



**UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA**

Produciendo en pandemia: Procesos de producción en artes visuales contemporáneas de Guayaquil a partir del impacto del COVID-19

Elaborado por:

JEFFREY VÉLIZ GODOY

GRADO

Trabajo de Investigación Formativa previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Periodismo

Guayaquil – Ecuador

Diciembre, 2021



**UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA**

Produciendo en pandemia: Procesos de producción en artes visuales contemporáneas de Guayaquil a partir del impacto del COVID-19

Elaborado por:

JEFFREY VÉLIZ GODOY

GRADO

Trabajo de Investigación Formativa previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Periodismo

DOCENTE INVESTIGADOR
Mgtr. Zaylin Brito

CO-INVESTIGADOR
Mgtr. Armando Busquets

Guayaquil, Ecuador
Diciembre, 2021

Resumen

La creación y producción de artes visuales contemporáneas en Guayaquil, a partir del impacto del COVID-19, no se detuvo. El presente estudio describe cómo fueron gestados los procesos de creación y producción de los artistas visuales tras el impacto de la pandemia; como también sus reorganizaciones, limitaciones y oportunidades creadas para el quehacer artístico y el contexto local a partir de este momento histórico. Con un enfoque cualitativo y mediante el método autoetnográfico, las entrevistas a actores legitimados por el Mundo del Arte (Danto, 1964) guayaquileño y que exhibieron, al menos una vez, durante este lapso, revelan los aspectos que resultaron claves para la producción de artes visuales en la ciudad durante la crisis sanitaria. El uso de los afectos en la materialización de sus obras, la presencia de una nueva generación de artistas, el desarrollo de un ecosistema expositivo en la zona central y las redes comunitarias de artistas como respuesta a la precariedad del trabajo en las artes y la cultura son algunos de ellos. Esta indagación también da cuenta, a través de la indagación viva (Springgay et al., 2005), de cómo conocer sobre los procesos de creación y producción de los colaboradores investigados devino en una inquisición personal reconocedora de mi yo narrativo (Bochner, 1997), representada en una propuesta de arte visual contemporáneo.

Palabras clave: arte contemporáneo, artes visuales, procesos creativos, producción artística, COVID-19.

Summary

The creation and production of contemporary visual arts in Guayaquil in the wake of covid-19 has not stopped. The present study shows how visual artists' design and production process were conceived after the pandemic impact, as well as their reorganizations, limitations, and created opportunities in the artistic and local context from this historical moment. With a qualitative focus and through the autoethnographic method, the interviews with the legitimate actors of The World of Arts (Danto, 1964) from Guayaquil and that were exhibited, at least once, during this time, reveal critical aspects for the production of visual arts in the city during the sanitary crisis. The use of affections in the materialization of their works, the presence of a new generation of artists, the development of an expository environment in the central zone, and the networks of community artists as a response to the precariousness of the work in arts and culture are some of them. This inquiry also shows, through a live investigation (Springgay et al., 2005), how to know about the process of creation and production of the investigated helpers resulted in a personal inquisition recognizer of my narrative self (Bochner, 1997), represented in a proposal of contemporary visual art.

Keywords: contemporary arts, visual arts, creative processes, artistic production, COVID-19.

Nota introductoria

El trabajo que contiene el presente documento integra el Proyecto Interno de Investigación-Semillero: Escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil: nuevas reconfiguraciones ante el impacto del Covid-19, propuesto y dirigido por la docente investigadora, Mgtr. Zaylín Brito, acompañada del co-investigador, Mgtr. Armando Busquets, ambos docentes de la Universidad Casa Grande.

El objetivo del Proyecto de Investigación Semillero es analizar el escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil a partir del impacto de la pandemia generada por Covid-19. El enfoque del Proyecto es cualitativo. La investigación se realizó en la ciudad de Guayaquil. Las técnicas de investigación que usaron para recoger la investigación fueron el estudio de caso y autoetnografía.

Índice

Resumen	2
Summary	3
Introducción	7
Planteamiento del problema	10
Justificación	10
Antecedentes	12
Revisión de la literatura	18
Arte: definiciones y conceptos clave	18
Nociones de arte contemporáneo	20
Artes visuales contemporáneas	23
Producción artística	24
Problema de investigación	25
Metodología	26
Método	27
Participantes	29
Muestra	30
Análisis de resultados	31
Prefacio	34
Resultados	42
Capítulo I	42
1.1 Tiempo, recursividad y afectos: los recursos de la producción artística durante el encierro	45
1.2 Las afecciones de la pandemia y las ideas estéticas de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños	50
1.2.1. Ruth Cruz: “No quería salvar a una paloma herida”	53
1.2.2. Juan Carlos Vargas, “Yo soy los materiales que recojo”	55
Capítulo II	57
2.1 La producción de artes visuales para los espacios expositivos emergentes	58
2.1.1 Gentrificación y el ecosistema expositivo del centro de Guayaquil	60
2.2 El rol de la producción emergente	63
2.3 Pictocentrismo: la producción artística y su relación con el mercado del arte	66
Capítulo III	71
3.1 Otras oportunidades para la producción artística en artes visuales de Guayaquil	74

Discusión de resultados	76
4.1 Propuesta artográfica: "La perfecta otra cosa".	82
4.2. La perfecta otra cosa	87
Conclusiones	88
Recomendaciones	91
Referencias	106

Introducción

El panorama de las artes visuales contemporáneas en Guayaquil ya estaba viviendo una reconfiguración, paulatina y continua, desde inicios del siglo XXI. Diversos procesos e hitos institucionalizadores del circuito del arte como el devenir del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador, de siglas ITAE, y su contribución con nuevos artistas visuales desde 2003 a la ciudad del Puerto Principal eran, de por sí, factores de cambio en la localidad. (Brito, 2013; Córdova, 2013; Larrea-Rabascall, 2013, Pérez y Rizzo, 2015). Hasta que, a mediados de marzo de 2020, un nuevo factor sociopolítico, económico y sanitario demandó una nueva reestructuración: el brote global de enfermedad por coronavirus COVID-19 (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2021).

Para el 11 de marzo de 2020, Tedros Adhanom Ghebreyesus, Director General de la Organización Mundial de la Salud (OMS), había caracterizado la epidemia por COVID-19 como una pandemia, dejando claro que la preocupación debía ser mundial (Organización Panamericana de la Salud [OPS], 2020).

Durante los primeros meses del año, pero especialmente a partir de marzo de 2020, la mayoría de los países tomaron medidas radicales para contrarrestar la propagación de COVID-19, lo que resultó en el cierre al público de museos y otros lugares culturales. De acuerdo al *Informe sobre los museos del mundo ante el COVID-19* de la UNESCO, casi el 90% de ellos, traducible a más de 85.000 instituciones en todo el mundo, cerraron sus puertas durante el momento neurálgico y más crítico de las crisis sanitaria (UNESCO, 2020).

Situación que obligó a las instituciones a repensar y dinamizar, desde el aislamiento, la relación con el público y el circuito del arte.

La pandemia trajo consigo el confinamiento en las casas y el distanciamiento físico como medidas de prevención social y aplicación de la propagación del virus —en Ecuador, concretamente, el 16 de marzo del mismo año entró en vigencia del Decreto Ejecutivo No. 1017 que declaró el estado de excepción por calamidad pública y cuarentena obligatoria en todo el territorio nacional (El Comercio, 2020)—, modificando y atentando así, contra la vida y desarticulando la rutina social. Un suceso que, desde el lente de Hegel, recae en lo histórico universal; un hecho que, independientemente de la subjetividad empírica o ideológica de cada individuo en la tierra, impactó en la totalidad de las relaciones humanas (Torres, 2020). Incluyendo la relación social de las artes en general y de las artes visuales, para fines de este estudio, en específico.

En el Ecuador, espacios institucionales como el Museo Municipal de Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) o el Museo Nahím Isaías tanto como espacios de exposición y promoción artística privados e independientes: Galería DPM, Espacio Onder —antes Espacio Violenta— fueron algunos de los espacios que, localmente, también tuvieron que reestructurar sus dinámicas y formas de relación con el público. Como también con el circuito del arte en sí. Todo desde el aislamiento.

Los artistas visuales, protagonistas de este circuito, también conocido como Mundo del Arte (Danto, 1964), repensaron sus procesos de producción, exposición y circulación de las obras. La hipertextualidad de lo *online* se convirtió en la plataforma de exposición de las

propuestas artísticas gestadas en este contexto, como la propuesta digital contemporánea *Tiempos violentos* que el renombrado Espacio Onder ejecutó en abril del pasado año para incentivar la compra de las obras de los artistas visuales jóvenes y emergentes que el colectivo se encarga de promover.

A un año con tres meses desde el inicio de la pandemia y con el 11 % de la población ecuatoriana vacunada a fecha del 19 de julio de acuerdo a cifras del Ministerio de Salud Pública (El Comercio, 2021), los museos y centros culturales de Guayaquil van abriendo sus puertas. Incluso, unos nuevos aparecieron en el panorama. Todos aún con protocolos de bioseguridad y distanciamiento social para su reapertura total progresiva.

Escenario en el que se vuelve pertinente cuestionarse, en orden de conocer su reconfiguración, cuáles y cómo son las nuevas dinámicas que posibilitan las formas en que se crea, organiza y opera la producción en artes visuales en la ciudad a partir del impacto del covid 19 a mediados de marzo del 2020.

Planteamiento del problema

La presente investigación propone analizar los procesos de producción en artes visuales contemporáneas gestados en Guayaquil tras el impacto del COVID-19. El estudio estará dirigido a conocer desde una perspectiva histórica y crítica cómo se crean, gestionan y operan las nuevas dinámicas de producción artística en el contexto de la pandemia, post confinamiento obligatorio y las regentes medidas de distanciamiento físico.

Guayaquil, gracias a un proceso de institucionalización y especialización en arte contemporáneo (Brito, 2013, p. 26), se ha convertido, para muchos, en el centro de atención de las artes visuales en el país.

En ese contexto de institucionalización, el impacto de la pandemia generada por covid 19 en el año 2020, reconfigura el escenario artístico y cultural de la ciudad. Evidenciado un repliegue en los proyectos expositivos y en aquellos que requieren de la participación de públicos, crítica especializada y medios de difusión.

Justificación

La escasa producción de investigaciones acerca del escenario artístico visual contemporáneo en Guayaquil es, de por sí, un inconveniente en la comprensión de cómo se articulan y evolucionan los diferentes componentes del mundo del arte local (Brito, 2013, 2016). Vacíos en la literatura que suponen un reto para la construcción de datos, pues su

objeto de estudio transcurre en el presente inmediato: el fenómeno ocurre a medida que la investigación se desarrolla.

Sumado el contexto de la pandemia y su irrupción en este escenario, el presente estudio se vuelve imperante, valiéndose de tal escasez y convirtiéndola, al mismo tiempo, en la motivación, necesidad y justificación misma de esta investigación.

El actual panorama suscita, así, una serie de preguntas que requieren una contestación a través de la realización de una investigación ¿Cuáles y cómo se han gestado las nuevas dinámicas de producción artística generadas en el escenario de las artes visuales contemporáneas de Guayaquil? ¿Cuáles han sido las limitaciones y oportunidades? ¿Han desplegado los artistas visuales contemporáneos procesos creativos que reposan sobre la hipertextualidad de lo virtual que ha propiciado la pandemia? ¿Se han instalado, también, nuevas prácticas transdisciplinarias necesarias de un abordaje exploratorio para su comprensión y divulgación?

Consecuentemente, este estudio pretende advertir sobre los nuevos procesos de producción en artes visuales contemporáneas en Guayaquil, apuntando a convertirse en un referente para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas del país y la región. La pandemia, sin lugar a dudas, ha propiciado limitaciones pero también oportunidades para el escenario artístico. Desconocer esas oportunidades y nuevas dinámicas artísticas gestadas obstaculiza la comprensión del futuro de las artes visuales en la ciudad.

Antecedentes

El presente panorama para las artes visuales contemporáneas en Guayaquil es distinto al que se conoció, por ejemplo y para el arte moderno, desde la mitad del siglo XX . Época en la que las tendencias artísticas, alejadas de los supuestos coloniales o republicanos e impulsadas por artistas como Eduardo Kingman exploraron una iconografía propia interesada en la realidad social y las nociones de lo autóctono (Pérez y Rizzo, 2015). En aquel momento, la importancia de estas corrientes, por su novedad en el tiempo e impacto visual, provocó, paradójicamente, un estancamiento cultural y artístico debido a la repetición constante de símbolos y tendencias; frenando el desarrollo de la memoria visual ecuatoriana (Brito, 2013; Córdova, 2013).

El historiador de arte Rodolfo Kronfle ilustra el panorama de las artes visuales en Ecuador durante la mitad del siglo XX al analizar la propuesta artística del pintor ecuatoriano, Eduardo Solá Franco: “el más contemporáneo de los modernos” (Kronfle, 2018, p. 40). En su observación, al recalcar los aspectos que circunscribe la obra de Sola, lo define como aquel que iba:

A contrapelo de los movimientos modernistas y por ello era visto como un trasnochado [...]. Desde 1959, por ejemplo, realizó filmes experimentales que bien se pueden entender como las primeras piezas de videoarte en el país [...] puso un acento en lo autobiográfico, el recuerdo y la memoria... todos estos temas que tienen relación directa con la teoría crítica de nuestro tiempo. (Kronfle, 2018, p. 52)

Propuestas como las de Solá, pudieron fortalecer el avance de la memoria visual del público y la escena cultural, pero la inclusión de sus trabajos en colecciones públicas fue casi nula. Efecto que se revierte (Kronfle, 2018, p. 40), en la década de los 80, cuando Solá transitaba ya su vejez.

Guayaquil, gracias a un proceso de institucionalización y especialización en arte contemporáneo comenzado en los años 80, se ha convertido para muchos en el centro de atención de las Artes Visuales en el país. Durante este periodo se desarrollaron las primeras prácticas artísticas contemporáneas con el arte conceptual por parte de un manojito de artistas de influencia extranjera como el colectivo Artefactoria. Proceso que, asentado a inicios de los 2000 con el devenir del ITAE, ha propiciado además una nueva camada de artistas cuya generación está marcada por la contemporaneidad, la diversidad y la conceptualización de propuestas.

A inicios del presente siglo, específicamente en 2003, el panorama para las artes visuales propicia un fenómeno novedoso gestado por múltiples elementos que suponen una reestructuración de los viejos modelos que regían el mundo del arte local. Entre los giros narrativos más significativos para el contexto guayaquileño se considera, según Brito (2016) y Kronfle (2009), la creación del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en 2004 y la llegada de nuevos profesionales de la crítica e historia del arte y los estudios visuales. La reactualización de los salones y espacios expositivos locales también es uno de esos factores, al igual que la resonancia de las obras de artistas emergentes en eventos nacionales e internacionales y la aparición de un coleccionismo interesado en las propuestas contemporáneas. Otro hito clave es la creación del ITAE, que permitió la

existencia de un público informado de la cultura contemporánea y la creación de actividad, crítica y apreciación del arte desde su fundación (Brito, 2016; Kronfle, 2009).

La creación del Ministerio de Cultura —presidido en aquel momento por Antonio Preciado— el 15 de enero de 2007 a través de Decreto Ejecutivo número 5, en el gobierno de Rafael Correa Delgado, y la fundación de la Universidad de las Artes —en el ministerio de Paco Velasco— en el Puerto Principal en 2013 son otros dos hitos importantes en esta reconfiguración espacial (Primicias, 2020).

Ahora, ese escenario ha sido nuevamente irrumpido. No solo desde lo institucional-artístico, sino también desde lo sanitario. A mediados de marzo de 2020, el brote global de enfermedad por coronavirus trajo consigo el confinamiento en las casas y el distanciamiento físico como medidas de prevención social y aplacación de la propagación del virus. En el Ecuador, espacios institucionales como el Museo Municipal de Guayaquil o el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) cerraron sus puertas, obligando a los artistas visuales locales a repensar sus procesos de producción, exposición, circulación de las obras y relación con el público.

Los resultados de la *Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura*, realizada por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura de la Universidad de las Artes en Guayaquil (2020), especifican que el 84 % de los artistas encuestados modificó sus procesos de creación y producción artística. De los 2508 encuestados, 426 pertenecían al sector artístico de las artes visuales (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes [ILIA], 2020). Sin embargo, una limitación de la

encuesta es que no reporta qué cambios específicos ocurrieron en los 426 artistas visuales. Además, tampoco existe investigación hasta el momento sobre cómo se desplegaron estos procesos de reconfiguración, principalmente los procesos creativos y de producción de las artes visuales.

Estas modificaciones hacen eco de las situaciones gubernamentales que caracterizaron el contexto de la pandemia para las artes visuales contemporáneas. Tras la declaración de la provincia del Guayas como el epicentro del foco epidemiológico del COVID-19 y su total confinamiento, el ex Ministro de Cultura, Juan Fernando Velasco ideó en junio del año pasado, junto con su cartera, el Plan general de contingencia: Emerge 2020.

Una propuesta que suponía, en primera instancia, la entrega de un bono de 60 dólares mensuales para artistas y gestores culturales que hayan caído en situación de vulnerabilidad por el impacto de la pandemia (EFE, 2020). Y, así, contribuir al quehacer artístico de un colectivo que en Ecuador abarca a unas 150.000 personas y que ha sufrido pérdidas de entre 20 y 30 millones de dólares mensuales, de acuerdo a estimaciones del entonces ministro (Infobae, 2020).

Lo resaltante de tal idea fue la respuesta de la sociedad civil en contra de aquel apoyo estatal a personas que trabajan en la cultura y, por el contexto, en situación de vulnerabilidad. Debate que devino en el cuestionamiento de la institucionalidad de la cultura del país, en la que están inscritas las artes visuales contemporáneas. La premisa de los detractores de la iniciativa Emerge 2020 era ver a la pandemia y su afcción en la economía social como “una oportunidad única para plantearse la pregunta sobre si el Ecuador necesita de una serie de

organismos, entre ellos el de un Ministerio de Cultura. O, para ser más precisos, si la cultura necesita de un ministerio” (Hidalgo, 2020, p. 4). El debate cesó tras la asunción de María Elena Machuca como la nueva ministra de Cultura en el gobierno del actual presidente Guillermo Lasso (2021).

Durante este episodio de confinamiento obligatorio, reconocidos eventos legitimadores de propuestas artísticas contemporáneas en la ciudad dejaron de ocurrir. La exposición y certamen de pintura llevado a cabo de forma anual, Salón de Julio y El Festival de Artes al Aire Libre (FAAL), organizados por el Municipio de Guayaquil, fueron dos de ellos. La Bienal de Pintura del Museo Luis A. Noboa Naranjo, también (Primicias, 2020).

Solo el Salón de Octubre, concurso nacional de pintura por la Independencia de Guayaquil, convocado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, se realizó con las demandadas medidas de bioseguridad impuestas por el Servicio Nacional de Gestión de Riesgos y Emergencias (SNGRE). Esto debido a que, temporalmente, ocurrió en un momento de mayor apertura para el público. El artista visual guayaquileño, José Luis Chóez, fue su ganador (El Comercio, 2020).

En contraste, los espacios privados, emergentes y alternativos tuvieron otro tipo de respuesta y propuesta. La hipertextualidad de lo online se convirtió en la plataforma de exposición de las propuestas artísticas gestadas en este contexto. Por ejemplo, se encuentra *Tiempos violentos* que el renombrado Espacio Onder ejecutó en abril del pasado año para incentivar la compra de las obras de los artistas visuales jóvenes y emergentes que el colectivo se encarga de promover a través de un catálogo online.

A un año con tres meses desde el inicio de la pandemia y con el 11 % de la población ecuatoriana vacunada a fecha del 19 de julio de acuerdo a cifras del Ministerio de Salud Pública (El Comercio, 2021), los museos y centros culturales de Guayaquil van abriendo sus puertas. Incluso nuevos espacios, como Galería Junín y el Centro Cultural Guayaqueer aparecieron en el panorama (El Universo, 2021). Todos aún con protocolos de bioseguridad y distanciamiento social para su reapertura total progresiva.

Sin embargo y pese a las propuestas de contención y preservación del quehacer artístico, debido a que el contexto de la pandemia supone un estudio y análisis del presente, existe una escasez de estudios relacionados al impacto a partir del COVID-19 en los procesos de producción, consumo y circulación de las artes visuales contemporáneas en la ciudad. Además, esto ha complicado el acceso y producción de la literatura adecuada que ayude en la comprensión contextual de tal escenario.

Tanto las instituciones públicas como las privadas del mundo del arte, que ha sido el sector que más ha aportado significativamente al desarrollo del escenario de las artes visuales (Brito, 2016, p. 91), no han realizado, hasta el momento, estudios pertinentes al caso. Los medios de comunicación masivos y digitales han registrado los acontecimientos artísticos culturales durante este lapso, pero registrar no es analizar.

Revisión de la literatura

Arte: definiciones y conceptos clave

Etimológicamente, el término arte se articula mediante la palabra latina *ars* y el vocablo griego *téchne*, pero “el campo semántico de *ars* y nuestra palabra arte registró una compleja y paradójica contracción y expansión”. (Brito, 2016, p. 29). Esto debido a que, en la actualidad, la *téchne* se traduce de forma más exacta como “virtuosismo”, lo que supone entender el concepto de arte como un constructo teórico, de calidad, que produce sentidos mediante prácticas simbólicas, satisface necesidades intelectuales y sensoriales del ser humano en diversas experiencias estéticas.

Sin embargo, el arte, indisolublemente, está ligado a su propia noción evolutiva: estas se articulan, siempre, en una convención cultural dependiente de los cambios y modificaciones de los contextos sociales en los que se registra, recibe y aprecia la misma expresión artística (Jiménez, 2002). Por lo que resulta ideal comenzar la revisión de literatura del presente estudio revisitando, a modo de análisis, las distintas nociones existentes respecto al arte contemporáneo a través de diferentes autores.

El teórico español José Jiménez (2002) en su obra *Teoría del Arte* manifiesta, por ejemplo, que aquello que tradicionalmente se llama arte “es una manifestación específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas, con diversas variantes y oscilaciones en las distintas épocas de esa tradición”. Es decir, lo reconocible y legitimado por el circuito del arte actual contemporáneo.

La aproximación teórica de Jiménez (2002) deja ver la amplitud semántica que la historia misma le ha ido concediendo al arte. Por ejemplo, los modos de ver una pintura en la era Vasariana, acentuada por la mimesis y la representación de lo perceptible visualmente en el espacio, son distintos a los que rigieron el relato moderno y purista de la pintura defendido por Clement Greenberg desde mediados del siglo XX. En este relato lo mimético era mucho menos importante que la reflexión sobre los sentidos, el expresionismo y la subjetividad del artista a través del dominio y delimitación de la técnica. (Buchoch; et al., 2006).

En *Después del fin del arte*, Danto (1984), refiriéndose a lo paradigmáticamente impredecible del arte, a la encarnación de la creatividad humana y su impulso creador, manifestó una serie de preguntas retóricas sobre las diferentes perspectivas del concepto:

Picasso pintó *La familie de saltimbanques* en 1905, pero ¿quién, incluido el mismo Picasso, creería que un año después haría algo tan absolutamente inimaginable en 1906 como *Las señoritas de Aviñón*? Cuando en 1955 el expresionismo abstracto estaba en pleno apogeo ¿quién podría predecir que en 1962 estaría fundamentalmente acabado como movimiento, siendo reemplazado por el arte pop, el cual, que era en cierto sentido imaginable porque sus objetos eran familiares, no habría sido sin embargo imaginable como arte? En ese mismo sentido, en tiempos de Giotto ¿quién podría predecir el arte de Mosaico? Ciertamente Giotto no hubiera podido... (Danto, 1984, p. xxx)

Hablar de arte es, sin duda, hablar de una obra de arte ligada a un contexto legitimador desplegado a través del tiempo conocido como circuito del arte. El artista y

teórico de arte uruguayo, Luis Camnitzer (2012), reflexiona que la invención del arte como lo conocido en la actualidad, quizá, no ocurrió como una forma de producir algo, sino como una forma de expandir el conocimiento humano: “Me imagino que sucedió por accidente, que alguien formalizó una experiencia fenomenal que no encajaba en ninguna categoría y que eligieron la palabra “arte” para darle un nombre” (Camnitzer, 2012, p 20).

Acción formalizada por el Mundo del Arte. Brito (2016, p. 27) sostiene que el arte no solo lo hacen los artistas. Para el autor las obras de arte se sostienen en otros actores pertenecientes a lo que se conoce como mundo del arte: críticos, curadores, galeristas, coleccionistas, en fin, las instituciones hegemónicas del discurso artístico. Una obra de arte, en sentido clasificatorio, es dos cosas. En primera, el artefacto producido en sí mismo y segundo, “un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el status de candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)” (Dickie, 2005, p. 18).

Nociones de arte contemporáneo

Determinar y legitimar una obra artística es un ejercicio cargado de complejidades y problemáticas que pueden ser resueltas desde diferentes puntos teóricos. Estos se cristalizan en el nuevo paradigma que implantó el arte contemporáneo tras sustituir los principios puros y del buen gusto instaurados en la modernidad (Vasari, 2011). Esta corriente contemporánea inició con la pintura mimética vasariana y se expandió durante el siglo XX, hasta el surgimiento del arte pop que Greenberg tanto relegó a la categoría de novedad (Danto, 1984). La pregunta filosófica a responder, frente a un obra de arte como la de Marcel Duchamp o

una de Andy Warhol quienes triunfaron ante la ausencia del desuso del gusto, la mera estética, la representación y la ilusión como mediadores, fue la de: ¿Qué distingue a la Brillo Box de Warhol de las cajas de brillo común y corriente? (Danto, 1984).

Dicho de otro modo, la interrogante filosófica que subyace al arte contemporáneo es: ¿Qué diferencia las obras de arte contemporáneo de los objetos reales? Esta cuestión fue el punto reconciliador del arte con sus ilegítimos comienzos filosóficos y manifestar que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. En este fin y nuevo comienzo todo es posible, todo puede serlo y esto debido a que la situación contemporánea no está esencialmente estructurada, no hay relatos —sino circuitos— legitimadores.

Para comprender lo que se denomina arte contemporáneo, es conveniente marcar una diferencia frente a su predecesor: el arte moderno. En palabras de Brito (2016) “La modernidad registró una crisis de la representación mimética y las técnicas legitimadas de la imagen ilusionista fueron condenadas en favor de nuevas formas plásticas que investigaron los lenguajes del arte” (p. 34). El modernismo se distancia de lo previamente conocido en tanto que los pintores miméticos se dedicaban a representar el mundo: pintando personas, lugares, paisajes tal y como eran perceptibles al ojo.

El arte moderno supuso, entonces, frente a la tradición académica vasariana, un refinanciamiento de la expresión artística del yo. Se conceptualiza a la obra como un ente original producto de la exploración subjetiva e intimista de los sentimientos del autor. Brito (2013), a través de las apreciaciones de Micheli (1967) sobre los fauvistas franceses, señala a

los artistas modernos como creadores para los cuales “el cuadro no debía ser una decoración, una composición, un orden, sino solamente expresión” (p. 35).

Lo moderno privilegió, además, la “pureza del medio”: el arte puro aplicado al arte mismo. Danto (1984), citando el famoso ensayo de Greenberg (1960): “Pintura modernista, definió que “la esencia del modernismo descansa [...] en el uso de los métodos característicos de una disciplina para la autocrítica, no para subvertirla, sino para establecerla más firmemente en su área específica”. El arte contemporáneo, en cambio, puso en suspenso muchas de las categorías estéticas del arte moderno, dejándolas sin efecto.

La obra de arte contemporánea expandió las posibilidades en el uso de los medios, puso fin al purismo del arte combinando diferentes disciplinas y lenguajes artísticos y amplió el campo semántico de las propuestas estéticas a través de la investigación y construcción visual de lo social. También le concedió protagonismo a la espacialidad (instalación) y temporalidad (performance), busco despersonalizarse de la obra renunciando a la originalidad (muerte del autor) y dando valor a las colectividades (Brito, 2016, p. 36 - 37).

Se entiende, así, a la contemporaneidad no en el sentido más simple temporal como lo más actual o lo que pertenece al presente inmediato. Más bien, se la comprende como las prácticas artísticas que demandan una recepción activa y exigente, no solo contemplativa. Percibir más allá de lo que el ojo no puede percibir en una primera lectura. El arte contemporáneo demanda el dominio de un lenguaje que debe ser aprendido.

Artes visuales contemporáneas

El surgimiento del arte contemporáneo también provocó el desplazamiento del término artes plásticas al de artes visuales. Esto debido a que el primero engloba, únicamente, determinadas características de los medios, materiales y soportes específicos empleados en la tradición artística y que para los nuevos regímenes de lo contemporáneo resulta insuficiente. Las artes visuales, y el arte como experiencia a través de la antiforma o el videoarte, ya no solo remite a soportes o materiales específicos, sino al sentido humano primordial al que apelan las obras de arte: el de la vista (Brito, 2016, p. 39).

Sin embargo, la contaminación e hibridación de las artes ponen bajo sospecha y cuestionan la legitimidad de tal concepto. Brito (2013) enfatiza que: “La percepción y recepción de las Artes Visuales involucra cada vez más a otros sentidos, la sinestesia (percepción conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo)” (p. 34). Esta convergencia, como ilustra Baird (2012), basándose en las teorías neurológicas de Cytowic (1992) resultan en una experiencia adicionadora, al combinar dos o más sensaciones en una experiencia más compleja sin perder sus identidades originales. Y, en ese sentido, la vista ya no es protagonista, sino acompañante.

La figura del artista también cambia en la contemporaneidad, entendiéndose al artista contemporáneo no como un propulsor de la belleza y estética contemplativa, sino como el artista que investiga y propone y para el cual todos los medios y estilos son legítimos. Debido a que, sin la carga de la historia, son libres de hacer arte en cualquier sentido que deseen o

con la falta de este último, pero con criterios determinados por la investigación, la orientación hacia lo social y el dominio de un lenguaje (Danto, 1984).

Producción artística

Por ello, la producción artística en artes visuales es comprendida como una práctica cultural que abarca diversidad de fenómenos, problemas de investigación y objetos que, además de ser definidos como estéticos, son valiosos simbólicamente. Acción que es “reconocida como tal por las instituciones, prácticas y actividades que en una sociedad son vehiculadoras de sentido y desde el punto de vista de la sensibilidad, de la imaginación y de la creación, como poiésis, también vehiculan, transportan y transforman” (Reveté, 2007, p. 5).

Problema de investigación

Procesos de producción en artes visuales contemporáneas gestadas en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19.

Pregunta de investigación

¿Cómo se ha creado y reorganizado la producción en artes visuales en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19?

Objetivo de investigación:

Conocer la creación y reorganización de los procesos de producción en artes visuales contemporáneas gestados en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19 desde el año 2020.

Objetivos específicos:

1. Explorar el proceso de creación de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños a partir del impacto del COVID-19.
2. Describir la reorganización de la producción en artes visuales de los artistas contemporáneos guayaquileños a partir del impacto del COVID-19.
3. Identificar las limitaciones y las oportunidades en los procesos de producción en artes visuales contemporáneas gestados en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19.

4. Proponer una pieza artográfica a partir de las reverberaciones de los procesos de creación y producción de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños.

Metodología

La presente investigación tiene como finalidad principal conocer cómo se creó y reorganizó la producción en artes visuales de Guayaquil a partir del impacto del COVID-19. En orden de cumplir con tal propósito y responder la pregunta de investigación, generada como parte de la problematización y delimitación del objeto de estudio, se opta por un enfoque cualitativo.

El enfoque cualitativo resulta pertinente para el estudio ya que, resaltando el vacío en el conocimiento que se busca explorar, permite el diseño de un acercamiento teórico-metodológico enfocado a conocer cómo el impacto del COVID-19 en Guayaquil reorganizó y dictó el desarrollo de los procesos de producción en artes visuales de la ciudad. Aquello que se busca es el acceso a “un conjunto de juicios de valor, opiniones y representaciones sociales construidas colectivamente” (Brito, 2013, p. 90), que dé cuenta de estas reconfiguraciones

Las indagaciones de este tipo, tal y como explica Vasilachis (2006), citando a Marshall y Rossman (1999), están asentadas en la experiencia de las personas. Las investigadoras e investigadores cualitativos indagan situaciones naturales intentando dar sentido o interpretar los fenómenos en los términos del significado que los individuos abordados les otorgan. Interpretaciones y significados que, en este caso, se desprenden de las percepciones y actividades de los artistas relevantes del mundo del arte guayaquileño en la

producción de artes visuales tras el impacto del COVID-19. También se considera, en el estudio, un diseño flexible e interactivo, debido a que la construcción del conocimiento está ligada al proceso mismo, reconociendo “la interinfluencia de los múltiples factores y el análisis en profundidad en relación al contexto en que se genera la propia investigación” (Brito, 2013, p. 91).

El carácter más básico de lo cualitativo es la observación subjetiva. Así lo manifiesta Vargas Beal (2011):

La investigación cualitativa es aquella cuyos Métodos, Observables, Técnicas, Estrategias e Instrumentos concretos se encuentran en lógica de observar necesariamente de manera subjetiva algún aspecto de la realidad. Su unidad de análisis fundamental es la cualidad (o característica), de ahí su nombre: cualitativa (Vargas Beal, 2011).

Método

Para la construcción de los datos se empleó la metodología autoetnográfica, cuyo distintivo central, según explica Bénard (2019) apoyándose en las reflexiones de Ellis (2004), es su cualidad de partir de lo individual para comprender, así, el contexto espacio-temporal en el que se vive la experiencia individual, como también sus dimensiones cultural social y política.

El estudio contempla un acercamiento entre la investigación y el gesto de escribir. Encuentro que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural (Bénard, 2019). En esta ocasión, mi yo indagador como miembro de un público desconocedor de los lenguajes artísticos necesarios para la lectura y significación de una obra de arte contemporánea (Brito, 2013; Valdéz, 2020).

Bajo tal premisa y con la intención de obtener información detallada sobre las formas de organización y de operación de las producciones en artes visuales en Guayaquil tras el impacto del COVID-19, la técnica de recolección de datos empleada fue la entrevista individual a profundidad, de carácter semiestructuradas con el fin de poseer libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos, ideas inconclusas u obtener mayor información de los informantes (Hernández et al., 2014). También se usaron otras fuentes de evidencia como la observación, notas de campo y la revisión de artefactos físicos como obras de arte.

Cada entrevista contó con una docena de preguntas iniciales de estructura abierta que permitió a los participantes conversar con espontaneidad y aseguró la posibilidad de intervenir, a manera de diálogo, con cada participante para profundizar en sus respuestas (Gillham, 2000).

Por último, la artografía, una perspectiva de la investigación basada en las artes (Hernández-Hernández), es el segundo método usado dentro de la presente investigación. La artografía es al tanto que análisis, una indagación viva y personal que, valiéndose de un proceso continuo, posibilita hacer arte en cualquier forma artística y escrita. Posibilidad que

no ocurre de forma separada ni de manera ilustrativa la una de la otra, sino como dos entes interconectados y entrelazados que crean significados nuevos y relevantes. Es una interpretación del sí mismo que significa las experiencias, fundamentadas en las pérdidas, los cambios y las rupturas que permiten la emergencia de nuevos significados (Barone y Eisner, 2011). Por lo anteriormente descrito, en la discusión de resultados se plantea una propuesta artográfica suscitada a partir de los encuentros con los colaboradores investigados, en aras de significar más que mostrar hechos.

Participantes

Para conocer cómo se crea y organiza la producción en artes visuales contemporáneas de Guayaquil tras el impacto del COVID-19 se toma en cuenta distintas unidades de análisis en orden de enriquecer la construcción de los datos. Fuentes de información definidas y seleccionadas en base a criterios consistentes con lo que se desea investigar (Vargas, 2011, p. 54), y pertenecientes al circuito del arte:

Es decir, el estudio aborda a artistas visuales contemporáneos, curadores de arte y expertos en artes visuales de Guayaquil. Protagonistas del universo de estudio a explorar y ya definido teóricamente: el mundo de las artes visuales contemporáneas. Actores que inciden en el campo de las artes visuales y su producción en la ciudad, desde artistas interdisciplinarios productores de valor cultural hasta curadores.

Se consideran, además, expertos en Artes Visuales como historiadores de arte, docentes universitarios de arte, coleccionistas y galeristas que constituyen una fuente de

información importante por su nivel de participación, conocimiento y experiencia en los procesos investigados. Así, para conocer los nuevos procesos de producción en artes visuales guayaquileña, se escoge a los participantes en relación a tres criterios fundamentales:

Artistas visuales contemporáneos: Artistas visuales contemporáneos con propuestas reconocidas y legitimadas por el circuito de arte local y residentes de Guayaquil. De edad, género y disciplina artística indistinta y que hayan producido obras en el contexto de la pandemia.

Curadores de arte: Curadores de arte reconocidos por el circuito de arte local y residentes de Guayaquil. De edad y género indistinto y que hayan organizado muestras de arte en el contexto de la pandemia.

Expertos en Artes Visuales: Actores involucrados directamente en el mundo de las artes visuales de Guayaquil y que muestran un protagonismo como historiadores de arte, críticos de arte, gestores culturales, galeristas y docentes universitarios de arte. De edad y género indistinto.

Muestra

Artistas visuales: Daya Ortiz, Lisbeth Carvajal, Liliana García, Ruth Cruz, Daniel Ochoa, David Orbea, Juan Carlos Vargas, Anthony Arrobo, Saidel Brito, Jorge Morocho, Mayro Romero.

Curadores de arte: Jorge Aycart, Juan Felipe Paredes.

Expertos en arte: Pablo Cardoso, Saidel Brito, David Orbea, Juan Carlos Vargas.

Consideraciones éticas

La presente investigación, la cual posee como intención primaria conocer los procesos de creación y producción de artes visuales en Guayaquil tras el impacto de la pandemia, basa las decisiones tomadas durante el procesos investigativo y construcción de datos en criterios éticos específicos que dan cuenta de la seriedad, cuidado y compromiso del estudio con los colaboradores participantes y sus respuestas.

Así, tal estudios toma en cuenta criterios básicos de la ética de la investigación social (Hall, 2012), con especial énfasis en el consentimiento informado de los participantes, leído y firmado previo a cada encuentro; guardar la confidencialidad de la información, pese a que para efectos de este estudio se prescindió del anonimato; y procurar la justicia y el bienestar social manteniendo los datos fieles a su origen y forma.

Análisis de resultados

En el presente estudio las entrevistas, ubicadas en el anexo 1, fueron grabadas y posteriormente transcritas. Se creó una base de datos de las mismas, procurando su separación de acuerdo al tipo de actores al que pertenece dentro del circuito del arte. Luego para el análisis y presentación de los resultados, se contempló la triangulación de datos y la

artografía, una perspectiva de la investigación basada en las artes o las formas de “utilizar las artes como un método, una forma de análisis, un tema o todo lo anterior dentro de la investigación cualitativa” (Hernández-Hernández, 2008), como procedimiento para generar los hallazgos.

Se entiende como triangulación a la posibilidad de que la información obtenida por una fuente sea contrastada, ampliada, justificada o enfrentada con otra información proveniente de una fuente distinta, aumentando así la certidumbre interpretativa de los datos recabados. De aquellos datos construidos se obtuvieron categorías iniciales que después se compararon y generaron categorías axiales, manteniendo un procedimiento de comparación constante en el proceso de construir categorías dentro de las transcripciones (Vargas, 2011, p. 38).

Para ello, “primeramente se recopila toda la información y se analiza por técnica. Luego se presentan los hallazgos recogidos de manera descriptiva y analítica, organizados según las categorías de análisis, y sobre todo, apoyados con citas de datos obtenidos en el trabajo de campo” (Brito, 2016, p. 66).

Este apartado también sirvió para conocer las reverberaciones arrojadas a lo largo del proceso inquisidor, a través de la perspectiva artográfica, como identifica Hernández-Hernández (2008) citando a Berridge (2007) e Irwing (2004; 2006), de la perspectiva investigativa basada en las artes. De hecho, Hernández-Hernández afirma que:

“Al indagar sobre la creatividad (los contenidos de la investigación) y su interpretación (una explicación de los contenidos) el participante en la investigación se fortalece, la relación entre el investigador académico y el investigador participante se intensifica y se hace más igualitaria y los contenidos son culturalmente más explícitos, dado que se utilizan tanto formas de conocimiento emocionales como cognitivas” (Hernández-Hernández, 2008, p. 103).

Prefacio

“¿Cuál fue tu primer acercamiento con el mundo de las artes visuales contemporáneas?”, se suponía, sería la pregunta de arranque en las entrevistas que había pactado. Once artistas y tres expertos en artes visuales contemporáneas bastarían para conocer cómo habían sido gestados los procesos de producción tras el impacto de la pandemia por COVID-19 en Guayaquil. Pero nunca me animé. No se lo pregunté a ninguno de ellos. Qué tal si pecaba de ingenuo y construía datos y opiniones escuetas. Si, con esa primera interrogante, les advertía de mi escasez de experiencia en este campo, temí. Esos primeros segundos que me hubiese tomado gesticular esas trece palabras alcanzarían para desanimarlos al punto de no esforzarse en sus respuestas y contestar cortos, sencillos con tal de terminar pronto. De no perder tiempo valioso y ponerse, entre otras cosas, a producir.

Lo dijo Juan Carlos Vargas, artista, galerista y cocreador de Espacio Onder: “he estado en entrevistas en las que se nota la falta de preparación o de interés en este tema por la superficialidad de las preguntas”, por las cuales había sentido el impulso incontrolable de callarse e irse. ¿Habría querido Vargas, en nuestro encuentro, callarse e irse?

A pesar de esto, aquella interrogante estuvo siempre ahí, hasta el final de mi última entrevista. En primer lugar de mi cuestionario; inútil, quieta. Algo en ella me hacía sentir en desventaja como para comenzar, de tal manera, las conversaciones que en promedio duraron una hora y media o dos; cuatro horas y un poco más en el caso del no-colectivo NHormigas, integrado por las artistas Ruth Cruz, Liliana García, Lisbeth Carvajal y el artista Daya Ortiz.

Fue rodeado por este no-colectivo, en un piso alto del centro de Guayaquil: el estudio de Daya, cuando noté que esta primerísima primera pregunta permanecía ahí, pese a todo pronóstico, porque no era tonta, menos inútil, sino que era de ese tipo de cuestiones que durante todo el proceso investigativo debe ser respondida, antes que nadie, por el investigador. Luego por los colaboradores investigados.

¿Cuál fue, entonces, mi primer encuentro con el mundo de las artes visuales contemporáneas? Para el tercer trimestre del presente año no conocía lo que significaba, específicamente, arte contemporáneo. Tampoco conocía sobre sus múltiples definiciones y problematizaciones (Brito, 2016), ni sobre su posible delimitación por omisión frente al arte moderno (Badiou, 2014). Mucho menos sobre el relato del fin del arte —que marca el comienzo, difuso, de las prácticas artísticas que hoy se etiquetan como contemporáneas— (Danto, 1964).

Ya luego los distintos artistas y expertos en artes visuales que visité presencialmente, y a alguno de ellos a través de cuadrículas, me inundaron con sus diferentes conceptualizaciones. Así supe, por ejemplo, que para Daniel Ochoa, estudiante de la Universidad de las Artes, arte contemporáneo representaba “un rompimiento de los límites del conocimiento y la disciplina”. Es decir, “que los conocimientos no provienen solamente del Mundo del Arte, sino que sucede una suerte de hibridación de varios saberes donde el artista se vale de ellos para crear una obra ubicada en la complejidad y el conflicto”.

“Conflictos que generalmente tienen mucho que ver con el devenir de la sociedad actual: problemas comunitarios, de migración, arte y tecnología, las crisis de identidad, las de género”, agregó después.

Junto a Juan Felipe Paredes, curador de arte del espacio emergente Galería Juniin, me cuestioné, en cambio: ¿qué ocurre, en los los lindes de lo contemporáneo, cuando un objeto o una materialidad completamente distinta de la que se ha usado históricamente entra al museo? “Se expande la posibilidad de la obra de arte”, respondió Paredes.

“El estándar de producción (en la contemporaneidad) habla sobre el uso de materiales que históricamente han sido ridiculizados”, continuó el también gestor cultural de Guayaquer, otro espacio expositivo emergente, cuando nuestra charla no había alcanzado ni 10 minutos. “Esmaltes de uñas, cartones, todas aquellas cosas que tienen que ver con la consciencia de la materialidad”.

Entre las mismas preguntas y respuestas, el pintor Jorge Morocho comentó que lo contemporáneo engloba “un tipo de arte que ya no es ingenuo ni permite que se le acerque un espectador tal [...] sino uno que, en una exposición de arte, esté consciente de las estructuras que movilizan las imágenes que está viendo”. Público ingenuo dijo y fue inevitable pensar: yo.

Nada de lo hasta ahora narrado, sin embargo, responde a cómo y cuándo fue mi primer acercamiento con esta expresión de las artes. Tan variada en contextos, tan diversa de realidades y posibilidades múltiples. Recuerdo que era miércoles por la noche en 2015

cuando, finalmente, visité el mundo de las artes visuales contemporáneas. Tenía diecisiete y fue en la inauguración de la muestra El pasado es demasiado pequeño para ser habitado de Dennys Navas, artista guayaquileño, en la galería DPM (Figura 1 y 2). Qué fortuita mi presencia en medio de ese cubo blanco, la cual respondía a una tarea puntual de mi maestro de Historia del Arte en aquellos días, Armando Busquets. Mi ahora co-tutor de investigación.

Figura 1

La cúpula



Nota. La Cúpula, lápiz sobre papel, por Dennys Navas, 2015, La República (<https://www.larepublica.ec/blog/2015/08/19/dennys-navas-el-pasado-es-demasiado-pequeno-para-ser-habitado/>).

Estaba rodeado, quizá invadido, de personas que parecían entender lo que pasaba. Que observaban, inspeccionaban, acercando el torso con los pies por detrás al acrílico sobre lienzo y discutían con sus pares sobre el cuerpo de obras de veinte piezas que Dennys había construido. Nada entendía, nada me atravesaba. Deambulaba sin animarme a preguntarle a quien sea junto a mí lo que estábamos viendo: las ideas, obsesiones, indagaciones que englobaba la obra para evitar, escurriéndome como agua débil, ser reconocido como cuerpo extraño al no poseer la teoría, la poética, la ontología. Revelarme inculto, *in ge nuo*.

Para Pierre Bourdieu, como resume Valenzuela (2013), es ingenuo en el arte quien en su producción artística, o consumo, ignora el estado actual de un campo que ha devenido relativamente autónomo. “Bourdieu comprende, por lo tanto, la ingenuidad por oposición a la vanguardia: más específicamente, la caracteriza por la ignorancia de las reglas del juego que estructura el campo artístico” (Valenzuela, 2013). Público ingenuo teorizó Bourdieu y fue inevitable recordar: yo.

Fue ese mi primer acercamiento: preocupado y cándido, innoble al desconocimiento. Cuyo comportamiento —mi ser indagador—, según era observado por otro, no parecía acomodarse a convenciones de aquel grupo social —los artistas, los expertos en artes presentes—, ni tampoco parecía acomodarse ni transgredir estratégicamente convenciones de un Mundo del Arte (Danto, 1964).

Figura 2

Cisternas



Nota. Cisternas, por Dennys Navas, 2015, La República (<https://www.larepublica.ec/blog/2015/08/19/dennys-navas-el-pasado-es-demasiado-pequeno-para-ser-habitado/>).

Existe un detalle no mencionado hasta entonces: mi instrucción de periodista. De moda y cultura la mayor parte del tiempo, de actualidad cuando la redacción palidece de redactores; y en este oficio es bien entendido que “el peor pecado para un periodista es ser ignorante, ingenuo o cándido” (Guerrero, 2016). Todo lo que fui, en silencio, un miércoles por la noche en 2015.

Además, periodísticamente, también debería siempre funcionar la humildad, donde humildad refiere a la desconfianza, mientras se investiga y reporta, de la sensación de que se

lo conoce todo. De que no habrá alguna parte de la realidad que va a ser esquivada, en especial cuando se indaga sobre el otro, porque la gente siempre tiene respuestas aún no preguntadas. Vargas las tenía, un par, a los que accedí en segundos de descuido.

Una de ellas tenía que ver con su esposa diciéndole, situada la pandemia, que su trabajo de artista visual “debía hacerlo funcionar”. La otra, con su primer acercamiento al mundo de las artes visuales contemporáneas. Cuando empezó su formación artística en 2011, en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), lo que conocía sobre arte era nulo. “Antes de eso no sabía, no tenía idea lo que era” precisó.

Ahora Vargas es uno de los artistas, autodefinido emergente, que articula al mismo tiempo que legitima, el escenario local de las artes visuales. Un artista con una propuesta introspectiva donde usa objetos encontrados en la basura como soporte para levantar un cuerpo de obra nuevo bajo una iconografía punk. Su penúltima muestra en abril de 2021, curada por el crítico y curador Rodolfo Kronfle y levantada con piezas producidas en 2020 durante la cuarentena, tiene por título: Yo Chambero.

Fue la ingenuidad que repelía a comienzos de mi investigación —ahora devenida en la confianza de conocer poco y tener espacio para comprender mucho—, y que me acompañó como investigador a lo largo del proceso, la que me permitió conocer no solo los procesos de producción artística de los sujetos investigados, sino también sus motivaciones, antecedentes, huellas y tropiezos a detallar en las páginas siguientes. Justo como yo, Juan Carlos entendía a retazos al arte contemporáneo cuando ingresó al circuito local; justo como él, yo también

siento, ahora, a través de lo indagado y vivido, que podría transformarme en artista. En un artista visual contemporáneo.

Resultados

Capítulo I

Encierro sin pausa

Los procesos de creación de los artistas visuales contemporáneos durante el contexto pandémico en Guayaquil

La producción de artes visuales contemporáneas en Guayaquil tras el impacto de la pandemia no se detuvo. Las consecuencias sociales del contexto pandémico como la cuarentena obligatoria decretada el 17 de marzo de 2020, el aislamiento y la suspensión de actividades presenciales y movilidad humana; el colapso del sistema nacional de salud y las casi 33 mil muertes por COVID-19 (Our World In Data, 2021), provocaron un despliegue reconfigurativo en los procesos creativos y de producción artística de los artistas visuales locales. Algunos se detuvieron por un par de semanas o meses, otros, no desaceleraron la marcha y crearon, incluso, desde los primeros días iniciales del confinamiento meses del inicio de la pandemia. Pero la producción no cesó.

El artista, docente e investigador en artes, Saidel Brito, opina que, en general, la producción de bienes culturales en el mundo no paró, pues “mientras más ocio haya, más público y más producción artística se gesta”. Pero luego precisa que en el contexto guayaquileño, en la actualidad, existe un fenómeno en artes sin precedentes que explica el engranaje sin pausa en su producción de artes visuales durante el contexto pandémico. “Hay más jóvenes que quieren estudiar arte. Hay casi tantos artistas como futbolistas en este momento produciendo obras, todos al mismo tiempo”.

Dinamismo que se debe, explica, a los procesos de formación que existen en la ciudad desde hace ya 20 años con la creación del ITAE. Luego, como si de un examen de confiabilidad se tratara, Brito enumera las exposiciones que se inaugurarán en la ciudad la misma mañana de nuestro encuentro, fechada el 15 de septiembre del presente año. “Hoy se inaugura la muestra de Pablo Cardoso (la serie Islas y Llueve adentro) en la galería DPM por ejemplo; la de Andrea Moreira (La constante de Sabine) se inaugura mañana en Mz. 14 y ayer se abrió la de Christian Godoy (Érase una vez un cuerpo) en el espacio de Mauricio Aguirre, Proyecto N.A.S.A.L, en el Puerto Santa Ana [...] o sea, hay una cantidad tremenda de exposiciones y eso es muy estimulante”.

A su percepción de cómo los procesos de formación en artes visuales contemporáneas, impartidos en la ciudad desde inicios de siglo, han dinamizado la escena al punto de articular su producción incesante, se suma la voz de Daniel Ochoa, estudiante de los niveles superiores en la Universidad de las Artes. Él argumenta que este espacio formativo ha catapultado la producción de artistas jóvenes y que fueron ellos, debido a las clases online de la universidad como incubadora de proyectos durante la cuarentena, quienes alimentaron el circuito local del arte.

Luego, apresurado, se excusa y dice que “con esto no intento desvalidar a personas como la curadora Lupe Álvarez, la gestora y escultora Larissa Marangoni o a espacios como la extinta galería NoMínimo o el Salón de Julio”, pues son personajes, lugares y eventos que “han hecho sus aportes y acciones para construir la escena que poseemos y lo que se crea actualmente”, puntualiza.

Para Vargas, en cambio, la producción en artes visuales no se detuvo porque “ahora hay más galerías, espacios expositivos, más gente creando proyectos como festivales, encuentros, ferias [...] porque el artista empezó a darle la espalda al gobierno de turno, al municipio, a lo estatal y se puso a lo suyo”.

Autogestión que precariza su quehacer artístico, colocándolo en una situación de explotación pero que “esa es la realidad y toca afrontarla”, añade. “Por eso ya no buscamos exponer en un museo, buscamos exponer en el proyecto de vanguardia como Espacio Onder, Guayaqueer o Galería Juniin”.

La pandemia por COVID-19 no solo dilató el sujeto artístico de la ciudad gracias a los nuevos espacios expositivos mencionados por Vargas. También propició, durante su punto más crítico y cuarentena obligatoria, un momento de sosiego para algunos; caos para otros, pero de introspección para todos los sujetos investigados en este estudio. “Ya encerrados produjimos mucha obra porque no salíamos, teníamos menos distracciones y eso catapultó la producción”, comenta Ochoa.

Así, artistas como Daniel Ochoa, Saidel Brito, Juan Carlos Vargas, Daya Ortiz, Anthony Arrobo, David Orbea, Mayro Romero, Jorge Morocho, Jorge Aycart, Ruth Cruz, Irina Liliana García y Lisbeth Carvajal conjugaron los recursos que poseían a su alcance durante el encierro obligatorio para articular un cuerpo de obras que, posteriormente, sería expuesto. El tiempo desacelerado en confinamiento, la recursividad en el uso de soportes y medios distintos a los habitualmente usados en sus propuestas y los afectos fueron de los

principales recursos empleados por estos artistas para mantener el desarrollo de sus creaciones.

1.1 Tiempo, recursividad y afectos: los recursos de la producción artística durante el encierro

Tiempo, esa sustancia lenta y espesa de la que dispusimos en exceso a comienzos de la pandemia que ocasionó el nuevo coronavirus. Encerrados en nuestras casas, departamentos, cuartos de hotel, donde fuere, el COVID-19 nos obligó a repensar los usos y acciones automatizadas de este recurso en nuestra cotidianidad detonada e interrumpida.

Atrapados en, lo que parecía por marzo, quizá abril y su mes sucesor, una suerte de presente que no iba a ninguna parte, sentimos como el tiempo “mercantilizado, comprimido, colonizado y controlado” (Nowotny, 1994), nos empujaba a deternos. Repensarnos. Reconocer a dónde íbamos a tanta velocidad, y sin embargo, con destino impreciso. Anthony Arrobo, artista visual de hace más de diez años, se sintió así. Ese tumulto de sentimientos asfixiantes le ayudó a construir el cuerpo de obras de Blue in Green, su más reciente exposición individual, curada por Eliana Hidalgo, en el nuevo espacio expositivo Elisa Estrada ubicado en el Driving Range de Samborondón.

Para abril de 2020, Arrobo, ya estaba decidido a sentarse a producir, pintar un cuadro por día. “La idea fue hacer una bitacora de mis días usando la acuarela como medio, pinté día a día, sin tener una premisa de lo que iba a resultar [...] fue como lanzarme al papel en blanco y que el momento decidiera la obra”, cuenta. El proceso creativo, que comenzó el miércoles

primero de aquel mes y articuló durante el confinamiento y los meses venideros, resultó en un total de 54 piezas, de las cuales presentó solo el 50 %.

Asegura, también, que el tiempo fue un gran aliado. Lo aprovechó y representó. “La motivación fue que quedara algo tangible de la experiencia de estar encerrados, de estar viviendo a media llave... creo que fue un poco terapéutico también”.

Él no fue el único artista en la ciudad al cual el confinamiento le permitió “dedicarse completamente a producir”; Vargas, también usó tal recurso a su favor. Pese a la precarización laboral existente en el contexto artístico guayaquileño y en el cual, tal como radiografía el también galerista, los artistas suelen poseer dobles empleos con tal de generar los ingresos suficientes para sostener sus propuestas y muy pocos de ellos pueden dedicarse netamente a la producción artística, “la pandemia fue la excusa perfecta para ponerse solo a crear obras”, comenta.

Eso fue lo que hizo Saidel Brito en este contexto pandémico —Cartas a Barradas, un cuerpo de nueve obras desarrolladas en el confinamiento y expuesta en la galería DPM en abril de 2021—, el cual define como un “lujo”. Debido a “la posibilidad de estar encerrado en la casa sin que nadie te moleste y dedicar gran parte de tu tiempo a crear y a pensar”, no sin antes advertir que lo que dice, lo dice desde un punto de vista personal y egoísta para el arte, “porque un encierro, un presidio es para el arte una posibilidad de libertad, de expandir la barrera que nos sitúa en el punto [...] para mí fue un mecanismo de salvación” concluye.

La recursividad fue otro de los recursos administrados por los artistas locales durante la cuarentena. Para algunos, como Brito, usar la acuarela, técnica que empleó en cinco de las nueve piezas de su obra, no implicó novedad alguna, pero para otros, como Arrobo, fue un medio completamente nuevo. Pues, era “lo que tenía en casa”.

Nunca antes había pintado, mucho menos, articulado un conglomerado de cuadros a través de la acuarela: un medio “que te domina, pues si te equivocas en un trazo así se queda y yo que soy perfeccionista...” dice. Era una técnica que quería usar desde hace mucho pero no se animaba, hasta que, en pandemia, decidió acercarse a ella y a los formatos de cartulina A3 y A4 que guardaba, también, desde hace mucho.

“Quería hacer un cuerpo de obra en el que tratara de pensar menos y en el que la obra pensara más que yo”, explica. Su proceso de creación, en esta ocasión, estuvo alejado de ese perfeccionismo con el que suele explorar los colores y que marca sus primeros trabajos como Layers 2, muestra de 2010, para acercarse a la espontaneidad, el azar y lo lúdico. “Divertirse, ver qué pasaba”.

Existen artistas para los cuales la recursividad es el dispositivo acérrimo en la construcción de su obra. Mayro Romero, autodefinido artista visual sexo disidente, es de los de ese tipo. La pandemia y su encierro sólo puso a prueba, una vez más, sus capacidades de creación desde la precarización.

Mucho de él, es su obra: orígenes escasos, familia empobrecida, violencia física como régimen de corrección y educación, transexualidad. “Trabajar con elementos simples discursa

de dónde yo vengo [...] elementos que tengo en mi cotidiano, que siempre guardo, que van conmigo de un lugar a otro, que tienen una carga simbólica muy fuerte y siempre resignificó”; comenta.

Con estas nociones creativas gestó, en su encierro, una video carta con una cámara digital de 14 píxeles que le acompañaba en el momento. Pieza que fue expuesta en una muestra colectiva de la Galería Floating Project de Hong Kong, 2021. Después, en la muestra colectiva Nos-Otros (Reflexiones visuales pandémicas) de Cuenca, también en 2021.

“En esta video carta exploré el espacio, el departamento de seis por seis metros en el centro de Guayaquil en el que pasé la cuarentena, y narrar cómo ese lugar iba articulándose desde la ensoñación, la imaginación, la memoria para crear un lugar mucho más ameno para convivir”, explica Romero. “Mientras la tragedia era el pan de cada día: cuerpos desaparecidos, muertos abandonados en las calles, amigos que no tenían para comer, inseguridad dentro del centro de la ciudad”.

El silencio nos acoge. Es extraño cómo se pretende olvidar pronto, invocar una suerte de amnesia disociativa que actúe como una protección inconsciente para no experimentar, de vuelta, el dolor emocional que implican estos eventos. Bastó un recuento de Mayro a través de su experiencia del encierro en la pandemia para recordar la asfixia, la incertidumbre de los días de marzo, abril, mayo... junio. Para recordar el anhelo, en aquellos meses, de volver a compartir con quienes se quiere una habitación llena de posibilidades.

Quizá por esto disfruté enormemente la muestra del no-colectivo NHormiga en la galería N.A.S.A.(L), Puerto Santa Ana, en junio de este año. El primer espacio en el que me vi compartiendo, nueva y físicamente, con personas, incluyendo a Daya Ortiz, miembro del no.colectivo, cuyas obras estaban siendo escrutadas por conocidos, críticos, visitantes y curiosos.

Tras interrumpir un abrazo grupal con sus amigos, me explicaría que el fotomontaje, técnica empleada en su última producción, era un recurso al que había recurrido por obligación del contexto. El fotomontaje no es una técnica integrada en su trayectoria artística. Lo suyo era —es— la instalación, lo escultórico, el dibujo, el video, la fotografía, pero no el fotomontaje.

“Ocurrieron muchas cosas en este contexto pandémico que me llevaron a producir imágenes (dentro de la cabeza) y tenía que depositarlas en algún lugar, que tuvieran una función”, cuenta. “Pero no tenía cartulinas, ni tinta, ni nada, solo la compu y ahí me animé”.

A parte de esto, los afectos fueron el tercer recurso principal administrado por los artistas locales en sus producciones artísticas durante el contexto pandémico. Un contexto en el que “la gente está valorando mucho más la historia personal”, expresa el curador Juan Felipe Paredes. Un contexto en el que los afectos: las sensaciones, los sentimientos y las emociones, como expresaría Deleuze, devinieron en la capacidad corporal de afectar y ser afectado (Paszkievicz, 2016).

1.2 Las afecciones de la pandemia y las ideas estéticas de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños

Afectar y ser afectado. Presencia y emoción: atravesar el cuerpo con los discursos como destino ineludible en este contexto. Lo enunció Ortíz al explicar cómo, sin advertirlo durante el proceso creativo sino después, bastante después, su último cuerpo de obras fue una manifestación de las múltiples persecuciones que vivió durante la pandemia en los espacios públicos debido a su “presencia de marimacho”.

Para Spinoza los hombres son seres naturales para los cuales el afecto, lejos de ser un vicio, es un elemento necesario como el frío o el calor. Una potencia que nos pide esforzarnos por permanecer en nuestro ser, conservar las partes que nos pertenecen para renovarlas. Una fuerza empeñada en existir en relación al entorno, manteniendo la aptitud para ser afectado por él, sin ser por ello destruido (Damasio, 2005; Díaz-Urmeneta, 2011). Los artistas locales fueron afectados para, pero no destruidos por.

Paredes considera que “conceptualmente, estamos en un periodo introspectivo dentro de las artes, de propuestas ontológicas que está trayendo una exploración de materialidades increíbles”. Para ejemplificar su punto de vista, menciona la muestra individual de Christian Godoy, *Érase una vez un cuerpo*, exhibida en septiembre del presente año.

A través de materiales no tradicionales como las cajas de pastillas intervenidas con dibujos humanoides de bacterias, cápsulas plastificadas de medicamentos, radiografías el artista, recientemente graduado de la Universidad de las Artes, poetiza y politiza a los

cuerpos enfermos. “Godoy usa las estéticas de las bacterias, de los organismos unicelulares, de las células para pensarse, para hablar del cuerpo enfermo, para explorarse” comenta Paredes. “La gente se está volcando al cuerpo y este cuerpo o grita o susurra. Enuncia o se calla”.

Al construir las piezas que expondría dentro de la galería N.A.S.A.(L). en junio de 2021, para la muestra colectiva Un faro a tientas, Ortiz no tenía idea de que estaba ejerciendo una suerte de catarsis mediante la producción artística. Solo tenía tiempo para sobrellevar, durante el episodio más crítico de la pandemia, las “persecuciones sociales” que enfrentaba debido a su apariencia no heteronormativa.

Cruzaba el umbral del edificio de su departamento en el centro y ahí estaban, “los policías persiguiéndome; la gente que caminaba, la que vivía en la calle persiguiéndome”, recuerda. “La gente religiosa con delirios apocalípticos que siempre culpa a sectores específicos por estas situaciones, y a varios de los cuales yo pertenezco, me veían pasar y bueno: el demonio”.

En medio de este acoso institucional y social, con la paciencia “bastante tocada”, sin contarle a alguien cercano su situación, pues “no es una experiencia que compartan muchas personas y no quería gestionar a dos personas preocupadas: yo y ese otro”, Ortiz, volcó su atención a la biología marina. A sumergirse entre fotografías, anotaciones biológicas y datos científicos sobre criaturas escurridizas del mar que la visitaban al dormir, desde 2019, para descubrir qué impulsaba a estos seres a aparecer reiteradamente en sus sueños y pesadillas.

Investigar, por ejemplo y por alrededor de seis meses durante el 2020, la relación familiar de las anguilas, su relación con la luz y cómo las afecta, cómo se faenan entre ellas; las temperaturas en las que sobreviven ciertos animales marinos según las profundidades, sus prácticas de sobresalto y cuidado frente a un depredador, cómo copulan cuando no hay especies de su mismo tipo cerca. “Busqué todas estas preguntas sobre estos animales sin notar que estaban relacionadas a mi experiencia [...] es algo que no vi durante el proceso, sino luego de exponer; no era un ejercicio consciente sino una forma de sobrellevar la realidad”, reflexiona.

Pablo Cardoso, Director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes y economista especializado en los ámbitos de economía de los saberes, de la cultura y la creatividad sugiere que, en este momento, “hay propuestas interesantes a analizar desde lo conceptual y que hablan sobre lo que podríamos definir como las urgencias sociales e individuales de lo contemporáneo”.

“Hay toda una nueva temática vinculada a las diversidades sexogenéricas, el feminismo, los problemas del hombre y la mujer frente al antropoceno, el ecologismo”, dice. Aunque el investigador en artes ancla estas reflexiones, puntualmente, a las nueva generación de artistas emergentes —a la cual está inscrita Ortiz y que abordaremos en el próximo capítulo—. Temáticas vinculadas a “la conciencia que la mente humana posee de su esfuerzo por existir, adquirida a través de las afecciones que sufre el cuerpo” (Díaz-Urmeneta, 2011).

Los encuentros que mantuve con estos artistas en medio de esta indagación no fueron inocentes. Las afecciones ocurrieron en doble vía. Pese a mi latente preocupación por

construir datos útiles y preguntar pertinentemente, no había advertido sobre la posibilidad de crear momentos clarividentes para mis interlocutores. Qué momento desolador fue el que propició Ruth Cruz al explicar cómo su última producción artística estaba cernida por la pérdida física de alguien que amo. Qué incómoda fue la repregunta que brotó en Juan Carlos Vargas, y halló reflejo en mí, al notar que no había artistas negros en el contexto local: ¿cómo se obtiene una educación en artes en Guayaquil luciendo como yo?

1.2.1. Ruth Cruz: “No quería salvar a una paloma herida”

La última producción de Ruth Cruz está atravesada por la pérdida. Presentada en junio de este año, junto al no-colectivo NHormiga en la galería N.A.S.A.(L)., su muestra contenía tres piezas —Cero G, La teoría de la abducción, Caída perpetua— que articulaban un mismo dispositivo: la pluma arrancada de un ave.

Ruth vive sola, cerca de la casa de sus padres, lo que permitía que la gata de su mamá la visitará constantemente llevándole obsequios inusuales como el cuerpo de una paloma moribunda, o ya bien muerta, entre los dientes. Depositaba los cuerpos en diferentes espacios de la casa, recuerda, pero en una ocasión dejó el cadáver plumífero debajo del lavabo de la cocina, lugar del cual solía colarse una luz blanca de tal intensidad que alcanzaba la habitación de Ruth en el extremo opuesto, iluminando el cuerpo de la paloma muerta.

“Imagina las implicaciones que tenía esa imagen en medio de lo que estaba viviendo”, dice. “Fue como una respuesta o una justificación”.

Durante la cuarentena, Ruth experimentó la muerte de su hermana debido a un cáncer que se desarrolló velozmente en medio del confinamiento y empeoró luego de que contrajera COVID-19. Una pérdida irreparable que, tras recoger las plumas de las aves muertas que le obsequiaba la gata de su madre, llevó a la artista a buscar “lo que las ideas filosóficas, las teorías científicas, los conocimientos teológicos, e incluso la ficción especulativa, pueden ofrecer al entendimiento de lo que separa la vida terrenal de la vida eterna”, (Valdéz, 2021, p. 8).

El rostro apacible de Ruth se vuelve, sorpresivamente, más apacible mientras avanza su relato. Sus ojos siguen siendo redondos, sus cachetes siguen siendo vigorosos y su voz sigue siendo inocua, la misma voz que extiende para decir: “Nunca había visto sufrir a alguien tanto ni tan de cerca como a mi hermana”. “Era tanto su dolor que ya no era ella”.

Ruth, junto a otra hermana, se encargaron de los cuidados intensivos, incluso cuando ambas se enfermaron de COVID-19 al igual que el resto de la familia. “Imprudente, yo sé, pero éramos las únicas presentes para cuidarla”. No iba a dejar de luchar con ella si sobrevivía, “aunque nos cansáramos, no durmiéramos si ella no lo hacía. Aunque mi hermana aguantara el dolor para no molestarnos”.

Cuando recogió las plumas de las palomas muertas en su casa no sabía en qué las usaría. Luego, tras el fallecimiento, ocurrió la asociación de ideas. “Después, con el tiempo y conversando contigo en este momento, pienso en que mi hermana era la paloma debajo del lavabo”, dice, con un tono de voz aún inofensivo pero auditivamente lastimado.

“Dos veces, cuando la gata entró con una paloma agonizante, me encerré en el cuarto porque no quería salvar a una paloma herida”. Al cuarto día de su ingreso en el hospital, la hermana de Ruth murió y ella sintió paz, “incluso, gozo”.

1.2.2. Juan Carlos Vargas, “Yo soy los materiales que recojo”

Cada vez que Juan Carlos termina su vuelta a casa, al sur de la ciudad, en Metrovía, camina. Camina prestando atención a los depósitos de basura improvisados en las esquinas de este sector porque él es un chambero-artista.

De su última muestra individual: Yo, Chambero, en la reciente galería Espacio Onder, ha asumido varias cosas sobre esta etiqueta sugerida por el curador de la exposición, Rodolfo Kronfle, y ahora tomada con ambas manos. Asumió que ser chambero es parte de su entorno en el que, a menudo, dialoga con los otros recolectores si tal objeto les sirve a ellos o a él. Que, no por resignificar los elementos que encuentra es mejor que el resto de cachineros, pues son colegas de trabajo.

De hecho, existe una frase de Kronfle que tras superar la repulsión de ser identificado como tal, al trabajar su propuesta artística gestada en pandemia con el objeto encontrado, a él le gustó mucho. El curador le dijo que las nociones de ser chambero era algo muy de guayaquileños, porque “la idea de la recolección es, justamente, la idea de que nos toca sacarle provecho a las cosas frente a la precariedad de nuestro sistema”. Precariedad de la que, afirma Vargas, logró desprenderse en medio del contexto pandémico y confinamiento al dedicarse por completo a la producción de obras y gestión cultural.

Yo, chambero, construida con objetos encontrados en su casa como papeles viejos, hojas arrancadas, libros, muebles, carteles antiguos y artefactos que en su casa iban quedando a un lado, versa sobre la búsqueda de su infancia, sobre su relación con su hija al ser un padre joven y lo que ella puede enseñarle a través del juego. “Pero también habla sobre ser artista y negro en Guayaquil”.

Como si de pronto se hubiese abierto un portal frente a él, Juan Carlos se apresura y avienta a comentar que en la escena artística “no hay muchos negros haciendo arte contemporáneo”. Se dispersa, se atropella, pero luego recobra el sentido de su denuncia y narra las variadas ocasiones en las que fue visto como un cuerpo extraño al ingresar a galerías y cómo, con el tiempo, lo llevó a normalizar las excesivas preguntas de los guardias, de los recepcionistas o de quien fuera el vigilante de turno para justificar su presencia en estos espacios.

“Soy un artista que viene del sur, indígena y negro a la vez, no mulato, ni mestizo”, proclama. Luego pregunta —es muy probable que lo haya preguntado para sí mismo—, ¿cómo los negros pueden acceder a una educación en artes en Guayaquil?

“Me gusta esta conversación [...] ahora noto como el tema de clases y raza también atraviesa la producción local”, dice. “Por eso yo trabajo con estos materiales, al principio no tenía para comprar las pinturas o los lienzos sino que trabajaba con lo que tenía a la mano y que es lo que me representa: yo soy eso que encuentro en las calles”.

Capítulo II

Producir artes visuales: un disparo a la oscuridad

Reorganizaciones en la producción de artes visuales contemporáneas en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19

En Guayaquil, actualmente, hay tantos espacios expositivos como patios de comida, diría Saidel Brito, jugando con la hipérbole de su frase: “ahora hay tantos artistas como futbolistas en la ciudad”. Pero, ciertamente, la aparición de nuevos espacios dentro del Puerto Principal es uno de los factores principales que dinamizó la producción de obras local.

Sitios como el Espacio Cultural Plaza de la Fuente en Plaza Lagos y el Espacio Expositivo Elisa Estrada en el Driving Range, ambos ubicados en Samborondón, son una muestra de ello. Como también lo son la galería N.A.S.A.(L). en Puerto Santa Ana, Casa del Barrio, Guayaqueer, Espacio Onder, Studio 8A, Galería Juniin, todos ubicados en el centro de la ciudad; y un poco más al sur, en Villavicencio entre las calles Maldonado y Gómez Rendón, el Taller Maldonado.

El Museo Nacional del Cacao y la galería Mz. 14 de la Universidad de las Artes, por su parte, son dos espacios expositivos institucionales que también se reactivaron tras el impacto de la pandemia.

“Hay muchos proyectos de espacios expositivos y por ende, los artistas quieren exponer esas obras que crearon en cantidad durante el confinamiento”, explica David Orbea, artista visual y cocreador de Espacio Onder. Señalando, además, que esa producción y

búsqueda de exposición fue realizada por los artistas emergentes. Quienes tuvieron, un “rol esencial, clave”, concuerda Jorge Aycart, curador de arte y artista visual.

La pandemia por COVID-19 y sus despliegues sociales también pusieron en manifiesto que el quehacer artístico es una fuerza laboral, “un trabajo”, acotó Juan Felipe. Un empleo en el que el mercado del arte infiere, modula y modela las propuestas de los artistas y el uso de los medios. Tanto que los artistas locales hablan, discuten, problematizan un momento creacional en la ciudad al que definieron como “Pictocentrismo” o la preponderancia del medio pictórico durante el contexto pandémico como estrategia para “la comercialización y distribución de obras en el coleccionismo elitista local y los nuevos nichos de compra y venta en el mercado del arte”, comenta Cardoso.

2.1 La producción de artes visuales para los espacios expositivos emergentes

Los artistas crean, entre diversos fines y motivaciones, para mostrar. Para generar debate, un diálogo entre pares e impresiones entre visitantes. Para contaminar sus obras con la recepción del público y sentirse, con suerte, acogidos, o al menos así piensa Ortiz, uno de los artistas que durante el presente año expuso en la galería N.A.S.A.(L)., uno de los nuevos espacios expositivos en Guayaquil.

La emergencia de nuevas galerías es uno de los factores que dinamizó la producción y creación en artes visuales durante el contexto pandémico. Paredes así lo piensa: “Me parece que la llegada de Mauricio Aguirre a Guayaquil antes de la pandemia es muy importante para

la ciudad, porque trajo este proyecto del mercado del arte de la ciudad de Lima consigo y eso le abrió espacio a nuevos artistas”.

También afirma que la separación del extinto centro expositivo Violenta del colectivo Los Chivox — en su momento integrado por David Orbea, Juan Carlos Vargas, Leonardo Moyano y Tyrone Luna—, que devino en el surgimiento de, por un lado, Taller Maldonado, gestionado por Moyano y Luna y por el otro, de Espacio Onder, gestionado por Orbea y Vargas, dilato el sujeto artístico en la ciudad. “Tienes más galerías... es eso, hay más galerías y más gente que quiere exponer”, sentencia el curador.

Cardoso concuerda. Él ve a Espacio Onder como uno de los espacios emergentes que dinamizó la producción e, incluso, “impuso un nuevo modelo de negocio”.

“Onder nace como lo que se llamaría una galería clásica pero rápidamente busca funcionar de forma diferente proponiendo talleres fijos, residencias, laboratorios y espacios de creación para artistas”, propuestas que para Pablo, también suponen un nuevo formato de producción artística dentro de la ciudad. Pues existe en Onder, “una búsqueda por generar círculos, cercanías diálogos que permite trabajar con los afectos por convivencia”.

Esta galería para artistas emergentes halla origen en medio del contexto pandémico y aunque Orbea, uno de sus gestores, no define las acciones de su espacio como un nuevo formato de producción, sino como una “nueva forma de gestionar las artes visuales”, reconoce que exhibir y vender obras no es el único interés de este espacio expositivo. “No

queremos eso. Queremos brindar acompañamiento, interlocución, fortalecer nuestra comunidad de artistas”, explica.

“Este acompañamiento no modifica los procesos de producción individuales de cada uno”, comenta. “Ayuda al momento de creación, tanto para los talleristas como para los artistas porque nutre su ejercicio mediante el diálogo”.

Espacio Onder no es el único espacio expositivo que se encuentra en el centro de la ciudad. De hecho, es uno de los sitios que articula un nuevo ecosistema expositivo esta zona, el cual de acuerdo a Cardoso, se debe a varios factores: la presencia de la Universidad de las Artes y el diálogo que mantiene con los diversos sujetos del Mundo del Arte local, la carga histórica y económica del centro para el Puerto Principal y, primordialmente, al proceso de gentrificación que atraviesa en la actualidad la zona céntrica con el Proyecto de la Calle Panamá.

2.1.1 Gentrificación y el ecosistema expositivo del centro de Guayaquil

Desde el centro sur, con Taller Maldonado, hasta su punto más nortico en Puerto Santa Ana con la presencia de la galería N.A.S.A.(L)., en el centro de la ciudad se ha articulado un ecosistema que acoge a la mayoría de los espacios expositivos emergentes. Concentración que se debe, en medida, “al proceso de nueva gentrificación que está viviendo el centro”, opina Orbea.

Los efectos y tendencias que podría propiciar para la escena cultural artística, tanto de las artes visuales como del resto de esferas de la cultura, son, por lo pronto, desconocidas. Pues planes como la reorganización de la calle Panamá, “son muy recientes para analizar sus consecuencias, por ahora solo puede describirse lo que está pasando: una gentrificación elitista del centro y una conexión de varios puntos geográficos expositivos”, advierte Cardoso.

El Proyecto de la Calle Panamá es el segundo intento por parte del cabildo porteño de peatonalizar y potenciar turísticamente, a través de la cultura y el arte, esta zona de la ciudad. La meta fue fijada seis años atrás, cuando el entonces alcalde, Jaime Nebot, inauguró cinco estatuas de resina, recubiertas en cobre, de personajes reconocidos, estereotípicos y precarizados de la ciudad. El primer presidente constitucional del Ecuador, Vicente Rocafuerte y el futbolista Alberto Spencer, un repartidor de periódicos, un cangrejero y un niño betunero de zapatos fueron las figuras instaladas. Además se ensanchó, aproximadamente diez metros, la acera de la calle Panamá (El Universo, 2014). Pero su reactivación no despegó.

No sería la primera vez que un proceso de gentrificación en esta zona resulta de forma opuesta a lo planificado. Cardoso recuerda “el proyecto de la Zona Rosa en los años 80 y 90, cuando hubo esta búsqueda de reactivación del centro propuesto por las élites y no tuvo el efecto deseado”.

En junio de 2005, el Concejo Cantonal de Guayaquil expidió un estatuto reformativo a dos ordenanzas emitidas el 9 de octubre de 1991 y el 30 de septiembre del 2002, con las

cuales se buscaba desplazar los negocios de bares, discotecas, night clubs y casa de citas lejos del centro de la ciudad. Pero, el nuevo estatuto de 2005, autorizaba el uso exclusivo para el desarrollo de actividades comerciales, restaurantes, discotecas, bares, cafeterías, exceptuando cabarés o prostíbulos, del sector comprendido por la avenida 9 de Octubre, Juan Montalvo Fiallos, Roca Córdova, el Malecón Simón Bolívar, el Malecón del Estero Salado y Numa Pompilio Llona y la calle Panamá. Pero el proyecto que pretendía ser un espacio de encuentro social, terminó convirtiéndose en una zona de entretenimiento nocturno (El Universo, 2005).

Actualmente, esta arteria de cemento no solo alberga los murales Manglar de Sofía Acosta y Manglar eterno de Ramón Piguaje, en su intersección con la calle Junín; La maestranza de Lorena Peña en Panamá y Víctor Manuel Rendón y dos calles arriba, en Pedro Carbo, Genoma de José Luis Macas; Fotógrafo de Jorge Velarde en la peatonal Imbabura y Energía Tropical de Paula Barragán en la avenida Juan Montalvo, todas piezas que forman parte de la muestra de arte contemporáneo A cielo abierto. También acoge, a su largo y alrededores, siete de los once espacios expositivos —Mz. 14 de la Universidad de las Artes, Museo del Cacao, Guayaqueer, Casa del Barrio, Espacio Onder, Studio 8A y Galería Juniiin—, privados e institucionales, que gestó y reactivó la pandemia tras el confinamiento (Expreso, 2020; El Universo, 2020).

“Espacios que deben buscar las formas de vincularse entre ellos para no matar el mercado del arte y la producción artística guayaquileña”, dice Pablo. “Espacios que los artistas están buscando para exponer lo que produjeron en la pandemia y que, al estar en la misma zona, ayuda al acceso del público al arte”, dice David. “Espacios y proyectos de

vanguardia en la que los artistas quieren exponer, ya no en museos, porque lo institucional ahora representa a la periferia”.

2.2 El rol de la producción emergente

“Seré tajante”, advierte Vargas, antes de decir que gracias a la creación y producción de los artistas emergentes “se refrescó la idiosincrasia del arte en Guayaquil”. “Debido a insistir como espacio en exponer sus obras el público entiende ahora que una obra de arte contemporánea no es algo netamente decorativo [...] sino que puede ser desde un dibujo, un objeto encontrado, una acción”, describe, resaltando que crear lugares donde el público local pueda interiorice estas cuestiones es consecuencia directa de las propuestas emergentes.

En el contexto pandémico, tras el impacto del nuevo coronavirus, esta generación adquirió, para la escena local y su producción, el carácter de “clave y esencial”, comenta Aycart.

“Tenían el motivo vital de intentar algo, la necesidad de encontrar o de plantear un espacio artístico en este escenario tan tétrico que fue la pandemia”, dice el curador y artista quien, para fines de 2020, desarrolló La conspiración del fasma. Un proyecto curatorial que, en colaboración con el artista guayaquileño Boris Saltos, exigía a los artistas participantes producir, en sus propios lenguajes artísticos, piezas exclusivas para la exposición, in situ y a partir de los espacios asignados a cada uno de la casa en remodelación usada como espacio expositivo (Valdéz, 2020, p. 6).

Además de sus curadores, Xavier Coronel, Jorge Morocho, Elías Aguirre, Lisbeth Carvajal, Ray Medina, Juan Andrade, Marco Sáenz, Ruth Cruz, Ricardo Fernández y Alexa Brito participaron de la muestra colectiva. Todos alumnos de Jorge cuando estudiaban en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y en la Universidad de las Artes; algunos de ellos, bajo criterios del Mundo del Arte local y reflexiones personales, definidos artistas emergentes.

Pero, ¿a quién se categoriza artista emergente en el contexto de las artes visuales guayaquileñas? Para Cardoso, antes de agruparlos bajo una definición, es pertinente subrayar que no son un grupo homogéneo. “Habrá artistas que querrán derivar a espacios expositivos *mainstream*, establecer un diálogo con las elites del arte contemporáneo”. Mientras que otros buscarán alejarse de estos espacios, de la crítica y curaduría tradicional y enfocarse en lo comunitario.

En todo caso, para el experto en economías de los saberes y la cultura, emergente es aquel que “trata de permear la escena en la cual existen artistas consagrados, un *establishment*, encontrar su espacio y generar sus propias economías”. Criterios a los que David Orbea le adhiere, “no una producción ni trayectoria en investigación y arte superior a diez años”: el tipo de artistas y procesos de creación que a David y Espacio Onder “nos interesa”.

“Nos interesa esa otra mirada de lo no establecido, lo no legitimado”, dice. Asegura, además, que durante este lapso la atención del mercado y el coleccionismo se centró en la

producción emergente y sus procesos de investigación y creación. Atención que “dinamizó la demanda de obras”.

Luego enumera las razones de su consideración particular por esta clase de propuestas. Dice que, a diferencia de los artistas consagrados, los emergentes son capaces de indagar en diversos problemas de investigación, “no se quedan en una sola cosa” —Y entonces pienso en Daya Ortiz y cómo su obra Peces Pesadillas es lo opuesto, matérica y conceptualmente, a su muestra de 2017, Disecciones—. Que sus búsquedas son más auténticas, personales y, por ende, sus formas de creación más experimentales —Y entonces pienso en las imágenes fantásticas de Liliana García y su mundo poético, ingenuo, inundado de melancolía en el que son posibles reflexiones como que las hojas de los árboles solo son libres cuando caen al suelo—. Que permiten, apasionados, que la obra encuentre el medio, respetando el proceso creativo, no al revés —Y entonces pienso en Ruth Cruz y en la obra pictórica que abandonó inconscientemente en la Metrovía, pues su motivación para emplear ese medio fue vender, no crear, y que sin embargo echa de menos y cada tanto se pregunta dónde estará—.

Económicamente, la producción emergente también demostró la existencia de una segmentación de mercado que se antepone a la tradición comercial y distribuidora del arte en la ciudad. Tradición vinculada con las élites económicas y el coleccionismo.

2.3 Pictocentrismo: la producción artística y su relación con el mercado del arte

En las crisis es cuando más se vende porque es una forma de decir que nada está pasando, teorizan Lisbeth Carvajal y Ruth Cruz, ambas miembros del no-colectivo NHormiga. Lo dicen con ánimo de explicar cómo, en medio de una pandemia, nuestros artistas visuales “vendieron más que nunca”.

En medio de las convulsiones sociales, como una pandemia global, las “economías tienden a deprimirse”, comenta Cardoso, y el arte adquiere valor como refugio impulsando, pese al contexto, la comercialización y distribución de obras de arte. Las creaciones de artistas plenamente consolidados, que constantemente poseen cierto volumen de demanda, pueden llegar a representar un valor refugio incluso en situaciones de incertidumbre y recesión económica debido a la legitimidad de su nombre, la cual no se desvanece fácilmente. En contraposición, las propuestas de artistas emergentes también suponen un tipo de inversión para el mercado de arte contemporáneo en contextos económicamente vacilantes. Pues las ofertas por este tipo de obras, con carácter especulativo, no requieren un gran desembolso debido a la poca trayectoria y producción del ejecutante, pese a que, a largo plazo, podrían poseer mayor rentabilidad tras la consagración del artista en el circuito (Vico et al., 2015; Vico y Sánchez-Vasconcellos, 2021).

La compraventa local se reactivó tras el impacto de la pandemia, al menos así lo confirman Orbea y Vargas, quienes “vendieron más en pandemia (a través de Espacio Onder) que nunca”; Arrobo, Ortiz, Cruz, Carvajal, Ochoa Ochoa y Cardoso expresan lo mismo.

“Los resultados de los estudios que hemos hecho nacionalmente (con el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes durante la pandemia) confirman que Guayaquil es el primer lugar donde existe una comercialización en el campo de las artes visuales, muy por encima de lo que sucede en Quito o Cuenca”, asegura Cardoso. “Y la pandemia también terminó de confirmar que existe una clara segmentación de mercado en la compraventa de arte contemporáneo”.

Luego explica que estos diferentes nichos guardan relación con el tipo de obra, su autor y los espacios mediante se la comercializa. Existe, así, un nicho articulado por los artistas consagrados, en el cuál las piezas adquieren precios superiores a los 4.000 dólares y suelen situarse a los alrededores de Samborondón o el barrio Urdesa en Guayaquil. Al mismo tiempo que se desarrolla otro mercado emergente, impulsado por espacios como Taller Maldonado o Galería Juniin, que posee precios por debajo de los 1.000 dólares. “Lo interesante aquí sería analizar cómo estos dos mercados empiezan a coexistir”, concluye el experto.

Arrobo parece entender de antemano esta coexistencia. En su última muestra individual, *Blue in Green*, exhibida en el Espacio Elisa Estrada, “vendió un montón”.

Los precios de sus obras oscilan, justamente, entre los 250 y 4.000 dólares, precio en el que vendió, por ejemplo, *Crimson, carmine and vermilion hue center* —acuarela sobre cartulina arches de 280 x 114 cm—. “En Guayaquil no es la primera vez que vendo, de hecho, mucha gente que me compró en esta exposición lo hizo porque ya tienen un Anthony Arrobo en casa y querían otro”, revela.

El artista visual, Xavier Coronel, por su parte, representa a cabalidad el nicho de mercado que Cardoso define como socioeconómicamente alto. Su obra *Sweet Life*, una pintura basada en capturas de un live stream de Justin Bieber y expuesta en la muestra colectiva *Sinergia 2.0*, en la galería N.A.S.A.(L). (El Universo, 2020), fue adquirida por 10 000 dólares. En contraste, pero en el mismo espacio-tiempo, Ochoa, estudiante de los últimos años de artes visuales en la Universidad de las Artes, comercializó dos piezas de su reciente muestra individual *Ruedo, miro, caigo*, en Espacio Onder, a 90 dólares cada una.

Lo que unifica la experiencia de comercialización y distribución en las obras de estos tres artistas es el medio escogido para el proceso creativo y desarrollo de sus propuestas: la pintura. Medio que atravesó la producción de la mayoría de artistas visuales durante el contexto pandémico, justamente, “por el mercado del arte”, ataja Orbea: “los artistas querían vender”. Fue por eso que Cruz sintió, “la necesidad de pintar obra porque eso es lo que se está consumiendo” y Vargas dejó de lado el videoarte y la instalación para “pensar más en lo pictórico”.

Sin embargo, en una suerte de autocrítica, Cruz manifiesta que aquella lógica mercantil ha provocado una repetición entre los métodos de creación de los artistas en orden de que las obras resulten vendibles. “El mismo fenómeno que activó el comercio en pandemia es el mismo que afectó la producción al punto de que los artistas que eran pintores y estaban accediendo a otros medios, retrocedieran y quienes no trabajaban con la pintura decidieran usarla”, reconoce. “Castrando así la escena local”.

Pese a esto, los artistas comentan que la tradición por excelencia en la producción de artes visuales guayaquileñas es la pintura. “En las galerías de arte siempre apremia el gusto por la pintura debido a su lado comercial, aunque sea el patito feo de las artes contemporáneas por su carga histórica”, comenta dice Vargas. “Pero justamente con la pandemia volvimos al pictocentrismo como el medio generador de resultados”, agrega. Como gestor y co creador de Espacio Onder, pese a difundir otros lenguajes artísticos como la fotografía, *prints*, el collage o la escultura 3D, lo que más comercializó fueron pinturas y dibujos.

“Son los pintores los que pueden sostener un piso”, bromea García. Recuerda que cuando era trabajadora de NoMínimo, disuelta en agosto de 2017, las obras que más pronto abandonan la galería son los cuadros de pintura. “Mucha gente que compraba obra lo hacía pensando en remodelar la casa; eran coleccionistas, sí, pero compraban un Roberto Noboa pensando en que les cupiera dentro la pared”, afirma.

Esta tendencia guayaquileña de elegir este medio como catalizador de la producción artística, para Arrobo, también se debe a eventos como el Salón de Julio o el Salón de Octubre que anualmente se desarrollan en la ciudad. Hechos que “vuelcan a los artistas locales a la pintura para ganarse los premios de estos salones y reconocimiento”.

No obstante, inclinar el cuerpo hacia lo pictórico para desarrollar sus propuestas artísticas no le asegura, al artista, ni capital social ni capital económico. Pues el mercado del arte, que influye en la creación y producción, es un proceso subjetivo con sus criterios propios de valoración y legitimación, inscrito en un contexto económico y social que

consagra artistas, consolida posiciones de poder ocupadas por agentes como los curadores, críticos, espacios institucionales, casas de subasta o ministerios y que influye en el desarrollo de cada dimensión del campo artístico y el entendimiento que tiene la sociedad del mismo (Moreno, 2021). “Producir artes visuales en Guayaquil es un disparo a la oscuridad” suele decir Daniel Ochoa.

Capítulo III

Alumbramientos para el quehacer artístico: Caso Dealers

Limitaciones y oportunidades de la producción de artes visuales contemporáneas gestada en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19.

Confinados. Imposibilitados del tacto con amigos, familiares, cualquiera que se echara de menos y no estuviese en cuarentena junto a nosotros. En los días de confinamiento, la población se volcó al consumo de arte y cultura, gracias, en gran medida, a los dispositivos tecnológicos de comunicación y la digitalidad.

Fue durante el distanciamiento físico donde se hizo notorio “el valor que representa la música, el arte, el cine, la literatura, el baile, en fin, todas las disciplinas de contenido cultural a las que la población alrededor del mundo recurre buscando calmar la ansiedad, liberar el estrés provocado por el confinamiento” (UNESCO, 2020).

“La mayoría se dispuso tanto a vivir en Instagram que inevitablemente descubrieron nuevos artistas y lo que estaban produciendo en ese momento”, dice García, refiriéndose al “boom en la compraventa de obras” que estimuló esta red social para los artistas locales debido a la exposición que realizaban de sus propuestas sin intermediarios como críticos o galeristas.

Pero, pese al interés de la población y su búsqueda de apoyo en la cultura, el sector de las artes también se vió afectado por la pandemia del COVID-19. Precarizando aún más la situación de quienes trabajan en las artes.

Los resultados de la Encuesta de condiciones laborales de los trabajadores del arte y la cultura, llevada a cabo por la Universidad de las Artes en 2020, indican, por ejemplo, que el 71 % de los actores culturales no posee una fuente de ingresos estable en los últimos tres años. También muestran que el 40 % de ellos trabaja de forma intermitente y un 31 % trabaja sin remuneración, esperando conseguir trabajos pagados en el futuro o bien no tiene trabajo (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, [ILIA], 2020).

Frente a detallada precariedad, materializada en las condiciones de vida inestables que mantienen quienes contribuyen al desarrollo de la producción cultural y artística, estos mismos artistas hallaron la forma de reinventarse a fin de subsistir durante la crisis de los primeros meses de la pandemia. (UNESCO, 2020).

Reinventarse, idear una nueva forma de deambular el escenario artístico en aras de sobrevivir, fue lo que hicieron, por ejemplo, Vargas y Orbea con Espacio Onder y su propuesta de comercialización y exposición de obras, Dealers. Una alternativa que incluía, “la digitalización en Instagram para la comercialización de las obras de arte (producidas en pandemia)”, detalla Cardoso.

El uso de las plataformas y redes sociales dirigido a “atraer oportunidades laborales a través de técnicas de *self branding* (o la construcción de una marca personal), es hoy una práctica regular en economías creativas precarizadas” (Musello, 2021, p. 267). Economías que, usualmente, se basan en el trabajo independiente para el cual la reputación y visibilidad en estos espacios virtuales es fundamental.

“Cuando los espacios expositivos, galerías y museos, cierran [...] Espacio Onder es quizá el pionero en proponer un catálogo de distribución y comercialización de obras en lo digital“, señala Cardoso. Reconoce, también, que frente a la depresión económica que significó el confinamiento para las artes visuales, la idea “funcionó bastante bien”.

Dealers es un proyecto con fines comerciales que durante el confinamiento, sin curaduría ni problemas de investigación que agrupe a los artistas participantes y sus obras de por medio, “nos ayudó a subsistir económicamente”, explica Orbea. Mediante un PDF e Historias de Instagram, con fotos de las pinturas y dibujos más textos sobre lo que evocaba cada obra, los creadores de este espacio expositivo se encargaron de promocionar y repartir, “al pie de la casa y en plena cuarentena”, las obras que promocionaban desde el perfil de Espacio Onder en esta red social. La gente compraba para “apoyar a los artistas, decorar sus casas o coleccionar obras con precios más accesibles”.

“Mover las producciones de diferentes artistas ayudó a que no solo personas con un mayor poder adquisitivo adquirieran obras, sino cualquiera al que le interesara cierta pintura o se relacionara con ella por sus experiencias personales”, subraya Vargas sobre su proyecto gestionado en pandemia y que culminó con una muestra colectiva en el Espacio Cultural La Fuente el año pasado.

Para Cardoso, que Dealers se haya gestionado inicialmente desde lo digital y terminado en una muestra colectiva repetida este año en el mismo espacio expositivo, es una prueba de cómo “este modelo de negocio propuesto por Espacio Onder (más sus laboratorios de creación, talleres y residencias para artistas) es una respuesta de lo que se habla en las

economías post impacto pandemia: cómo hacer posible la existencia entre lo digital y el retorno a la presencialidad”.

3.1 Otras oportunidades para la producción artística en artes visuales de Guayaquil

“Nuestro trabajo principal como artistas es producir el tipo de arte que solo nosotros sabemos hacer, especialmente ahora, en este momento que vivimos” (Smith, 2020). Parecería ser la frase que los artistas locales impregnaron en sí tras el impacto del COVID-19. Cada uno de ellos, con sus diversos procesos de creación, obsesiones, temores y motivaciones, sostuvieron el panorama de las artes visuales en Guayaquil, donde la producción no se detuvo y devino en una arena de oportunidades.

El nuevo coronavirus y sus modificaciones en los modos de vida presentaron, de por sí, una limitación no solo para la cotidianidad de los artistas, sino para todos los habitantes del país y del mundo, por lo que resaltar el contexto pandémico como un obstáculo resultaría una obviedad. Para las artes visuales y sus creadores, el verdadero inconveniente, encrudecido durante la crisis sanitaria, fue la precarización de su escenario.

La inseguridad económica de las artes visuales en Guayaquil es un asunto de costumbres al cual sus artistas, como lo han hecho desde antes, se oponen a través de la autogestión. Práctica de años que los llevó a superar el examen final que supuso la pandemia.

Las oportunidades para la producción artística, creadas principalmente por sus actores y promotores, son varias. Cardoso identifica una de ellas: la segmentación y coexistencia de diversos nichos de mercado como uno de los factores que, a la larga, dinamizará la creación y circulación de obras. “Aunque todo dependerá de lo que pase con la economía del país en este gobierno”, advierte.

Existen otro tipo de conveniencias como ya vimos con el uso de las plataformas digitales y redes sociales para exponer, distribuir y comercializar piezas de arte. No obstante, tal utilidad de la digitalidad implica el reto de edificar un puente con el cada vez más acelerado regreso a la presencialidad.

Un retorno que haya reposo en los múltiples espacios expositivos emergentes y los institucionales que se reactivaron durante el contexto pandémico como el Espacio Cultural La Fuente y Espacio Elisa Estrada en Samborondón o Galería Juniin, Guayaqueer, Espacio Onder, Casa del Barrio, Taller Maldonado, N.A.S.A.(L)., Mz. 14, Museo del Cacao, en el centro de la ciudad. Últimos que han articulado un ecosistema expositivo para la producciones de artistas consolidados y artistas jóvenes en trayectoria y creación de obra.

Otra oportunidad para la creación de artes visuales en Guayaquil es justamente la relevancia que adquirió la producción emergente durante este contexto. Ya que, según manifiesta Arrobo, su presencia diversifica los temas y problemas de investigación a retratar mediante las artes en la ciudad. Sus procesos de formación y motivaciones más la brecha generacional sitúa a esta generación de artistas cómo contraparte a las líneas investigativas de los artistas ya consolidados en el Mundo del Arte guayaquileño.

Discusión de resultados

Creí que atravesaría el marco conceptual y los antecedentes de esta investigación sin experimentar golpe o epifanía alguna. Me equivoqué. Indagar en los procesos de creación y producción de los artistas locales tras el impacto de la pandemia fue indagarme a mí mismo.

He soñado por dos o tres ocasiones que soy un ejercito de tres mil caballos corriendo certeros hacia un acantilado. Se lo comenté a Daya Ortiz al final de la noche que nos reunimos para conversar sobre sus formas de crear y producir, mientras esperaba el taxi que me llevaría a casa. “Soy todos ellos; de alguna forma, en mi sueño, galopo mil veces a la vez”.

Se detuvo de enrollar el cigarrillo de marihuana que me obsequiaría minuto después para volcar toda su atención en crear la imagen que le iba describiendo en su cerebro. “Es una imagen potente”, respondió. Él, como asumo que operan la mayoría de artistas visuales, “piensa en imágenes”. Así creó la serie de fotomontajes Peces pesadillas, que exhibió en la muestra colectiva Un faro a tientas, en abril de 2021. Anguilas y otras criaturas submarinas que lo visitaban en sus sueños, a veces pesadillas o momentos de vigilia, e invocó a la realidad mediante el arte.

Nunca antes había discutido con alguien sobre esto. Acerca de las ensoñaciones reiterativas que toman lugar mientras duermo y percibo como reales hasta mi encuentro con Ortiz. Mucho menos preocupado de la capacidad poética detrás de estas figuras para articular

una pieza de arte que dé cuenta de quién soy a través de eso que fabrica mi mente cuando mi cuerpo le cede protagonismo.

Recuerdo que la primera vez desperté con los latidos agitados. En sus próximas repeticiones, solo me levanté circunspecto, a descartar mentalmente las posibilidades significativas de galopar con fuerza hacia un abismo sin saber, nunca, si me aviento o no. “También he soñado que, al llegar a casa, sobre el balcón tejado, hay una pantera que percibo siempre cuando ya es muy tarde”, le conté. “Y se sumerge en mi cara mostrándome los dientes, decidida y arrebatada, luego tampoco sé qué pasa”. Esa noche, como nunca antes e inspirado por su proceso creativo, sentí el deseo irreparable de conocer qué dicen esas imágenes de mí. Tomar, al igual que Ortiz, esos sueños, o pesadillas según se aprecie, y convertirlos en objeto estético-simbólico.

Ya lo venía advirtiendo con las entrevistas anteriores. Justo como en este momento, investigar las formas de hacer arte de los once artistas visuales guayaquileños que escogí para mi estudio me estaba empujando a investigar, colateralmente, mi propia historia personal. Era inevitable. Oía sus relatos de vida transformados en arte y me preguntaba las maneras en las que había decidido narrarme a mí mismo. Invitarme a ser introspectivo, usar los afectos y el archivo, la indagación viva, el cuerpo y la memoria como ellos hicieron para gestar las ideas, obsesiones, problemas que suscriben sus obras. ¿Conocer los procesos de creación y producción artística en artes visuales acaso fue una invitación a reconocer mi yo narrativo (Bochner, 1997)?

“Deberías intentar, con esas imágenes que tienes, crear algo, a ver qué sale”, sugirió Ortíz. Y me lleve su sugerencia al pecho con seriedad, especialmente ahora que en Guayaquil “hay más jóvenes que quieren estudiar arte y hay casi tantos artistas como futbolistas”.

De hecho, el panorama de las artes visuales en la ciudad es prometedor (Brito, 2016; Kronfle, 2009), para quienes como yo, ahora, piensan en el devenir de su ser como artista. La creación de espacios formativos como el ITAE en 2003 y la Universidad de las Artes diez años después, más las generaciones de artistas que han surgido de ambos espacios, tienen mucho que ver. Han sido hitos decisivos en el crecimiento y fortalecimiento del circuito local. Antecedente que explica, en medida, porqué durante el contexto pandémico, la producción artística de los artistas visuales no se detuvo, pues existe ya un escenario autónomo (Valenzuela, 2013).

Sin los aportes significativos a la enseñanza en artes de estas instituciones, junto a los actores detrás de su creación, desarrollo y evolución, Guayaquil no poseería la escena, ni el mercado, ni la creciente aparición de nuevos artistas que, año tras año, van articulando la historia del arte contemporáneo nacional. Los mismos que durante la cuarentena no cesaron sus procesos creativos ni desarrollo de obras.

Estas piezas, gestadas en aislamiento tras el impacto de la pandemia, llenaron las paredes de las galerías institucionales que se reactivaron y de los nuevos espacios expositivos que emergieron del mismo momento histórico. Otro de los factores a considerar es la dilatación del sujeto artístico guayaquileño.

Más que sobreponerse a la presencia del nuevo coronavirus y sus consecuencias sociales inmediatas como las muertes masivas y el colapso del sistema nacional de salud, la producción de artes visuales se enfrentó a otra epidemia, una familiar pero recrudecida tras el impacto del COVID-19: la precariedad institucional, una de las principales características del empleo cultural. Situación que Yanéz Moreno resume sucinta:

En Latinoamérica los circuitos del campo artístico se sincronizan con dinámicas y prácticas del arte global, mientras las instituciones culturales reflexionan sobre políticas culturales y la creación de procesos inclusivos para la sociedad. Sin embargo, aún cuando el mercado del arte se ha posicionado como un imaginario de legitimidad importante para el desarrollo de este campo, las desigualdades económicas y sociales repercuten en la relación y acceso al arte. Esta realidad socioeconómica dificulta el consumo de arte, estableciendo condiciones que envuelven en la precariedad e informalidad a una gran parte de artistas y su producción (Moreno, 2021, p. 173).

Algunos artistas como Xavier Coronel o Anthony Arrobo logran vender los objetos que producen en valores superiores a los 4,000 dólares, mientras que, en otro nicho de mercado, artistas como Lisbeth Carvajal, Ruth Cruz o Daniel Ochoa fijan los precios para sus obras en un rango inferior a 1,000. Sin importar que los cinco articulen, deambulen, muestren y sean legitimados por los mismos espacios expositivos y actores del Mundo del Arte local. O que posean, relativamente, la misma cantidad de años en trayectoria, investigación y producción artística.

La diferencia de precios no solo gráfica sus distintos contextos sociales y orígenes, también define los lugares desde los que deciden enunciarse como creadores de objetos estético-simbólicos (Reveté, 2007). Así, Guayaquil, posee en la actualidad diversidad de propuestas e indagaciones relacionadas a las urgencias de lo contemporáneo, según identificaron el economista especializado en saberes de la cultura y las artes, Pablo Cardoso y el artista y co creador de Espacio Onder, David Orbea.

Algunos de ellos, por ejemplo, ponen en manifiesto problemáticas relacionadas a las diversidades sexogenéricas en sus producciones. Otros, se edifican a sí mismos, junto a sus propuestas, desde el feminismo, las crisis de identidad, los problemas del hombre y la mujer frente al antropoceno. Y el contexto pandémico consolidó la tendencia a explorar estas líneas investigativas. Reflexiones que se materializaron mediante lo pictórico, el medio usado en la mayoría de obras presentadas en los nuevos espacios expositivos de la ciudad como Galería Juniin, N.A.S.A.(L). o Taller Maldonado. Pues, comercializar las obras producidas en confinamiento y los meses venideros, para combatir la fragilidad del ingreso económico cultural (Universidad de las Artes, [UA], 2021, p. 14), fue de las principales motivaciones de los artistas locales para crear obra desde abril de 2020 hasta la actualidad.

Otra motivación imperante, valiéndose del tiempo ralentizado en confinamiento y la recursividad para el uso de materiales no tradicionales en sus propuestas como soporte, fue sobrellevar las afecciones de la pandemia. Recibir las influencias de aquel entorno salvaje y actuar a partir de los afectos destilados en la fuerza de resistir (Díaz Urmeneta, 2011).

Arrobo lo hizo pintando, día a día, desde el miércoles primero de abril de 2020, un cuadro en acuarela que agrupó en un cuerpo de obra que luego expondría en el nuevo espacio expositivo Elisa Estrada. Sin advertirlo y mediante el fotomontaje, Ortiz usó las artes visuales para imponerse frente a las persecuciones sociales e institucionales que vivió durante los meses iniciales de la pandemia, debido a su apariencia física “de marimacho”. Ruth Cruz, por su parte, vomitó, en su más reciente muestra colectiva Un faro a tientas, todas sus dudas existenciales originadas tras la pérdida física de su hermana enferma de cáncer, luego de COVID-19.

No ocurrió con todos, al menos no con Saidel Brito o Jorge Morocho. Pero el momento creativo actual, especialmente de los artistas emergentes, está respondiendo a lo ontológico, dicen. Al cuerpo. A las experiencias personales y la carga introspectiva que arrojó el confinamiento con su reajuste en la vida post impacto pandemia. Al excavar en el pasado como lo hizo Daniel Ochoa para producir Ruedo, miro, caigo; Juan Carlos Vargas con Yo, chambero o Mayro Romero con Les niñas.

Existe un enunciado de Søren Kierkegaard que reza: “Vivimos mirando hacia delante, pero solo entendemos mirando hacia atrás”. Conocer los procesos de producción y creación de Daniel Ochoa, Saidel Brito, Juan Carlos Vargas, Daya Ortiz, Anthony Arrobo, David Orbea, Mayro Romero, Jorge Morocho, Jorge Aycart, Ruth Cruz, Irina Liliana García y Lisbeth Carvajal provocó que me examinara y examinarme me condujo a mirar hacia atrás.

4.1 Propuesta artográfica: “La perfecta otra cosa”.

Las respuestas a esta investigación no fueron simples datos a transcribir, analizar y categorizar. Fueron más, algo más que una tarea devoradora de un par de fin de semanas libres. Más que un conglomerado de palabras e historias ajenas por desmenuzar. Esta búsqueda fue, además de lo ya mostrado en los resultados, la evaluación de las formas en que me había contado mi propia historia. O al menos una de sus unidades (MacIntyre, 1998).

Existe otra imagen recurrente en mi cabeza que me asalta cuando estoy distraído u ocupado haciendo cosas, no importa. Aleatoria, pero siempre idéntica: un niño con la piel muy oscura, más que la mía y similar al onix, se mantiene en cuclillas con la mirada rabiosa, soberbia y detrás de él se levanta todo un barrio empobrecido y pintoresco. Está vistiendo unos pantaloncillos y camisa manga corta celestes, muy elegantes, y más elegante que eso, un par de zapatos cubiertos hasta el último recobeco de cristales. Las medias blancas almidonadas son el detalle que termina de contrastar su presencia con el precario lugar que le antecede. ¿Por qué me mira así? ¿Por qué no está feliz, corriendo, con esos zapatos de cristal que tiene? ¿Por qué está, en cuclillas, dentro de mi cabeza?

La última vez que había pensado en este muchacho de costumbres ariscas fue en 2019, en mis últimos días como pasante de noticias de moda y entretenimiento en un periódico local que no terminó contratándome. Ya no lo recordaba. Hasta que Mayro Romero me explicó cómo la recursividad: el uso de objetos simples, en sus obras era él mismo encarnando su infancia escasa y negligente.

Él siguió hablando a través de la pantalla del computador, pero yo ya no estaba presente. Recordaba mi abuela paterna y la única vez que nos visitó a mí y a mis dos hermanos cuando tenía seis años de edad. No recuerdo, sin embargo, su rostro, ni su voz, o si olía a algo. Solo recuerdo un par de zapatos charol negros, luminosos, el tipo de prenda que me hace sentir la perfecta otra cosa y que trajo consigo.

Recordé a mi abuela paterna y también la imagen de este niño almidonado, juntos, como fotogramas secuenciales de una película olvidada. Luego recobré el sentido y volví a mi conversación con Romero, avergonzado, porque él aún seguía hablando. Fingí demencia y re pregunté escueto.

Es natural, sino un asunto del deber ser, para mí vivir dentro de la cabeza. Pocas veces hago carne mi existencia a través del cuerpo. Por eso corro por las noches, para fijarme, al menos durante ese momento, en las agitaciones de mi pecho y no en los bombardeos del cerebro. Pero en aquella ocasión fue inútil. Intentaba responderme cómo había hilvanado ambas memorias y por qué el detonante había sido la experiencia personal de Romero y su infancia transgredida.

Me parece pertinente, en este punto, una breve radiografía: soy el segundo hijo de tres, negro, homosexual, obrero, trabajador de la industria de la moda, precarizado, colibrí, hielo, canalla, subversivo, acero, noble intento, estrepitosa caída, temeroso, el mejor brote que ha parido la tierra, ¿el mejor brote que ha parido la tierra?

Aturdido por el olvido, mientras trotaba, oí los recuerdos de mi cabeza zumbar: Tengo seis años de edad. Es una tarde calurosa como cualquier otra en el invierno de Guayaquil. Salgo corriendo a la puerta frontal de la casa de mis abuelos maternos en el suburbio de la ciudad, al sur oeste, para ver quienes son las personas que han llegado en ese carro rojo. Es mi abuela paterna, Lucía, no sé su segundo nombre. Trae consigo un par de prendas y unos zapatos negros, luminosos, el tipo de prenda que me hace sentir la perfecta otra cosa. Para mi hermano menor, de cuatro años en ese entonces, no había nada. Para él no alcanzó generosidad alguna. Pero no importa, los zapatos son tan deslumbrantes que opacan cualquier detalle. Son oscuros, pero lucen y se sienten como cristales; además, hacen que mi piel luzca más clara, me gusta eso, especialmente porque entre nosotros tres yo soy el más oscuro, me han dicho tendidas veces las visitas. Ya dije, no recuerdo su voz, ni su rostro, tampoco si olía a algo. Pero tampoco recuerdo si nos abrazamos, besamos, el tacto. ¿Cuánto tiempo habrá permanecido? Prometió venir al día siguiente para llevarnos a pasear. Lo que trajo consigo, lo trajo para que lo vistieramos cuando nos recogiera por la mañana. Ya es mañana, ahora ya es de tarde y no viene. No vino. Mi mamá está molesta, pero no lo dice ni da a notar. Mi papá emigró a España, en ese entonces, hace tres años y luego se desentendió de su esposa, de nosotros. La visita de Lucía parecía el comienzo de una disculpa. Pero no vino, ya es de tarde y no vino. A pesar de esto, los zapatos de charol me quedan fantásticos.

Volví al presente y de pronto sentí que había estado corriendo, por las calles de mi cabeza, en sentido opuesto a una historia que jamás había sido narrada. ¿Por qué? —me pregunto— ¿Por qué no volver al día siguiente? ¿Por qué hizo esa cosa? ¿Por qué, tanto ella como mi padre, habían sido irresponsables con nuestros afectos? ¿Qué satisfacción podría existir en dejar a dos de sus tres nietos esperando y, en todo caso, por qué dejar por fuera de

la miseria al más chico de ellos si también era hijo de su hijo? ¿Hay formas de alcanzar el desprecio antes que la primera década de edad? ¿lo merecía?

Días después busqué respuestas. En mi casa los sentimientos no se exploran ni comparten, se viven para uno mismo a regañadientes. Existe una carcajada mía que detesto: aguda, chillona como un graznido que dura aproximadamente dos segundos, pero que es la risa más genuina que tengo y qué ocurre cuando río con convicción. Ahora noto que mi mamá jamás la ha oído. Noto también que jamás nos ha relatado cómo conoció a mi papá, qué hizo él para enamorarla y cómo tuvo ella que agenciarse a sí misma, luego de casarse y tres hijos, para desenamorarse cuando le dijo por teléfono, desde el otro lado del Atlántico, que ya no lo llamara más.

No hay mapeo ni cartografías de esa decepción y llanto. Tampoco del recobro del espíritu. Ahora está nuevamente casada y tenemos un cuarto hermano.

Busco entre los archivos familiares. Pero las fotografías no dan pista alguna de esa tarde, o del paradero de los zapatos charol negros, o del niño vestido de pantaloncillos y camisa manga corta celeste. Conversar con mi madre es lo que resta.

Nunca me coloqué a mi mismo en la narrativa de un niño que experimentó negligencia emocional, nunca pensé en mí como un sobreviviente ni consideré el abandono de mi padre y el silencio de mi madre como la causa de los errores o infortunios que he encontrado hasta ahora. Tal vez no fui lo suficientemente infeliz como para necesitar esa

historia o tal vez no quería hallarme vulnerable al tener que problematizarlo. Recuerden que las emociones en casa se viven para uno mismo, a regañadientes.

Ahora, no obstante, impulsado por los artistas indagados, sentía la necesidad de mirar al pasado para explicarme cosas. Explicarme a mí, explicar a mi mamá usándome a mí. “¿Por qué es necesario saber eso para tu tesis de grado?” fue su respuesta cuando la interrogué sobre si la visita de mi abuela paterna había ocurrido tal y como recordaba. En medio de la incomodidad gobernándonos y miradas esquivas, me contó que sí, que había llegado a casa de mi abuelos maternos, que ella no estaba en casa, “por suerte” y que mi hermano más pequeño recibió nada.

Que no cumplió su promesa y que ella estaba iracunda, “aunque sabía que no iba a aparecer, por eso ni siquiera los vestí, solo los duché”, dijo, sin notar las esperanzas inscritas en esas últimas palabras de que apareciera. “Pero tú solito te pusiste los zapatos y ropa que te había comprado mi mami: un atuendo celeste y así te quedaste”.

Esta entrevista con mi mamá ha sido la más breve, la más inesperada dentro de la investigación, la más demandante. ¿Por qué no me mira a los ojos? ¿Por qué me siento anímicamente vencido? ¿Por qué siento que quiere huir despavorida? Yo quiero huir despavorido. Suena el timbre de la casa, interrumpiéndonos. Camina hacia la puerta diciéndome que la espere, pero ambos sabemos que la conversación ya terminó y ella no volverá.

Esa tarde me quedé esperando. Siendo la perfecta otra cosa.

4.2. La perfecta otra cosa



Un niño esperando en medio de la calle, propuesta artográfica. Fotografía del autor, realizada con un iPhone.

Conclusiones

Tras el impacto de la pandemia, los artistas visuales de la ciudad desplegaron, desde la hipertextualidad de lo virtual y la presencialidad, una serie de reconfiguraciones en sus procesos de creación y producción artística. Estas reorganizaciones, posibles gracias al resiliente panorama de las artes visuales actual, mantuvieron el engranaje de la producción en artes visuales en funcionamiento, incluso durante el confinamiento.

Durante aquel período particular del contexto pandémico al que aún estamos suscritos, las formas de indagación y problematización de los artistas estuvieron ligadas principalmente a las historias personales de los mismos. Convirtiendo así, a los afectos, en el recurso dinamizador en sus procesos creativos.

Existen creadores que trabajan con las afecciones en la materialización y desarrollo de sus obras desde antes del impacto del COVID-19. Pero durante este lapso, esas afecciones estuvieron mediadas por el momento histórico e introspectivo que vivimos. Aunque no todos, en sus producciones, registran a la pandemia y sus consecuencias sociales inmediatas, las reflexiones presentes en las propuestas actuales surgen mediante las reverberaciones personales del momento; desde el confinamiento hasta este retorno acelerado hacia la presencialidad que estamos viviendo.

En este mismo contexto, la producción emergente adquirió por su parte una notoriedad que venían construyendo en la ciudad desde hace relativamente un lustro. Definida como clave y esencial, las creaciones realizadas por artistas que intentan hallar su

lugar en los espacios expositivos consolidados alimentaron el interés por el público local por descubrir a nuevos artistas y a sus obras en la mitad del confinamiento. Y, a mayor exposición, mayor producción.

Tal fue el caso de Espacio Onder, una galería emergente para artistas emergentes en la ciudad. Con su propuesta Dealers, Juan Carlos Vargas y David Orbea, co creadores del espacio expositivo, estimularon el desarrollo de propuestas artísticas visuales en la ciudad, al exhibir, distribuir y comercializar piezas de arte a través de las Historias de Instagram; una de las primeras respuestas de los artistas visuales frente a la pandemia desde la digitalidad.

La presencia de estos jóvenes artistas en trayectoria también evidenció que los procesos formativos en artes, impartidos desde inicios de siglo con la creación del ITAE, han tenido resultados positivos para el circuito local. Pues es claro que actualmente hay más estudiantes de arte, a futuro artistas, dispuestos a concebir la creación y producción de obra como un trabajo; una fuerza laboral.

Esto se manifiesta con la tendencia, definida por varios como una tradición, de volcar la materialización de sus procesos creativos a lo pictórico; medio que durante el contexto pandémico impulsó la compraventa de piezas de arte, al punto de esclarecer la convivencia de dos nichos de mercado en la ciudad. Uno que valora obras por encima de los 4,000 dólares y otro con precios por debajo de los 1,000, último segmento asociado a la mayoría de espacios expositivos que hallaron origen mediante la pandemia.

Estas galerías, centros culturales, laboratorios, se sitúan, principalmente, en el centro de la ciudad, debido al proceso de nueva gentrificación que atraviesa con el Proyecto de la Calle Panamá y la presencia de la Universidad de las Artes a los alrededores y el diálogo que establece con los diferentes actores del arte cercanos a la zona. Pero, más que posibles explicaciones o descripciones de cómo se está articulando este ecosistema expositivo, es pertinente cuestionarse: ¿qué puede implicar para la producción de artes visuales local la presencia de este ecosistema de alrededor 10 cuadras a la redonda? ¿De qué manera estos espacios expositivos se interconectan más allá de su proximidad física? ¿están o piensan, tan siquiera, vincularse?

Tales respuestas son dignas de ser respondidas en futuras investigaciones, pues incrementarían el índice de oportunidades identificadas en este estudio para el quehacer artístico. Por el momento, las principales son la presencia de una nueva generación de artistas con líneas de investigación distintas a las presentadas y exhibidas en la ciudad hasta el momento y el incremento de los espacios expositivos que están redefiniendo, a su vez, los procesos de legitimación y diálogo entre los artistas. Ambas acciones que, además de fortalecer la creación y producción de artes visuales, dilatan el sujeto artístico guayaquileño.

Recomendaciones

Con el objetivo de conocer los procesos de creación y producción en artes visuales de artistas contemporáneos en Guayaquil a partir del impacto del COVID-19, el enfoque propuesto, con su metodología autoetnográfica, como también el análisis de resultados mediante la triangulación de datos y la artografía, permitió conocer, describir y analizar a detalle las experiencias de los sujetos investigados y por ende el objeto de estudio.

A partir de los datos construidos y sus resultados fundamentales, es pertinente ofrecer un cuerpo de recomendaciones propositivas. Recomendaciones que se relacionan con los hallazgos más relevantes de la investigación:

- El enfoque teórico-metodológico de investigación cualitativo/ autoetnográfico propuesto permitió la realización de una descripción detallada del objeto de estudio al situarse en una relación horizontal con los colaboradores investigados. Se sugiere que para futuras investigaciones sobre el panorama de las artes visuales en la ciudad, y concretamente sobre los procesos de creación y producción de sus artistas, se utilice tanto el enfoque cualitativo como la metodología autoetnográfica.
- El análisis de resultados mediante la artografía, una perspectiva de indagación personal propuesta por la investigación basada en las artes, ofrece una alternativa de cómo estudiar y conocer a los actores del Mundo del Arte local

y el quehacer artístico. Se recomienda que para próximas investigaciones se opte por perspectivas similares.

- La investigación presente supone un aporte al desarrollo y registro de las historia del arte nacional, por lo que se sugiere su socialización, debate y distribución en espacios formativos en artes e instituciones pertenecientes al circuito local del arte.
- Resultados fundamentales como la presencia de una nueva generación de artistas, la digitalidad en las formas de producir, mostrar y comercializar; la creación de un nuevo ecosistema expositivo en el centro de Guayaquil, debería de servir como dinamizadores de nuevas interrogantes investigativas como: ¿Qué ocurre en la escena local con la presencia de los artistas emergentes? ¿En el contexto pandémico en que aún nos vemos inscritos, cómo se construyen los puentes entre la digitalidad y el retorno a la presencialidad? ¿Cómo se vinculan los nuevos espacios expositivos gestados en el centro de la ciudad tras el impacto pandémico?
- La investigación mostró nuevos procesos de producción como los talleres, laboratorios y casas abiertas propuestas por la Galería Espacio Onder, por lo que se sugiere, para escenario de las artes visuales, el fortalecimiento y desarrollo de estas prácticas colectivas.

- La emergencia de nuevos espacios expositivos en la ciudad incrementó los niveles de producción de artes visuales contemporáneas debido a las múltiples posibilidades de exposición y distribución de las creaciones de los artistas locales. Se alienta al fortalecimiento de estos espacios expositivos existentes para la continua dilatación del sujeto artístico guayaquileño.
- Frente a la precariedad que supone el trabajo artístico-cultural, especialmente durante el contexto pandémico, se sugiere a las Instituciones Gubernamentales del arte el desarrollo de políticas públicas culturales que dignifiquen y equiparen los contextos de los artistas que, usualmente, reflejan en la producción de sus obras.
- El estudio ha evidenciado la fortaleza del escenario esto gracias, en medida, a los procesos de formación en artes visuales contemporáneas existentes en la ciudad impartidos desde inicios del siglo con la creación del ITAE y posteriormente la Universidad de las Artes. Con lo cual se recomienda el reconocimiento de los procesos formativos como pilares fundamentales en la instrucción y creación de los artistas visuales contemporáneos, los cuales, generación tras generación, diversifican la producción de arte con distintas propuestas y temas investigativos explorados en la ciudad.