces, existe toda una filosofía de pedagogía urbana y visión estratégica detrás de este tipo de procesos que están pensados para ser contemplados por públicos diversos en distintas localizaciones de la ciudad. Sin embargo, el arte urbano pintado sobre una pared exterior es, como primera cosa, una expresión artística que nace de la creatividad del artista o muralista que desde un deseo personal e individual quiere comunicar algo que puede o no tener un impacto relevante en la sociedad.

La sociedad se va a apropiarse de estos elementos que van creando un paisaje urbano con color, pero que al mismo tiempo tienen una intención irruptora para confrontar la realidad, al sistema y al orden de las cosas. Por un lado están los murales y por otro, los grafitis, que son una forma de expresión más suburbana, donde se manejan códigos y símbolos que no son entendibles para toda la población. Este tipo de arte urbano puede ser producto de la disidencia contra regímenes políticos que mantienen estructuras de poder conservadoras y opresoras. Se puede entender que este arte que nace en las calles tiene en muchos casos un tono de protesta contra algo que se desea cambiar en la sociedad, la política o el ejercicio de gobierno de un determinado grupo dominante. El arte urbano que se pinta en los muros en América Latina, como en otras partes del mundo, puede crear vanguardias artísticas que sirven para inspirar esta misma producción de arte urbano o al arte puertas adentro que se exhibe normalmente en galerías.

En ese sentido, la influencia que ha tenido el arte urbano vanguardista de Banksy en el arte contemporáneo no solo por sus ideas y crítica social es indiscutible. El concepto detrás de su obra plasmada en paredes resulta en un efecto de creación y construcción del imaginario colectivo, ciudadano y urbano que invita a fugarse de lo políticamente correcto, impositivo y convencional hacia una realidad alternativa, ideal e inclusive deseable. En el contexto latinoamericano existen varios representantes del muralismo sudamericano donde destacan artistas como el brasileño Eduardo Kobra, el ecuatoriano Juan Sebastián Aguirre (Apatatán) o la argentina Milu Correch. Por ejemplo, las obras de Kobra en la intervención urbana conocida como Puerto Maravilla en Río de Janeiro crea una atmósfera artística que abraza a los locales y visitantes en una experiencia de espacio público única en la ciudad. También destaca, por ejemplo, el trabajo de Correch, colocado en barrios de renta baja como las Villas Martelli y Soldati en Buenos Aires, potenciando estos sectores desde el arte urbano. En el caso de Apatatán, hay una intención constante de revalorizar las etnias mestizas, indígenas y negras en sus trazos y estilos. Se trata de un arte callejero que genera reflexión por sus contenidos y fortalece la identidad nacional y regional.

Por otro lado, esta producción artística urbana mencionada en el párrafo anterior no necesariamente llama a la insurgencia social, pero sí corresponde a un ejercicio pleno del derecho a la libertad de expresión, en un proceso de pertenencia y apropiación de la ciudad. Cabe señalar que el arte urbano encuentra su esencia en procesos artísticos orgánicos y naturales; es decir, nace de los artistas que son parte de una sociedad a la que le agregan valor con su talento y creatividad en un determinado tiempo y contexto. Sin embargo, esto puede verse alterado cuando el arte se usa con fines políticos. Un ejemplo de aquello es Guayaquil, donde el gobierno local de casi tres décadas del Partido Social Cristiano (PSC),

a finales de enero del presente año, inauguró un mural institucional sobre la fachada del mercado Artesanal denominado *Identidad Guayaca*. Su ejecutor fue el artista Joachim Ampuero. Aquí es oportuno indicar que la estrella de cinco puntas que aparece en el mural —que además describe una tradicional escena de deporte callejero barrial— hace parte de la biopolítica de dominación que ejerce el PSC al usar símbolos cívicos para crear un sentimiento muy fuerte de localismo. Por años este tipo de arte urbano —no solo de murales sino también en otras expresiones artísticas— alimentó el imaginario colectivo con la idea de que, si alguien estaba en contra de las barbaridades urbanísticas ejecutadas o de políticas públicas erróneas impulsadas por ellos, estaba en contra de Guayaquil. Ese civismo y localismo ‘Madera de Guerrero Republic’ como política de la ciudad y espacio público impuesta por las autoridades de turno les ha servido a ellos para mantenerse en el poder. El arte urbano, en este caso, entra en una contradicción, es usado en función de beneficiar al poder, incide sobre los procesos creativos y resultados visuales plasmados sobre muros o fachadas en la ciudad.

En resumen, en el siglo XXI el arte urbano latinoamericano tiene la oportunidad histórica de mostrar lecturas alternativas y necesarias de la sociedad, la política y la vida misma, en contraposición a las construidas por el aparataje gubernamental a nivel local o nacional, así como de los medios de comunicación convencionales. Además, puede crear ciudadanos con pensamiento crítico sobre los desequilibrios sociales y económicos. De acuerdo con la crítica de arte Barbara Rose (1968): «el arte se ha convertido en el sustituto de la revolución». Dicho en otras palabras, el arte urbano tiene una función revolucionara sin necesariamente ser radical y su rol en la sociedad es generar reflexión para cuestionar el *statu quo*.

## María Fernanda López<sup>2</sup>

No te metas con mi muro.

Crónica de los usos del arte de calle en la ciudad de Guayaquil Ecuador, de la serie “Paredes tristes”

**D**urante los últimos años, hemos sido testigos de un fenómeno particular en torno a la administración municipal local. Podríamos decir que, liderando estos nuevos tiempos de la institución, el entonces concejal Josué Sánchez —obviamente de los Madera de Guerrero—, empezó la ‘coolización’ de la agenda. Sin más, el ‘diálogo’ con las expresiones culturales urbanas no se hizo esperar y el saldo, al contrario de ser favorable, arroja números rojos en inversión de fondos públicos y una cadena de precarización laboral poco saludable.

En primera instancia, en el año 2017 se puso en marcha la primera fase del proyecto “Guayarte”, espacio resultante de un sinnúmero de reuniones entre la institución y actores del arte de calle. Se debe indicar que diversos proyectos fueron presentados tanto a la DASE como al Municipio, todos independientes. Lastimosamente, estas iniciativas fueron asimiladas y denominadas “Guayarte” como un programa

---

<sup>2</sup> Nota pre-liminar: En atención a la pregunta planteada y tomando en cuenta los continuos desatinos municipales en torno al uso del arte de calle, propongo una reubicación del lugar de enunciación del presente texto a la ciudad de Guayaquil. Poco se puede avanzar a discusiones regionales sin analizar en primer término el propio contexto, según lo indica Lawrence Grossberg. De tal forma la pregunta debería ser ¿en qué medida el arte urbano es utilizado por la agenda municipal y como estos usos resuenan en el colectivo? ¿Cuál es la percepción del arte de calle en el contexto guayaquileño y sus principales diferencias con el arte público de orientación contemporánea?

municipal de arte público. Pese a este particular proceder, las primeras verticales fueron pintadas en pleno centro de Guayaquil. Mantra de Francia, Apatatán y HTM de Ecuador, Frank Salvador de México y, representando al arte local, Monosapiens Crew y Skateland. Adicionalmente, se realizó un conversatorio sobre arte urbano y un concurso en la denominada “S” del terminal, que tuvo la participación de más de veinte artistas de calle. Esta primera fase contó con la participación en la coordinación general de Luis Fernando Aúz, experto gestor cultural quiteño, especializado en arte urbano.

En el marco de las negociaciones de esta línea de trabajo, se solicitó que se discutiera sobre políticas públicas que generen un desarrollo para el arte urbano, pero esta petición simplemente fue ignorada. Al cabo de diez meses entró en marcha la segunda fase de Guayarte, esta vez interviniendo una plaza de comidas con estética de arte urbano. Debo anotar que este es un testimonio en primera persona, ya que tuve la oportunidad de participar en calidad de curadora en el año 2017. A la fecha, todos los murales originales de la plaza Guayarte han sido ‘renovados’, quién sabe bajo qué criterios ni en qué términos de inversión o curatoriales.

Luego de esta breve introducción a la situación del arte de calle en relación con el aparato municipal, es imperioso mencionar que esta entrada que plantea un análisis profundo en cuanto a la producción de arte urbano, bajo procesos impulsados por el municipio de la ciudad, obedece a la particularidad del uso del espacio público en la ciudad de Guayaquil, que se encuentra regulado en su totalidad. De esta forma, los proyectos de arte urbano en la ciudad de Guayaquil, en su mayoría, son ejecutados, financiados y gestionados por el Departamento de Ordenamiento Territorial y la Dirección de Cultura. Es así que

nos enfrentamos a una ciudad cuyas ordenanzas municipales privilegian la gestión pública del espacio urbano.

En este contexto, y continuando el análisis de estas incursiones en la ciudad, nos encontramos con el proyecto de la Empresa Pública Municipal de Turismo “Paseo de las Artes” en la calle Panamá, que plantea la construcción de espacios comunitarios y la intervención de once edificios con ‘murales’. La consultoría sobre este proyecto se encargó a la Universidad Católica, centro de educación superior que designó a Lupe Álvarez como curadora de uno de los trayectos. Evidentemente, el tratamiento de los edificios asignados incluyó obras fundacionales del que es el programa municipal “Guayarte” liderado por el Departamento de Ordenamiento Territorial. En este sentido, los muros realizados por una dependencia del Municipio fueron borrados por otra.

Este proceso de ‘borramiento’ continuo o superposición se expresó en el caso del mural “Corazón tropical” del mexicano Frank Salvador, que presenta una valla del artista italiano Millo incrustada, valla que pertenece a otra iniciativa municipal, esta vez correspondiente a la Aerovía “Aeroarte”, concesionada a una productora independiente. Estas iniciativas nos indican que definitivamente la administración municipal carece de políticas públicas en torno al tratamiento del arte urbano.

Si tomamos en cuenta las actuales discusiones sobre conservacionismo de arte urbano y la proliferación de archivos regionales y documentas (Gallo, Mata, Coluccio) nos encontramos frente a una deslegitimación e irrespeto a esta práctica. Muros fundacionales de la ciudad como el de Apitacán o el de Mantra Rea ubicados en la zona centro, fueron removidos y cambiados en el primer caso por una obra de

arte contemporáneo a cielo abierto, se trata de una pieza de Lorena Peña.

Al respecto podemos decir que el diseño aceptado por la curadora, cedido a la productora y posteriormente realizado por tres grafiteros de base, dos provenientes de la ciudad de Quito y uno de la ciudad de Guayaquil, son el caldo de cultivo idóneo para fenómenos como la precarización laboral. Si bien en palabras de Lupe Álvarez «las condiciones de producción le son irrelevantes al arte contemporáneo», al arte urbano sí le son absolutamente relevantes. Una ciudad que carece de políticas públicas en torno al arte de calle, perenniza sistemas de opresión y jerarquiza el arte de cara a la comunidad. A la par de la realización de las intervenciones pertenecientes a la curaduría de Álvarez, se intervinieron tres pasos a desnivel a cargo del colectivo Mono Sapiens Crew, un colectivo de artistas urbanos que utilizan técnicas de grafiti al usar aerosol.

A esta *crew* se le asignó varios pasos a desnivel; es decir, en términos urbanísticos, superficies de menor rango que las de la calle Panamá. El presupuesto asignado para estos proyectos es de conocimiento público según la LOTAIP, Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública (LOTAIP), y puede ser consultado a través de cualquier buscador de internet. Lo que llama mi atención es esta forma de producción por encargo, la cual deja varias interrogantes al catalogar estas intervenciones.

Observar surcar las alturas a conocidos artistas urbanos guayaquileños como el caso de Gabriel Peña, Made Nows, Daniel Ochoa, entre otros, rellenando y plasmando obra ajena me resulta terriblemente perturbador por el contexto en el que vivimos. Si en el 2017 pensamos ganar territorio para el arte de calle, en el 2021 confirmamos haberle abierto las puertas a la colonización de las verticales del centro por parte del arte

hegemónico y legitimado por la institución arte. Se importan de Quito artistas como “La Suerte”, cuyo muro fue ejecutado por un equipo de primera Gabriel Peña, Daniel Ochoa y Mario Sánchez más conocido como EME ESE, uno de los pioneros en el arte urbano quiteño y local. En el caso del Malecón y perteneciente a otro proyecto municipal invitan esta vez a Andison, también artista urbano quiteño de renombre en el movimiento.

Me pregunto entonces cuáles son las políticas públicas municipales en torno al uso del espacio público y su interés en el desarrollo del arte urbano local. Me pregunto cuál es la diferencia del “cielo abierto” con el circuito cerrado en el que artistas urbanos y grafiteros son precarizados y tomados como mano de obra al servicio del ‘arte’. Me pregunto por los conocimientos sobre conservacionismo del arte de calle, que al parecer es desconocido por los curadores y críticos de arte locales. Me es inevitable hablar en primera persona desde el testimonio y con las credenciales del acceso a montos y cifras que me otorga la ley. Montos obscenamente diferentes entre el pago a productoras, artistas y curadores y en último término a los ‘ejecutantes’. Este ejercicio de crónica me deja más inquietudes que certezas y sobre todo me permite expresar una voz de cuestionamiento absoluto a las condiciones de uso del espacio público en la ciudad de Guayaquil, que me alberga desde hace seis años, en el marco de los cuales he podido producir y curar diversos espacios para la cultura urbana. Recordemos que el arte urbano no se remite a la obviedad del muro, lo conforman también los fanzineros, los del *sticker art*, el *paste up*, el *skate art* y el *laser grafiti*. Queda entonces por seguir en la lucha y la resistencia desde espacios más horizontales que hagan frente al poder local y al ‘encarguismo’ que impera en las calles. Por nuestra parte, seguiremos haciendo calle.

## Ivanna Santoro

**C**onversando un sábado a las 9 de la mañana en una minga en el bosque de Pradera III, José, militar de 29 años me comenta: «Los murales volvieron el bosque seguro, porque si el lugar es feo, se reúne gente fea». Por otro lado, un domingo me encuentro con varias personas paseando a sus mascotas por las calles de Urdesa cerca de los murales de Carla Bresciani, «esto es lo que quiere Urdesa, ser un espacio cultural».

Cuando hablamos de arte urbano, no dejo de preguntarme: ¿cómo estas expresiones gráficas que encontramos en la ciudad entran a formar parte de las relaciones sociales de su territorio y lo cargan de sentido? ¿Puede el arte urbano dinamizar un territorio? ¿Puede el arte urbano ser una herramienta de cambio en el espacio público? Pero, cómo responder a estas preguntas si crecí en una ciudad donde se limita, no se comprende y, en muchos casos, hasta se persigue al que pinta o raya las paredes. Una ciudad que prácticamente le declaró la guerra al color e impuso por mucho tiempo un gris homogeneizador. Las paredes y las calles de Guayaquil, sin embargo, tienen mucho que decir, expresar y transmitir.

“De la Pradera a Urdesa: Un recorrido de arte urbano y comunidad” fue una curaduría que realicé a finales del 2019 e inicios del 2020 bajo la cátedra de Arte Urbano, donde buscaba respuestas a estas preguntas que me interpelan constantemente. Tomando en cuenta que cada barrio o sector es diferente en una misma ciudad y que el arte de calle permite entablar un diálogo entre el espacio y sus habitantes alrededor de las situaciones particulares de cada contexto, encontré en el trabajo de los artistas Carla Bresciani y Gabo Peña las vo-

ces que reflejan y evidencian los efectos y vínculos que el arte urbano es capaz de generar y tejer entre los habitantes y su territorio.

Comencé a pintar para cambiar un poco la estética del barrio. Antes de eso, viajé a Paraguay y me enamoré de San Jerónimo que está todo intervenido con arte urbano; regresé e intenté hacer lo mismo en mi zona. Primero empecé pintando un par de casas y la respuesta de los vecinos fue muy buena, me agradecían por hacerlo. Luego de darme cuenta del efecto que generaba en la gente, se volvió un compromiso, dejé de pintar por pintar.

Esto último me cuenta Gabo Peña sobre sus inicios interviniendo su barrio, Pradera III. «El bosque lo pusieron porque aquí se encuentra la planta de procesamiento de aguas servidas y emana malos olores. Entonces el bosque es una especie de pulmón para que no huela mal». Sin embargo, el bosque se convirtió en guarida de vendedores de drogas y consumidores. «Aquí se drogaban, tenían sexo. Hasta que cogieron al vendedor por intento de violación a un niño. Pero se quedaron los consumidores. Fue así que empecé a pintar en el bosque. La problemática de las drogas me motivó a intentar convertir este espacio en un lugar mágico».

Fue así como Gabo creó el festival de arte urbano “Bosque de Colores”. En este festival se invita a varios artistas urbanos a intervenir las paredes del bosque, sus cachas, casas y pisos, también invita a músicos, escritores y gestores culturales para generar un ambiente diverso y transdisciplinar desarrollando actividades culturales para los niños y adultos del barrio. «Los murales son maravillosos, es lo mejor que le pudo

pasar al bosque. Luego de que Gabo pintara el primer mural, de una fuimos a buscarlo para que siga pintando. Reuníamos tarros de pintura, hacíamos vaca para comprarles comida, lo que sea necesario para que sigan pintando» cuenta Miguel Ángel, residente en Pradera III. Los cambios que surgieron a partir de las intervenciones de Gabo han sido puente para que los mismos moradores quieran cuidar el bosque y se mantenga limpio.

Entre todas las encuestas que realicé en la zona, por alrededor de 4 días, no hubo una sola respuesta negativa acerca de los murales; es más, tuve la oportunidad de participar en una de las mingas organizadas por los mismos residentes para limpiar y sembrar más árboles y flores en el bosque. «Los murales le han dado vida al parque», me cuenta Esperanza, moradora de 56 años.

Carla, al igual que Gabo, ha vivido la mayor parte de su vida en Urdesa, pero comenzó a tomarse las paredes de la zona hace unos 4 años: «La verdad es que yo empecé a pintar aquí porque sentía que tenía que darme a conocer, sin embargo, me di cuenta que sí se pueden generar cambios en mi entorno». De todas formas, Urdesa se ha mantenido más resistente a las intervenciones urbanas: «La primera vez que pinte se me acercó un señor a reclamarme por ‘dañar las paredes’». La misma respuesta tuve al preguntarle a un morador de la avenida Arosemena Gómez: «No me gustan los colores, no sé qué es, pero no me gusta». Más allá de los pocos comentarios de distintos vecinos que no les gustan las paredes pintadas y que se siguen percibiendo bajo las mismas lógicas negativas y llenas de estigmas hacia las expresiones gráficas en las calles que los gobernantes de la ciudad transmitieron por muchos años, la gran mayoría fueron respuestas positivas. Juan José

de 74 años: «Sí me gustan los murales, se ve más vivo el barrio. Me gustaría ver murales de naturaleza, pero eso sí que los tengan bien mantenidos».

Según Carla, dentro de las personas que conoce que también han crecido en Urdesa, se ha levantado una necesidad por convertir Urdesa en una zona cultural.

Está la Molienda que invitó artistas urbanos a intervenir, Paradero arte/café, Camelias Tea; todos somos urdesiñxs que buscamos que Urdesa sea un circuito cultural, y casi todas, si no son todas, las paredes que he intervenido han sido con el permiso de los dueños de casa, quienes siempre quedan felices con su mural.

Justo ahora se creó un nuevo comité de Urdesa con personas más contemporáneas a Carla. Fernando Ampuero es uno de los integrantes:

El solo colorido (de los murales) es ya un aporte al rejuvenecimiento de un barrio tradicional. La variedad de conceptos a nivel visual (Gardeneira, Casanova, Bresciani) aporta además en la democratización del arte, invitando al ciudadano de a pie a apreciarla en su diversidad y participar de esta.

«Lo único que no me gusta es que me sube la renta», me dice entre risas Jorge sobre los murales de Carla, «la verdad es que es un gran aporte, Urdesa se ve más alegre, con más vida; me gustaría que siga pintando, que vengan más artistas, y que el barrio se llene de color».

Queda claro que el arte urbano rebasa los lenguajes artísticos, sus técnicas y temas para producir un giro activo en

el transitar pasivo de un territorio o ciudad. Las voces que expongo en este texto son la evidencia de los alcances que puede generar el arte urbano en el espacio público. Es importante recordar que el espacio público no es privado, es público, es de nosotros. Por esta razón, son necesarias las intervenciones urbanas que logren interpelar los espacios de tránsito y movilizar el imaginario social a un sano ejercicio de reflexión y crítica. Termino citando las palabras de Lucho, residente de Urdesa: «¡Más murales, carajo!»